

IL PRENCE SCAROZZANTE

LA VICENDA COMPOSITIVA DELL'AMBLETO DI GIOVANNI TESTORI



collana
engramma**lettere**

Chiara Pianca

**IL PRENCE SCAROZZANTE
LA VICENDA COMPOSITIVA
DELL'AMBLETO
DI GIOVANNI TESTORI**

con una prefazione di Piermario Vescovo



edizioni**engramma**



Università
Ca' Foscari
Venezia
Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali

Questo volume si pubblica con il contributo
del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia

in copertina: pagina autografa dai materiali
preparatori dell'*Amleto*, Fondo Giovanni Testori,
GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.9

©2025
edizioni **engramma**, venezia



direttore editoriale
damiano acciarino

*direttore della collana engramma**lettere***
damiano acciarino

progetto grafico
anna ghiraldini

www.engramma.org
edizioni@engramma.org

ISBN carta 979-12-55650-86-7
ISBN digitale 979-12-55650-87-4
DOI 10.82016/ee874

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di
ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di
aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Ringraziamenti

La mia gratitudine va a Piermario Vescovo, che ha rappresentato una guida sicura in tutte le fasi dello studio che ha poi preso la forma del presente volume, a Riccardo Drusi, per i suggerimenti e i consigli preziosi, a Daniele Baglioni, per i suggerimenti relativi all'analisi linguistica, e a Damiano Acciarino, per il contributo alla revisione delle sezioni saggistiche. Per la decifrazione di un passo autografo dell'opera qui edita ringrazio Nicolò Rossi, così come Giuseppe Frangi e l'Associazione Testori per la disponibilità durante le ricerche d'archivio e l'assenso alla pubblicazione dei materiali preparatori dell'Ambleto. A Monica Centanni e a tutta la redazione di «Engramma», grazie per aver riconosciuto il buono di questo lavoro e per averne incoraggiato la pubblicazione.

Sommario

- 9 Prefazione di Piermario Vescovo

Il prence scarozzante. La vicenda compositiva dell'*Ambleto* di Giovanni Testori

Introduzione

- 23 Verso *L'Ambleto*: Amleto nel 1972

Parte prima. Per uno studio delle varianti

- 37 I percorsi compositivi dell'*Ambleto*
42 La lingua della prima redazione
50 La lingua nel passaggio tra le redazioni
55 Didascalie ed ecfrasi nell'*Ambleto*

Parte seconda. L'edizione critica della prima redazione

- 69 Nota al testo
76 Criteri di trascrizione
78 Personaggi
132 Note

- 137 Bibliografia

Prefazione

Piermario Vescovo

1.

Nei miei interventi dedicati allo statuto e al campo di una filologia del testo teatrale ho più volte fatto riferimento a una ‘penultima volontà d’autore’, dizione non solo, o non completamente, scherzosa, che continua a sembrarmi assumibile a rappresentare la questione.¹ Non certo per sottoscrivere il luogo comune, che spesso si vede richiamato, relativo a una «perenne mutabilità» del testo teatrale, posto che, anche essa si dia sulla scena, la filologia non può che occuparsi di testi trascritti, attingibili e confrontabili solo a partire da ‘testimoni’ concreti, per il teatro come qualsivoglia altro tipo di testo (un romanzo, un’opera in versi, un trattato). Altra e specifica la determinazione – e in singole culture e abitudini – alle modalità di trascrizione, copiatura e ‘messa in parti’ del testo drammatico, ma ciò non importa ora richiamare, in rapporto al testo cui si dedica il presente lavoro di Chiara Pianca, ovvero l’*Ambleto* di Giovanni Testori, per cui vale comunque il richiamo di ‘penultima’ volontà autoriale, nel confronto tra il testo dato alle stampe nel 1972 e la messinscena per cui esso fu pensato, a partire dall’incontro con Franco Parenti, del gennaio 1973.

La dicotomia e il rapporto di relazione che riguarda, in generale, il «testo preventivo» e il «testo consuntivo», due termini a definire il testo drammatico che precede e segue la realizzazione scenica, si complicano, nell’esperienza del Novecento, soprattutto del secondo e ultimo e per noi recente Novecento, di ulteriori prospettive, nella conservazione attraverso la registrazione del sonoro e del video della seconda tipologia, nel controllo o al di là del controllo dell’autore. Un’esperienza che il progresso tecnico pone evidentemente oltre quella, secolare, della trascrizione a teatro *by the eare*, «a orecchio», come recita una dizione del tempo di Shakespeare, non a caso autore investito da tale tipo di conservazione e trasmissione – si pensi appunto al caso esemplare dell’*Amleto* differente, e detto per questo «primo», rispetto a quello trasmesso postumo dall’*in-folio* del 1623, in un’edizione singola del 1603, che conosciamo attraverso una copia unica – da spettatori praticanti la brachigrafia o la stenografia, che conserva testi, pur se non propriamente ‘redazioni’, nella tradizione. ‘Tradizione’ da intendere tanto in un senso lato e complessivo che specifico del termine, ovvero filologico o ecdotico, laddove tali esemplari testimoniano versioni sceniche di opere, tra gli altri, e oltre al citato Shakespeare, di Lope de Vega, di Molière (che si difende dal furto perpetrato ai suoi danni, ma poi, risarcito, accetta la diffusione e il commercio a stampa del testo rubatogli in una trascrizione

1. Vescovo 2018, pp. 186-209; Vescovo 2022, pp. 134-164; Vescovo 2024, pp. 229-241.

a teatro) e, per il caso dell'allora fortunatissima *Sposa persiana*, anche di Goldoni. Mi sono interrogato, in rapporto a tale quadro, rilevante soprattutto per la letteratura drammatica del XVII e XVIII secolo, e di riflesso, sul diverso, anche in termini assoluti e quantitativi, quadro offerto dal progresso tecnico in rapporto alla riproduzione sonora e visiva dello spettacolo: un campo in cui si iscrive non solo la conservazione più o meno indiretta ma quella, dunque dotata di uno statuto particolare, governata dal controllo diretto dell'autore, soprattutto quando regista-direttore e attore del suo testo. Si pensi, ora nel quarantennale della sua morte, al caso fin esemplare di Eduardo De Filippo, e alle edizioni radiofoniche e televisive della sua drammaturgia, oppure a quelli di Dario Fo o di Carmelo Bene: per il primo si può ricordare l'ampia scelta, dopo il premio Nobel, nella confezione di un volume dei Millenni, intitolato *Teatro*, «a cura di Franca Rame» (Torino, Einaudi, 2000), che dichiara i testi aggiornati sull'ultima versione scenica – affermazione in realtà tutta da verificare – o le cure del secondo, che vanno da una messa a testo delle sue stesse riscritture per la scena (anche qui con un decisivo dominio shakespeariano e una particolare attenzione per l'*Amleto*) nel volume intitolato *Opere* (Milano, Bompiani, 1995), ma anche – per il suo valore diversamente emblematico – la cura editoriale finale, nel densissimo rapporto con le versioni in video del proprio teatro, e ancora e in particolare di quello di riferimento shakespeariano e ad *Otello*, che riguarda nel suo finale di partita il protratto montaggio di edizioni precedenti di sue realizzazioni.

Ora il richiamo a queste tipologie di conservazione e alle problematiche inerenti conduce, di per sé, a un versante diverso da quello che il lavoro che qui brevemente si introduce presenta, e riguarderebbe semmai – faremo più oltre qualche accenno al proposito – il rapporto tra il testo dell'*Amleto* consegnato da Testori alle stampe prima della sua andata in scena e l'ulteriore lavoro che coinvolse l'autore in questa e la possibilità di un confronto – nei limiti di liceità di un tale procedimento – con la sbobinatura o trascrizione che dir si voglia di un testo dal video dello spettacolo (disponibile su Youtube), nella messinscena da parte della Cooperativa Franco Parenti al Salone Pier Lombardo nel gennaio 1973, per la regia di Andrée Ruth Shammah. Il richiamo serve tuttavia, io credo, a una più chiara comprensione delle motivazioni di un'indagine, e tutta interna alle carte d'autore, manoscritte e dattiloscritte, sul fronte di quello che abbiamo indicato come testo drammatico «preventivo», nella sua storia e costituzione. Un'applicazione agli «scartafacci» (nella definizione di Benedetto Croce, che negava ad essa legittimità) o alla variantistica d'autore, o anzi e meglio, a una definizione o storia dell'autore nel tempo, per dirlo con la categoria di Gianfranco Contini, il cui nome per altre questioni sarà qui di seguito implicato. Il lavoro di Chiara Pianca dedicato a *L'Amleto*, cominciato alcuni anni fa e poi proseguito anche e soprattutto alla luce della messa a disposizione di nuove carte presso l'Archivio di Casa Testori, in una benemerita e rara impresa, rispetto a quelle in partenza disponibili, si colloca

interamente in questa prospettiva. Ecco, dunque, un'indagine dettagliata nel senso indicato della definizione, sulla pagina del libro, poi integrata e superata dall'autore medesimo nella realizzazione scenica per cui il testo fu ideato e scritto.

Recentemente – e proprio in un numero dedicato dalla rivista *Engramma* a Testori (208, gennaio 2024), nel centenario della nascita e nel trentennale della morte – mi sono occupato di un altro caso testoriano, precisamente segnato non solo da una concreta, successiva, ulteriore 'volontà d'autore', in cui l'autore si fece direttamente interprete in scena, accanto a Franco Branciaroli, della propria parola. Mi riferisco al caso di *In exitu*, dove la forma teatrale risulta, peraltro, un'operazione di estrazione di un testo destinato alla rappresentazione da quello del romanzo pubblicato nel gennaio del 1988, sempre per Rizzoli, rappresentato pochi mesi dopo, nell'estate dello stesso anno. Ma, ancora, tale estrazione o realizzazione muoveva da un romanzo scritto in quel *pastiche* a cui sostanzialmente Testori era approdato una quindicina di anni prima proprio con *L'Ambleto*, in un'invenzione linguistica che in partenza, riambientando la trama shakesperiana tra Camerlata e Lomazzo, si era nutrita di materia del medioevo immaginario o da registro barocco – tra l'Elsinore di Amleto e il tempo di Shakespeare –, riconducendola al territorio lombardo e specialmente comasco, del triangolo Lariano, della memoria del suo autore e dei guitti *scarozzanti* da lui immaginati per affidarne l'esecuzione.

Si tratta, dunque, e oltre *L'Ambleto* e l'intera *Trilogia degli scarozzanti*, della invenzione che segna il decisivo spostamento di definizione linguistica dell'ultimo Testori, del suo teatro in prima istanza ma non solo del suo teatro, come appunto mostra esemplarmente il caso appena citato di *In exitu*, che aveva riportato al romanzo le linee di tale sperimentazione linguistica. Ma, come abbiamo già ricordato, che vide subito dopo e di nuovo la riconduzione alla scena di questa parola, magma o impasto verbale, considerato il grado di oralità che caratterizza quella sorta di flusso di coscienza, con la presenza intermittente di uno «scriba» che si immaginava stendere su carta la parola del 'tossico' Riboldi Gino, anzi la sua *passio* o *via crucis* presso la Stazione di Milano. Dunque parola scritta per essere direttamente pronunciata, oltre la lettura mentale della pagina del romanzo.

Ora *L'Ambleto* rappresenta – in un'ideazione scenica concepita nell'incontro con Franco Parenti, ovvero in rapporto al suo dire la parola di Ruzante – proprio l'episodio di partenza di questo fondamentale percorso di rinnovamento della lingua di Testori, che dai primi anni settanta prosegue fino alla morte, e la cui tappa o soglia finale è precisamente indicabile nei *Tre lai*, composti negli ultimi mesi di vita, pubblicati nel 1994, che al femminile eleggono a referente le voci di Cleopatra, Erodiade e Maria (anzi *Cleoptràs*, *Erodiàs* e *Mater strangosciàs*).

Si tratta di una parabola complessivamente «teatrale», nel senso di andata e ritorno alla funzione e direzione scenica, di ripensamento per Testori nel *pastiche* lombardo, nelle sue differenti variazioni e messe a punto, negli affi-

damenti e nel rapporto direttamente creativo con gli attori per cui esse furono pensate, e con cui furono condivise, da Franco Parenti a Franco Branciaroli ad Adriana Innocenti. Dunque, indagare la fase iniziale di composizione de *l'Ambleto* significa illuminare più ampiamente le premesse e il processo di formazione e di maturazione di questa complessiva definizione o scelta.

Non si tratta, quindi, di restituire una «prima redazione» di quest'opera iniziale e in sé fondamentale – posto anche che non sarebbe determinabile una prima «forma» completa, o un *Ur-Ambleto* chiuso e compiuto – quanto piuttosto di illuminare lo svolgimento di un percorso che conduce fino al testo consegnato alle stampe, ovvero, di inquadrare, e proprio in un movimento che attraversa differenti e concomitanti 'messe in forma', il prendere corpo di una funzione espressiva e caratterizzante. *Prendere corpo* in un senso forte e non convenzionale del termine, pensando appunto a quel corpo, anzi «ventre», del teatro che Testori insegue e teorizza nello stesso arco di tempo, e tentando di dare alla definizione di *espressività* un inquadramento che se rientra in una categoria di evidente e marcato riferimento, nel senso dell'*espressionismo* di Gianfranco Contini, provi a sottrarlo allo stereotipo e alla designazione *passe-partout*, e proprio in rapporto alla tensione che il primo termine racchiude.

Dunque un'indagine nelle carte de *L'Ambleto* che precedono il testo consegnato alle stampe importa non solo ai fini, relativi, della sua storia, ma riguarda la premessa a un complessivo assetto che caratterizza la scrittura testoriana della maturità, in un orizzonte che inoltre, a partire da questa specifica applicazione, riguarda il senso e i compiti, e il campo stesso di definizione, di una filologia della parola teatrale.

2.

Lo stesso Gianfranco Contini sottopose a un decennio di distanza a un profondo ripensamento rispetto la categoria di *espressionismo* messa in campo nel celeberrimo saggio che aveva accompagnato nel 1963 l'edizione in volume de *La cognizione del dolore*, dove anzi lo srotolamento da un punto d'arrivo e di partenza del nastro del costitutivo bilinguismo della letteratura italiana, ovvero la cosiddetta «funzione-Gadda», aveva allora visto l'inclusione del nome del giovane Testori in un campionario di seguaci o nipoti di Gadda, anche per la sua collocazione lombarda, ragionando peraltro su prove non ancora investite da oltranza stilistica e contenutistica.²

Contini mostra, dieci anni dopo, di avere presenti *Ambleto* e *Macbetto*, che egli nomina, senza però particolare attenzione, nel momento, appunto, del ripensamento della precedente categoria in quella di «espressionismo letterario», ovvero in una dimensione «polare», europea e complessiva,

2. La «voce» *Espressionismo letterario* (1973) per l'Enciclopedia del Novecento Treccani e il saggio *Rinnovamento del linguaggio letterario del Novecento* (1976) sono compresi in Contini 1988.

riferendosi a scritture non necessariamente investite dalla funzione dialettale o plurilinguistica né, soprattutto, di un'istanza correlata di violenza al sistema. Testori risulta, così, nel 1973 ancora rapidamente menzionato tra «i pregevoli prodotti epigonici di Gadda», in una formulazione in cui l'apprezzamento appare sostanzialmente ristretto a un'appartenenza secondaria, in una classificazione data.³ Una più attenta comprensione dovrebbe invece rivendicare, oggi e da tempo, all'ultimo Testori – quello degli anni Settanta e Ottanta – una posizione primaria, e una fortissima originalità, proprio perché nelle prove decisive della sua maturità (che sono, ad un tempo, quelle più forti ed estreme) la lingua espressiva, la mescianza violenta e oltraggiosa, si intrecciano all'altra, opposta, funzione.

Ciò che non si applicava affatto ad alcuni scrittori del Novecento e del secondo Novecento prediletti da Contini – per esempio, insieme, a Roberto Longhi e Antonio Pizzuto, inseriti nel canone «polare» dell'espressionismo letterario europeo, comprendente Céline ma anche il cosiddetto «espressionismo lirico» di Pessoa –, ma sì, e perfettamente, al Testori di cui stiamo trattando. L'ultimo Contini – in interventi peraltro molto discussi alla loro apparizione – indicava nel preciso riferimento alla scrittura di Roberto Longhi, fuori dall'ambito ristretto della critica d'arte o di una 'prosa d'arte', un esito – anzi a suo giudizio l'esito più alto o comunque esemplare o rappresentativo – del rinnovamento novecentesco del linguaggio letterario, messo appunto sotto il segno della categoria allargata, o come abbiamo riportato, 'polare', di espressionismo, non di quella iniziale di «ristretta proprietà cronologica e territoriale», riferita alla tradizione italiana, al suo bilinguismo costitutivo, alle sue caratterizzazioni dialettali riflesse o plurilinguistiche.

Si condivide o meno questo riferimento (e chi qui scrive, per quel che conta, non lo condivide affatto), resta, tra l'altro, che la diversa discendenza di Testori dal suo maestro Longhi – ma ben oltre le sedi o i luoghi dell'esercizio della critica d'arte – si combina, ovvero si integra e viene travolta, in questo sistema, o almeno nelle opere dove regna l'incessante deformazione nel segno linguistico, nell'altra spinta, nel senso della prosa d'arte, che vuol dire tensione ecfrastrica stilisticamente alta, fino agli estremi della funzione parodisticamente indicata dal Testori di *In exitu*, dove lo «scrivente» che racconta la sua storia si affaccia nella presa di parola, o 'flusso di coscienza', del 'tossico', come *antiquariale* e *classicale*.⁴

3. Per la storia della categoria continiana di *espressionismo letterario* si veda D'Onghia 2020, pp. 79-96.

4. Ho brevemente ragionato di questo e del suo diverso utilizzo della scrittura longhiana, per esempio nell'*Amleto*, nei miei Vescovo 2021, pp. 19-36 e Folena 2023, pp. 213-228.

3.

Alcune mie considerazioni, in altre mie precedenti pagine che riguardano direttamente o indirettamente Testori, sono peraltro riprese e discusse da Chiara Pianca in questo lavoro, e riguardano la scrittura complessiva di Testori, la cui separazione o giustapposizione in ambiti diversi è stata recentemente, significativamente, considerata in un senso unitario (si veda, rispetto alla indispensabile per completezza edizione Bompiani delle opere, in tre volumi, la scelta e il 'montaggio' offerti dal Meridiano a cura di Giovanni Agosti, con l'importante saggio introduttivo che la presenta e giustifica). Il rapporto di Testori – del 'critico d'arte' Testori – con Roberto Longhi, a partire dal libro, prima una tesi di laurea, dedicata al Sacro Monte di Varallo di Gaudenzio Ferrari (1965) – anzi, significativamente, come il titolo dichiarava, intitolato al «Gran teatro montano» – mi appare tornare a definirsi, nel senso di uno sviluppo tanto inatteso quanto originale, proprio nell'*Ambleto*, ed anzi fin dal suo monologo di apertura. Si tratta, io credo, di una congiunzione delle due questioni che le riflessioni di Contini di cui abbiamo rapidamente detto, ovvero che egli arriva a definire, nella rimodulazione della categoria di *espressionismo*, come «discorso rappresentativo» dentro a un «discorso referente».

Nell'*Ambleto* l'istanza del «discorso rappresentativo», e in particolare nel suo attacco, nelle prime parole affidate al guitto *scarozzante*, significa «rappresentazione» nel senso proprio, ovvero teatrale del termine, per l'evidenza della destinazione, e della stessa invenzione di questo impasto linguistico, in rapporto ad un interprete, Franco Parenti, e alla sua caratterizzazione, in particolare investita dal suo rapporto con Ruzante (il cui nome era presente, in posizione particolare, anche se con l'opinabile misconoscimento di una sua *caritas* rispetto alla rappresentazione del mondo contadino, certo per reagire all'eccessivo uso 'populistico' del teatro di Angelo Beolco in quegli anni, nella rassegna offerta appunto nelle pagine del saggio che accompagnava la pubblicazione in volume nel 1963 de *La cognizione del dolore*).

Ecco la battuta che apre proprio l'*Ambleto*, in cui il capocomico della scombinata *troupe* – attori girovaghi di un tempo ma insieme *zitanes* dell'underground provinciale, alla luce dell'esperienza della scena tra gli ultimi sessanta e i primi settanta – che sta per entrare in scena nei panni di un improbabile principe di Danimarca, rivolge, sicuramente come portavoce dell'autore, alcune istruzioni a immaginari pittori di scena che stanno dietro le quinte. Qui una questione che pone generalmente la didascalia teatrale, e soprattutto quella di dimensioni ampie o straripanti che caratterizza la tradizione teatrale del Novecento. Chiara Pianca offre al proposito – e ben oltre al caso singolare – alcune pagine di particolare rilievo sul processo della definizione della didascalia nella redazione del testo, documentando la diversa ampiezza iniziale e il progressivo soltimento delle stesse, ma soprat-

tutto l'assolutamente particolare – del tutto irrituale – scrittura delle stesse didascalie nel *pastiche* dialettale.

Contini, peraltro, che certo non amava Pirandello né lo considerava «euristicamente» interessante, ha dedicato un passaggio di grande rilievo alla sua scrittura didascalica nel saggio del 1976 dedicato al rinnovamento del linguaggio letterario novecentesco, proprio accanto alla considerazione in Longhi di un «espressionismo» definito nella presenza del discorso «rappresentativo» all'interno di quello «referente» caratterizzante la critica o la saggistica, a proposito della

[...] sottrazione alla forza maggiore, come nell'abbandono della nominalità nella didascalia teatrale di Pirandello, narrativizzata e sottomessa alla stessa sollecitazione espressiva (inclusione del gesto, deformazione iconica) che si ha nella generale oralità dell'autore (un'oralità monologante che, con tanta distanza di contenuti, trova un vero parallelo solo nel Palazzeschi della *Piramide* e altri scherzi; e qui andrebbe agganciato un lungo discorso sulla variabilità del soggetto referente, fino alla sua distruzione).⁵

Ecco dunque, e al di là dell'implicazione di Palazzeschi, con un campione remoto e quindi scarsamente memorabile, un decisivo rilievo indicato nella «sollecitazione espressiva», che si direbbe tanto più rilevante – dalle didascalie di Pirandello a quelle della preistoria dell'*Ambleto* – tanto più forte ed anzi traboccante nella scrittura nel *pastiche* lombardo di queste, nella loro chiara funzione ecfrastica, nel senso dell'immaginazione più che dell'istruzione per la messinscena, del resto, incompatibile col registro dialettal-espressionistico. Tale funzione, che esce dal sistema di corredo al testo drammatico offerto dalle didascalie, nella loro riduzione ai minimi termini nel testo consegnato alle stampe, si fissa e definisce in particolare nel monologo d'ingresso in scena del capocomico degli *scarozzanti*. Anzi, secondo la sintetichissima e funzionale didascalia iniziale, dichiarato parlare (*da fuori*), ovvero nell'atto di entrare in scena.

Ciò che le parole del capocomico descrivono sono istruzioni per una 'scena' da realizzare, ma che non deve apparire visivamente agli spettatori: istruzioni appunto rivolte a immaginari pittori o a scalinate maestranze dietro le quinte, nello spazio dove l'occhio dello spettatore non arriva. La messinscena risolse tutto ciò – in termini spettacolarmente suggestivi, ma sostanzialmente deludenti, in questo senso – con una breve coloritura, attraverso una gelatina rossa, sul telone di fondo, sorta di sipario iniziale da cui Parenti-Ambleto faceva ingresso insieme alla bara del padre, che invece un'altra, brevissima, didascalia del testo indicava come da portare in scena poco dopo da alcuni figuranti-becchini (si confronti il testo alla messinscena e si ascolti, ricorrendo al video, il significativo ispessimento comico del «chiavatus est» pronunciato di fronte alla bara, presente dall'inizio in scena

5. Contini 1988, pp. 120-121.

accanto al personaggio-prologhista). Parenti, insomma, pronuncia a vista, da dentro ovvero sul palco, ciò che Testori immaginava l'attore dovesse dire fuori scena, prima di apparire a vista davanti agli spettatori:

(*da fuori*) Più in dell'iscuro! Più in dell'iscuro! Rosso, sì. Ma rosso com'è rosso el sangue dei zinghiali e dei porchi quando ce spaccheno in de su la gola! Ha da esserci in dappertutto l'aria de un crotto! Ha da esserci l'aria d'un buso, d'un inferna!
Più ingravedate quelle nìgore! Più ingravedate e anca più incostrate! No! Sulla crose, no! Sulla crose, lassatela income è! Ultimi resti, frattaglie ultime et estreme della fede... (*Ambleto entra*).

Testori, piuttosto che un vistoso «epigono» di Gadda, mi sembra qui rapportarsi e travolgere, tra il riattraversamento e la parodia, ovvero nella più profonda individuazione che si giova del registro dalla decisa connotazione «comica», più dell'autore della *Cognizione*, che certo qui torna potentemente alla ribalta, del registro del suo effettivo maestro e della sua prosa, appunto Longhi o, per dirla alla Contini, di una funzione-Longhi. Testori non era stato, di fatto, un seguace, all'altezza degli anni sessanta del Gadda milanese o lombardo, anche per insufficienza di densità espressionistico-dialettale nelle sue prove giovanili, specialmente teatrali, ma lo ritrova, dieci anni dopo, in un altrettanto forte caratterizzazione espressiva e di «violenza al sistema», nel senso dell'espressione e dei contenuti: in questi anni Settanta, semmai, l'esperienza si pone all'incrocio con un lombardo immaginario, misto di elementi alti e arcaici, per cui il riferimento va piuttosto alla lingua del *Mistero buffo* di Fo, risalendo fino a Ruzante in un allargato terreno padano (e specificamente, anzi, *pavano*), e, ampliando lo sguardo al medioevo immaginario, come categoria di riferimento più generale. Si pensi alla straordinaria invenzione linguistica de *L'armata Brancaleone*, dove, tra l'altro, il *pastiche*, come testimoniato da Mario Monicelli, aveva la funzione di trasformare in senso di caratterizzazione comica l'intonazione attoriale tragico-elevata, da primattore 'di prosa', con i suoi tratti deteriori di tradizione, per Vittorio Gassmann, in cui egli aveva scoperto già uno straordinario talento comico, proprio nella direzione di un diverso e ribaltato utilizzo dello stile e dell'intonazione di partenza.

Si può, insomma, sospettare, a questo punto, offrirsi qui proprio un reinvestimento, diciamo creativo, da parte del Testori maturo della sua prosa di critico d'arte e soprattutto delle tracce in essa del magistero longhiano. Contini avrebbe, ci sembra, potuto cogliere un'eccezionale convergenza dei suoi percorsi, e non saprei se egli abbia semplicemente guardato distrattamente alle prove testoriane dei primi anni Settanta o se si sia volontariamente trattenuto al di qua di un tale riconoscimento, certo più facile per la nostra distanza temporale di osservatori.

4.

Il fatto che tutto ciò sia posto qui sotto un segno metateatrale permette anche un rapporto che in qualche modo si può collegare a quella corrispondenza o inclusione dell'istanza del «discorso rappresentativo» nel «discorso referente» di cui abbiamo detto, secondo appunto i termini con cui Contini definiva la scrittura di Longhi, e considerando in alcune sue pagine o diverse redazioni di pagine una persistenza di più remota 'prosa d'arte'. L'aggettivo «riflessa» che fondava la stessa categoria crociana di «letteratura dialettale», di principale e forte riferimento per Contini – un legame convenientemente approfondito da Luca D'Onghia – postula evidentemente per il suo funzionamento un rapporto di rispecchiamento che si potrebbe utilmente collegare al doppio piano o al «doppio discorso» così considerati: ogni riattraversamento metalinguistico, metateatrale o metalettico (nel senso del passaggio e dello scambio tra i livelli dell'autore, dei personaggi, degli spettatori e lettori) e di tutti i *meta-* che si vogliono, qui attuato attraverso la parodia.

Se, come abbiamo già detto, è ovvio supporre prima dell'*Ambleto* e del *Macbetto* il Fo del *Mistero buffo*, o il medioevo scalcinato dell'*Armata Brancaleone* e della sua straordinaria invenzione linguistica, ciò riguarda non solo le risorse di una libera e varia invenzione dialettale, ma dell'implicazione in essa di una simulazione di lingua alta e arcaica. Non è un caso che i due registri qui rapidamente indicati caratterizzino altre rivisitazioni della tradizione che, riprendendo ma ricollocando una definizione ancora continiana in rapporto a Croce, ho in altri contributi definito «patrie temporali» caratterizzanti. Per esempio, in tutt'altra ambientazione territoriale, e soprattutto, il barocco napoletano del 'dopo Eduardo', particolarmente legato all'esperienza di Roberto De Simone (un quadro di rinnovamento sull'arcaico e sull'antico che porterà lo stesso Eduardo a tradurre in napoletano secentesco e a registrare parzialmente, in un'impresa altissima, la *Tempesta* di Shakespeare, ancora per osservare la centralità della reinvenzione nei dialetti e nei *pastiche* dialettali prestata dal Bardo).

Questa una via principale e specifica della scena italiana per il recupero e la reinvenzione della tradizione, impossibile a culture non provviste, a differenza di essa, di ampia e stratificata storia linguistica, attraverso la dialettalità e il plurilinguismo, che si definiva proprio in quegli anni, con episodi che giungono alla profondità estrema e lacerante additata dalle grandi esperienze di punta della scena del Novecento, dove tradizioni arcaiche, livelli di riaffioramento dal profondo, «doppi», «crudeltà» e «pesti» si attingono per questa via: «comme ce lo conta Antonio Artiò», postillava ironicamente, e in napoletano, appunto De Simone, in una significativa meditazione, ricorrente anch'essa, benché prefazione di libro, al *pastiche*, in cui il riferimento esplicito al terreno del principale «rinnovamento» del teatro del primo Novecento si serve di un congruo abbassamento di tono. D'Onghia – riattraversando l'intera tradizione del plurilinguismo

teatrale italiano – ha significativamente proposto la definizione di «ritorno del superato linguistico» e anche, e precisamente, di «ritorno del represso linguistico», laddove tale scelta si colleghi a contenuti che possiamo dire censurati e repressi.

Ci si può chiedere, in questa direzione, se ciò che a Contini appariva come positivamente «estremo» (anzi, residuo per ripresa) dentro alla scrittura di Longhi, suo segno di forte sperimentaltà primo-Novecentesca, non risultasse negli anni degli «ultimi esercizi» del grande critico involontariamente ridicolo o involontariamente parodistico, oltre la sua classificazione e percezione. Credo che l'eccesso di 'prosa d'arte' della scrittura longhiana – lo si apprezzi o lo si respinga – mostri esattamente il suo reinvestimento, volontario o meno, nel Testori della *Trilogia degli scarozzanti*, dove una deliberata assunzione parodistica arrivava ad attingere, proprio attraverso la deformazione, a un'altra e diversamente profonda verità, ovvero a quella dimensione che l'autore definisce, nel suo intervento di poetica teatrale più rilevante, come il «ventre del teatro». Parodistica, posta anche la non proponibilità o la consunzione di altri modelli interpretativi, è la funzione che permette tale comprensione e riproposizione, dove Amleto risulta, per questo riattraversamento comico, tanto più tragico rispetto agli Amleti della convenzione del 'teatro di prosa'.

Il prence scarozzante
La vicenda compositiva dell'*Ambleto*
di Giovanni Testori

Introduzione

Verso L'Ambleto: Amleto nel 1972

Le ragioni dell'interesse di Testori per la figura tragica di Amleto sono già contenute nel manifesto *Il ventre del teatro*,¹ dove l'autore scrive di un teatro dal «valore di vitalizzazione per direzioni atrocemente inconscie e negative», un teatro che sia tentata verbalizzazione monologante e «orrendamente (insopportabilmente) fisiologica» del mistero di sangue e fango al fondo, comunque indicibile, dell'esistenza, in polemica con la «corrosione (o diminuzione) borghese che ha insistito sul valore di 'spiegazione', direi di 'teorema', del teatro» – l'attacco esplicitamente detto è al teatro epico di Brecht e alle derive artificiose del pirandellismo, assunti quali idoli polemici in senso generale e infatti poi reconsiderati strada facendo. Coerentemente col manifesto, in cui si individua il significato dei personaggi tragici nella intrinseca riproposizione, da sempre, dello «stesso, antico, luminoso tentativo; [dell]a stessa, antica, luminosa bestemmia» («il personaggio tragico cade nella trappola della fine e si spegne per sempre; in apparenza per morte, soppressione o suicidio, in verità per la dimostrata impossibilità di realizzare quel tentativo»), il personaggio di Amleto si configurerà in Testori al di fuori di ogni dialettica quanto alieno a ogni idea di sviluppo psicologico. Non a caso nell'*Ambleto* i personaggi potranno parlare tutti sostanzialmente la stessa lingua, per quanto potentemente caratterizzata: una lingua d'invenzione, come vedremo, non concepita quale codice adattabile a seconda del variare dei volti o delle situazioni rappresentate, ma parola 'carnale' che, nella sua qualità fondativa, quei volti e quelle situazioni precede e sostanzia. Così Testori in un'intervista:

Forse inconsciamente tendo a ridurre i mezzi espressivi a un solo impasto, che ingoia ogni distinzione di genere. Non vedo obiettivamente le cose [...]. Quando comincio penso davvero di scrivere un romanzo e magari il magma che ho dentro tenta invece di prendere una forma unica, tende a sgorgare in un solo linguaggio.²

Non solo, allargando il campo visivo, quella degli *Scarozzanti* e le trilogie teatrali a venire, fino all'atto di chiusura scandito dai *Tre lai*, potranno essere percepite come tutte ossessivamente dette da una stessa voce insieme ur- e iper-monologante. Una voce che riesce a rinnovare la densità tragico-esistenziale di quel composito monologo nella misura in cui, nei diversi

1. Testori 1968.

2. Cfr. Panzeri 1997, pp. 1548 e 1549.

testi, evolve la violenza espressionistica grazie a una lingua capace di rimodulare di volta in volta il proprio «balbettio» «carnale» e d'urto.

L'istituzione di un rapporto di sovrapposizione tra voce monologante e voce trasversale – sia ai personaggi che alle opere – è utilmente interpretabile ricorrendo alla categoria dell'«eroe» proposta da Enrico Testa in un saggio che ha per oggetto i protagonisti dei romanzi novecenteschi e le «tante possibilità di esistenza e di mondo da ess[i] rappresentat[e]» (a partire dal riconoscimento che implicata è una tensione che, lontana da riduzioni psicologistiche, è insieme conoscitiva ed etica e pertiene al nostro stesso stare nel mondo).³ Quella dell'eroe è per Testa la categoria del personaggio *ab-solutus*, slegato, cioè posto, nella sua assillante aspirazione alla verità, al di fuori di una dialettica col mondo esterno, rispetto al quale si pone, e permane, in una condizione di «insanabile dissidio» (di contro alla categoria dei «figuranti», personaggi relativi, in dialogo con l'esterno e, conseguentemente, in divenire). Lo studioso, riferendosi in particolare ai protagonisti dei romanzi beckettiani, parla di una «voce assoluta e totalizzante», «in un discorso sconfinato e interminabile, privo di argini e libero dai limiti istituiti dalla presenza degli altri»,⁴ descrizione che ben si presta a dire anche la stessa torrenzialità monologante testoriana. Sul timbro specifico di questa voce totalizzante nell'*Amleto*, come sulle sue implicazioni, avremo modo di tornare più volte nelle diverse sezioni di questo lavoro.

A ridosso della pubblicazione del manifesto su «Paragone», 1968, l'interesse di Testori per il personaggio shakespeariano si materializza in un primo tempo, tra il 1970 e il 1971, in forma di sceneggiatura,⁵ pubblicata postuma, per un film, *Amleto*, da ambientarsi in una cupa valle alpina. Il film non verrà mai realizzato, ma la sceneggiatura contiene battute e, soprattutto, immagini espressionistiche che diventeranno di fatto materiale preparatorio per *L'Amleto*, scritto e pubblicato l'anno seguente, dramma teatrale in una lingua d'invenzione (un *pastiche* a forte impronta dialettale), nato sotto il segno della collaborazione fra il drammaturgo e l'attore Franco Parenti. Nel rifacimento teatrale di Testori la questione della lingua è centrale quanto lo appare, del resto, nel contesto teatrale italiano del tempo, in cui il dialetto si fa presenza ricorrente in termini di ripresa della tradizione, come all'interno di un diffuso sperimentalismo plurilinguistico. Si vedano, per l'impiego di dialetto e *pastiche* nelle esperienze drammaturgiche del secondo novecento, il riferimento a una funzione antirealistica in Luca D'Onghia⁶ e la messa in rilievo da parte di Piermario Vescovo⁷ di una funzione regressiva, non nel senso di regressione come «ambientazione 'in costume' (ed espressione di una lingua acconcia, o creduta tale, secondo la

3. Testa 2009, pp. 5 e 6.

4. Testa 2009, p.20.

5. Testori 2002.

6. D'Onghia 2014.

7. Vescovo 2009.

fissazione di una ‘maniera’), del teatro delle bautte e dei mandolini», ma «distanziamento dal presente dell’ambientazione che è insieme storico e antropologico, che recupera una funzione di alterità nella familiarità e nel patrimonio una distanza che, non potendo avvenire nello spazio, avviene nel tempo» e che per il *pastiche* degli *Scarozzanti* si fa però regressione «assoluta» (dunque, più che in un abisso temporale, nel «pantano iniziale», con riferimento al manifesto testoriano).

Nella definizione della lingua «neo-medievale» dell’*Ambleto* conta sicuramente anche l’uscita nelle sale cinematografiche dei due film sulla sbrindellata armata Brancaleone di Monicelli (l’*Armata Brancaleone*, presentato al Festival di Cannes nel 1966, e il seguito, *Brancaleone alle crociate*, distribuito dal dicembre del 1970). Col suo sperimentalismo linguistico in bilico tra arcaismo e parodia l’*Armata Brancaleone* è premessa a molte sperimentazioni linguistiche della seconda metà del ’900, fra cui lo stesso *Mistero Buffo* di Fo.⁸ Il suo impasto linguistico è stato puntualmente analizzato in un saggio di Fabrizio Franceschini⁹ posto a introduzione della sceneggiatura recentemente pubblicata, in cui lo studioso dimostra come la lingua ricreata da Age, Scarpelli e Monicelli sia, più che il prodotto di un’operazione inventiva senza riferimenti reali, una «simulazione piuttosto convincente dell’italiano antico» su cui agisce però la ricerca di effetti comici ed espressivi (i più evidenti quelli che, nel caso del protagonista, prendono di mira la «pompa retorica»). Così i personaggi di rango si esprimono in una lingua basata sull’italiano letterario che ha effettivi riscontri nella letteratura antica e in quella macaronica rinascimentale, mentre in soldati, contadini e artigiani predomina «un netto colorito dialettale, pur con elementi arcaizzanti». L’intento non è certo quello di fornire una rappresentazione filologica della lingua realmente parlata, ma di restituire in chiave comica un quadro comunque credibile. Lo stesso regista così sintetizza l’operazione:

A monte c’erano molte letture, una dimestichezza con la lingua italiana del Quattro e Cinquecento. Al momento di trasporre queste conoscenze in una sorta di lingua rozza, arcaica ma in certi aspetti aulica, è subentrato uno spirito goliardico. L’invenzione del linguaggio è un punto di forza del film.¹⁰

Significativa è in particolare per noi l’aggettivazione a cui Monicelli ricorre in queste righe per descrivere quella lingua («rozza, arcaica ma in certi aspetti aulica»): vedremo, nella sezione dedicata all’analisi delle varianti linguistiche, come la stessa lingua dell’*Ambleto* faccia leva su una convivenza di lessico rustico e lessico sostenuto, ma anche, più sottilmente, sulla decifrabilità ambigua di alcuni termini del dialetto conservativo della periferia milanese, in cui la nota arcaica può suonare anche come tratto colto.

8. Vescovo 2017.

9. Franceschini 2016.

10. Monicelli 2005, p. 156

Insieme all'*Armata Brancaleone*, il *Mistero Buffo*, col suo «pseudo antico lombardo maccheronico con imprestiti da altri dialetti»,¹¹ va considerato come elemento determinante all'interno di quel vivacissimo fermento teorico e sperimentale che, per tornare al caso nostro, fa da substrato all'esito dell'incontro tra Testori e Parenti. Per uno sguardo sull'imbastitura, nel tempo, di un corredo pseudo-scientifico da parte di Dario Fo a 'convalida' della propria operazione, prezioso è il contributo di Marzia Pieri,¹² mentre questi sono i termini con cui lo storico della lingua Gianfranco Folena sintetizza i tratti dell'immaginario *pastiche* giullaresco del *Mistero buffo* evidenziandone il carattere di impasto «interdialettale» e insieme di «lingua di classe»:

[...] una fricassea di dialetti non solo continuamente commutati nella successione sintagmatica, ma espressionisticamente deformati e compenetrati al livello morfematico, nella stessa parola. Mescidando elementi volgari vivi del suo lombardo occidentale e di altri dialetti dell'area settentrionale padana lombardo-veneta, talora friulana, [...] Fo ha voluto ricreare, come lingua giullaresca itineraria e proletaria, e insieme come «lingua di classe», una sorta di versipelle iperdialetto o pandialetto romanzo norditaliano, diatopico e diacronico, retrodatandolo a un Medioevo immaginario che è metafora della violenza feudale e della prevaricazione sociale e ideologica [...].¹³

Intuibile è la suggestione che deve aver esercitato il giullaresco di Fo sul plurilinguismo dell'*Amleto*, un maccheronico dal sapore rustico e remoto, a forte impronta lombarda (avremo modo di vedere le deformazioni e i meccanismi di compenetrazione morfemica specifici in atto), ma anche lingua carica di istanze sovversive già a partire dal suo essere presentata come la parlata di una miseranda compagnia di «scarozzanti». La portata reattiva dell'espressionismo linguistico testoriano è questione piuttosto articolata, geneticamente invischiata com'è nel carattere parodico insito nella riscrittura; i bersagli di questo gioco parodico sono diversi e si accavallano a strati, per cui ne diremo a breve ma ci dovremo tornare a più riprese.

Dopo la sceneggiatura cinematografica, l'idea di un rifacimento teatrale dell'*Amleto* viene a Testori a partire da una prova ben precisa di Parenti alle prese con la *Moschetta* e la sua lingua arcaica (il pavano, cioè il padovano rustico del Quattro e Cinquecento, e il *moscheto*, parlato dal contadino Ruzante nel tentativo di imitare la lingua dei colti). La nuova edizione della *Moschetta* di Gianfranco De Bosio, prodotta dal Piccolo Teatro di Milano, con l'attore milanese nei panni di Ruzante e con scene e costumi di Emanuele Luzzati, debutta qui nell'ottobre del 1970 e viene rappresentata anche nella stagione 1971/1972 con diverse repliche nei teatri di quartiere, a cui Testori ha modo di assistere – la stesura dell'*Amleto* inizia del resto

11. D'Amico 1999.

12. Pieri 2010.

13. Folena 1991, p. 120.

a giugno del '72 –, tant'è che, secondo il racconto retrospettivo, mentre ancora siede tra il pubblico, inizia a prendere forma nella sua testa quel passaggio dal Parenti-Ruzante al Parenti-Amleto che si configura, prima di ogni altra cosa, come testo parlato e in una lingua altra:

Una sera lo vidi in teatro mentre recitava *La moschetta* del Ruzante, e subito capii che aveva qualcosa in più. Ora, a me capita sempre, quando un attore mi conquista, una cosa strana: non sento più le parole che dice, ma comincio a sentirne altre – esattamente quelle che vorrei che dicesse. Tanti miei testi per il teatro nascono così, ossia da ciò che la voce e la consistenza di un attore suscitano in me. Così accadde mentre guardavo Parenti recitare il Ruzante. Mi dicevo: «Le sue parole non sono quelle lì, sono altre». E di colpo cominciai a vederlo parlare una lingua che, poi, sarebbe diventata quella dell'*Amleto*. Prima di uscire andai da lui e gli dissi: «Franco, adesso so che cosa devo scrivere per te».¹⁴

Una precisa individualità attoriale alle prese con una lingua rustica e arcaica si fa vettore, nel rifacimento della vicenda del principe di Danimarca, dell'innesto di una lingua su base dialettale, ricreata, come si dirà, per via di «risciacquatura» nella provincia comasca e milanese. Il dramma «scarno, rotto, ruttante, violento e violatore, quasi trogloditico», porta già nel titolo, attraverso l'epentesi nel nome – l'aggiunta di 'b', forse per simulare la parlata di dialettofoni non abituati a pronunciare il nesso *-ml* – e la presenza dell'articolo determinativo maschile, il segno del mutamento avvenuto rispetto alla sceneggiatura. «Amleto di Lomazzo» (forse nel toponimo anche un'allusione al facchinesco di Giovan Paolo Lomazzo?), il cui castello dunque è spostato nella provincia di Como – nei pressi della periferia milanese –, parla ora una lingua d'invenzione, un *pastiche* che ha per base il dialetto rustico extraurbano (non a caso la lingua madre del suo autore). Il fatto che il dialetto sia presente già a partire dalla prima stesura, ci dice quanto la sua valenza espressionistica (per una disamina del concetto di espressionismo in Contini, si veda D'Onghia 2020) sia connaturata alla vocazione dissacratoria e parodistica con cui nasce il dramma. Se Pier Vincenzo Mengaldo¹⁵ nella «corsa verso il parlato, o lo scritto-parlato» (che in Italia non può prescindere dal dialetto o dall'italiano regionale) della prosa novecentesca riconosce «forti limiti» tra cui «la scarsa scioltezza, la non-naturalezza del dialogato, che può diventare involontariamente comico, anche in scrittori tutt'altro che sostenuti o idiosincratici», Testori dimostra come nella drammaturgia sia possibile fare di quel limite il mezzo per rendere ancora possibile una ripresa della tragedia shakespeariana, perseguendo appunto il tragicomico con un'invenzione linguistica costantemente modulata sul dato dialettale.

Oltre all'idea di spostare l'ambientazione in una periferia lombarda e di dare connotazione erotica al rapporto tra Amleto e Orazio, ciò che fa indi-

14. Cfr. D'Onghia 2017.

15. Mengaldo 2017.

viduare nella sceneggiatura cinematografica dell'*Amleto* un primo gradino nell'ideazione del primo testo della *Trilogia degli scarozzanti*, è il fatto che nella prima stesura del dramma cospicue porzioni di dialogo risultano da lì attinte. Ma l'italiano non caratterizzato espressionisticamente del testo cinematografico viene completamente rimpiazzato, nel testo teatrale, da quel *pastiche* linguistico a forte impronta dialettale che rappresenta il principale volano nella riscrittura della vicenda, sicché il travaso dalla sceneggiatura alla *pièce* si accompagna a un'esasperazione drammatica e a un sovrappiù grottesco raggiunti appunto, nel dramma, soprattutto per via linguistica. Si veda, per esempio, il discorso di Claudio sul trono, nella sceneggiatura, dal quale viene mutuato palesemente il discorso ufficiale di Gertrude, nella *pièce*, entrambi qui a confronto:

CLAUDIO V'abbiamo qui riuniti, voi che siete della nostra stessa famiglia e di quella più gran famiglia che è la corte, per rendervi partecipi di una decisione che abbiamo preso pel bene nostro, ma soprattutto pel bene del nostro regno e di voi, nostri sudditi. Gertrude, la moglie diletta del nostro fratello testé morto. È stata assunta da me come mia legittima sposa. Benché il nostro cuore fosse morso ancora dal dolore e dal lutto, ci è parso che questa unione avrebbe portato più velocemente nel nostro regno, scosso da tante sciagure e da tanti rischi, forza, dignità, vigore e pace.¹⁶

Così la ripresa nella prima stesura dattiloscritta (in questo lavoro indicata con *Ad*, come si vedrà nella sezione dedicata alla presentazione degli inediti delle prime fasi redazionali) della *pièce* teatrale:

GERTRUDE Vi ho qui riuniti, voialtri che siete della nostra stessa famiglia e di quella, ancamò più granda, che è la Regia Corte Imperiale, per essere io l'angelo annunziante e, disarei, l'istesso Gabriele, e rendervi incosì partecipi d'una decisione che ho preso per il bene nostro di noi, ma soprattutto per il bene sommo ed eterno del Regno e del Regname, che è sì, come ha da essere, nostro di noi, ma che è anche vostro di voi; e per il bene, anca se ai sobillanti pare no vera, di tutte le nostre amatissime sudditanze e di tutti i nostri amatissimi serventi, servi, militari, militanti, pastori, paesani e ischiavi. Claudio, fratello diletissimo del mio testé defunto marito, testé defunto emperò senza miseria e senza fine compianto, come avete potuto vedere e come vedere potete ancamò adesso; Claudio è stato da me alzato e, per incosì dire, assunto all'altare del Dio uno e trino come mio legittimo sposo; legittimo sposo e, dunca e nel contempus, legittimissimo Re (così dicendo depone lo scettro nelle mani di Claudio): Re mio di me e Re vostro di voi. Anca se il cuore di me è scombuscolato, lacerato e, direi ancora di più e di meglio, squartato come il fideco d'una poara oca quando devono tirarcelo fuori per

16. Testori 2002, pp. pp. 35 e 36.

fabbricare il patè; scombussolato, lacerato e squartato dai piangimenti, dai deliqui, dai treni, dalle lamentazioni e dagli strazianti; anca se tutto nella mia anema è una marceria di lutto, di doglianza e di voglia, e domà quella, di pesegàre a raggiungere nell'eterna quiete il mio adorato sposo, m'è paruto che questa unione e questo incoronamento arebbero portato più di pressa nel nostro Regno, turbato da tanti infami sobillatori e sindacanti, diviso da tante lotte e da tante battaglie di partitici partiti, blessurato dall'arrivo repentinissimo di tutte queste bande di irregolari e di extra; arebbero portato, disevo, in questo nostro Regno, che per me era ed è una Via crucis da portare, cos'è che dico? Un Monte, eccola, un Monte da pellegrinarci sopra com'è quello che c'è in della montagna di Varallo, detta anca Varade, e che, preso da sé e per di sé, e cioè par di lui solo, è una vera e propria Madonna dei sette dolori, tutta insanguenata, dove non ci manca una spada che è una; arebbero potuto portare, disevo e diso ancora, la tranquillità, la forza, le fruste, la galera e il taccharli sù per quei malvagi e per tutto il loro tanquant, e alla fine delle fini la distensione delle aneme e la loro e nostra totale certitudine e pace.

Il discorso sul trono pronunciato da Gertrude nel testo teatrale germoglia a dismisura per la pressione di una lingua incontinente e la retorica del potere si fa caricaturale grazie alla deformazione dissacrante operata da toni pseudoaltisonanti e iperboli autoincensanti detti in una parlata, d'invenzione, modellata su un dialetto lombardo dal sapore arcaico, dove registro rustico, lessico corporale e idiotismi s'impastano con formule cerimoniali. Il portato eversivo della lingua si associa in modo esplicito a un'ironia acre nei confronti della «piramida» iniqua e nell'elenco degli spauracchi evocati dalla regina a giustificazione di un potere violento, non mancano rinvii a quegli antagonismi sociali coevi alla stesura del dramma, gli anacronistici «sindacanti» ed «extra» di cui risulta invece del tutto priva non solo la battuta di Claudio, ma la sceneggiatura cinematografica nel suo complesso.

Tornando all'influenza del film di Monicelli, questa ha pesato sull'*Amleto* anche in termini di parodia della recitazione enfatica del grande attore,¹⁷ nello specifico di un Vittorio Gassman che viene calato, con l'*Armata Brancaleone*, in un immaginario contesto medieval-scalcagnato nel ruolo di un capitano di ventura dagli improbabili toni pomposi. È proprio Monicelli a riconoscere per primo le potenzialità comiche di Gassman inserendolo nel cast dei *Soliti ignoti*, esperienza che media poi il ritorno dell'attore al registro alto-tragico dei ruoli teatrali, rivisto in chiave parodica, nel film dell'*Armata Brancaleone*. Un «Medioevo cialtrone, fatto di poveri e di ignoranti, di ferocia, di miseria, di fango, di freddo», come lo definisce lo stesso Monicelli,¹⁸ che rovescia le immagini stereotipe le-

17. Vescovo 2017.

18. Monicelli 1986, p. 80.

gate alla narrazione epico-cavalleresca (come del resto già Calvino nella *Trilogia degli antenati*): «allora avevamo voglia di raccontare questo Medioevo alternativo a quello epico che ci propongono i romanzi cavallereschi di Chrétien de Troyes. Che fosse quindi una parodia, ma allo stesso tempo, una contrapposizione a quest'immagine finta di un'epoca eroica e favolosa che si vede nei kolossal hollywoodiani».¹⁹

Un'ulteriore osservazione legata alla lingua richiede un accenno alla struttura metateatrale in cui è inscritta la vicenda del principe di Danimarca, la quale si dà all'interno di un ulteriore livello diegetico, vale a dire la cornice in cui si muove una compagnia di scarozzanti alle prese con la messa in scena della tragedia. Come ricorda Giorgio Taffon,²⁰ è ancora Parenti a giocare un ruolo nell'ideazione di una riscrittura del mito shakespeariano in una prospettiva guittesca, non a caso collegata a quella sovversiva, quando ricorda a Testori delle compagnie di guitti che, negli anni Trenta, giravano la periferia milanese recitando brani «memori delle interpretazioni dell'Amleto di un Ruggeri o di un Moissi» e proiettando sofferenza e senso di ribellione, legati alla propria condizione, nella sofferenza del principe. Prospettiva che ha trovato realizzazione attraverso l'inserimento della tragedia dell'*Amleto* in una struttura metateatrale fattasi a sua volta 'giustificazione' dell'adozione di un linguaggio «pidocchiale» con una componente molto marcata di affettazione. Con «pidocchiale» ci riferiamo all'espressione di Tommaso Landolfi ripresa da Testa per individuare:

una modalità dell'italiano che, in sintonia col ruolo degli interlocutori e i loro rapporti, attraversa l'intera storia della nostra lingua: una sua varietà che, magari assai grezza, affiora quando non si fa ricorso per i più vari motivi (incapacità o sprezzatura, urgenza di dire o intento mimetico) alle formule della compostezza letteraria o ai parametri di un togato autocontrollo espressivo [...] in cui l'aspetto predominante è in qualche modo comunicare. Ed è quindi necessariamente connesso – a vari gradi di attuazione – con gli usi parlati della nostra lingua [...].²¹

Nel caso delle scritture dei «semicolti», che valgono anche come «indizi» del parlato, in soggetti la cui madrelingua è il dialetto e «che, pur alfabetizzati, non hanno raggiunto una piena competenza della scrittura rimanendo così legati al dominio dell'oralità», il tipo di italiano impiegato si definisce anche per un fattore di inglobamento di «formule, schemi, stereotipi» mutuati dai registri amministrativi, commerciali, ecc., insomma «latamente burocratici» che fungono da «nuclei agglutinanti e centripeti della lingua». Tornando all'*Amleto*, per il «pidocchiale» dei suoi personaggi andranno aggiunte alla lista anche le formule ecclesiastiche. L'avvertenza, come ab-

19. Cfr. <https://www.festivaldelmedioevo.it/portal/brancaleone-nel-racconto-di-monicelli/>.

20. Taffon 1997, p. 165.

21. Testa 2014, pp. 3-4.

biamo già detto accennando a una voce ur- e iper-monologante – con un riferimento peraltro sempre a Testa e alla categoria del personaggio assoluto –, è che, per l'*Ambleto*, non esiste alcuna possibile variabilità sociolinguistica determinata dalla situazione comunicativa in cui il protagonista e gli altri personaggi si pongono. La stessa struttura metateatrale è semmai strumentale, di contro alla possibilità di una discorsività dialettica e di una plurivocalità, all'emersione di una voce o, meglio, della Voce monologante detta in una lingua dai tratti 'scarozzanti' (intendendo per questi appunto una pidocchialità su base dialettale e molto sbilanciata sul versante dell'affettazione).

Se la soluzione metateatrale permette di spostare il «tragico dalla zona aristocratica in cui la cultura l'ha come imbalsamato, affidandolo a un ceto in smobilitazione, nella dimensione popolare»,²² l'attitudine contestataria che dagli scarozzanti si riversa nella furia del *prence*, volta a rovesciare la «piramide» del potere, assorbe, potremmo dire per via di metalessi (con riferimento all'analisi narratologica di Genette, qui si vuole alludere allo sconfinamento della realtà extradiegetica nella realtà diegetica in cui 'vive' la compagnia di scarozzanti e da qui, con un ulteriore salto tra i livelli narrativi, data la struttura metateatrale, nella realtà del *prence* e degli altri personaggi interpretati dagli scarozzanti), alcune istanze dal contesto coevo: sono in generale anni in cui un'intensa fase teorica, su ragioni, modalità e prospettive del teatro (nel tentativo di dare risposta a una situazione di stallo in cui un peso non indifferente sembra averlo anche l'intromissione della politica nella gestione dei teatri), si inserisce in un periodo di forte antagonismo sociale e politico, sfociando in un'avanguardia teatrale italiana di grande vitalità. Rotti i rapporti con il Piccolo, in seguito alla mancata rappresentazione di *Erodiade*,²³ Testori, come ricorda Cascetta, «si lega a lungo con un gruppo che si è dato a Milano, quasi contraltare rispetto allo Stabile, una organizzazione cooperativa: il Pier Lombardo, antigerarchico, antiautoritario, con uno stile di lavoro severo, con spese contenute, antidivistico»,²⁴ una cooperativa, di cui lo stesso Testori è socio fondatore con Parenti e Shammah. Secondo il racconto di Testori, nessuno vuole assumersi il rischio di ospitare nella propria programmazione la messa in scena dell'*Ambleto*, finché nell'agosto del 1972, in una zona fuori dal centro cittadino, spunta l'opportunità nei locali in precedenza del cinema *Continental*, che diventeranno appunto quelli del Salone Pier Lombardo.²⁵ Ancora sul carattere inedito e popolare che si vuole dare all'iniziativa, Laura Peja:

L'operazione [della riscrittura tragicomica dell'*Amleto*] non era ovvia e suscita attenzione e un certo dibattito, così come l'apertura (proprio col debutto del

22. Cascetta 1983, p. 99.

23. Frangi 2023.

24. Cascetta 1983, p. 34

25. Doninelli 2012.

testo) di una nuova realtà teatrale, di una compagnia stabile «‘diversa’ da quelle tradizionali della scena milanese, che farà cioè un teatro di satira politica, ma anche un teatro popolare lontano dai famosi intellettualismi, carichi di simboli e di sottintesi comprensibili solo agli iniziati, all’élite», come annunciava nelle conferenze stampa Parenti, anima dell’operazione insieme a Testori e a una regista, Andrée Ruth Shammah, che, per quanto incontrata da Parenti proprio alla ‘corte’ di Strehler, rappresentava quanto c’era di più lontano dall’immagine del regista: giovanissima e per di più donna! Il carattere popolare dell’attività era ribadito anche da una annunciata politica di prezzi bassi.²⁶

Lucia Lazzerini²⁷ osserva la conformità tra l’agire della compagnia degli scarozzanti e «i principi del teatro radicale» coevo – profondamente contestatario nei confronti del sistema –, che invitano a muoversi su un piano metaforico sufficientemente comprensibile da produrre choc destabilizzante, ma al contempo abbastanza vago da consentire di evitare lo scontro diretto. «Opportunismo ‘strategico’» che di fatto, sempre secondo Lazzerini, maschera in modo «pseudorazionale» quella vaghezza ideologica propria dell’«avanguardia contestataria» che ha preso le mosse da un «originario anarchismo misticeggianti», rispetto al quale si sta evolvendo in direzioni «più positive», ma che sembra ancora ispirare l’autore dell’*Ambleto* (per i rapporti di Testori con gli anarchici milanesi si veda ancora Giuseppe Frangi²⁸, che ricorda anche come il poeta anarchico Giorgio Sanvito abbia firmato un testo nel programma di sala dell’*Ambleto*).

Gli esiti parodici della nostra *pièce* svelano ulteriori pieghe, se consideriamo l’invito di Vescovo²⁹ a porre in relazione un passo giovanile di Roberto Longhi, «ai limiti dell’autoparodia inconsapevole», con un suo possibile ritorno riconoscibile nell’*incipit* dell’*Ambleto* (ne diremo nella sezione dedicata alle didascalie). La questione acquista rilevanza in seno a un posizionamento di Testori, nel panorama letterario novecentesco, tra i più vistosi continuatori di Longhi meglio che tra i «nipotini» di Gadda (sempre secondo Vescovo, una «funzione Longhi» dovrebbe essere chiamata in causa in sostituzione della «funzione Gadda») e si presta anche a considerazioni legate a quella tendenza novecentesca e tipicamente italiana a una lettura stilistica della scrittura saggistica sottolineata anche da Pier Vincenzo Mengaldo nella *Tradizione del Novecento*³⁰.

L’ultima anticipazione, in chiusura di questo capitolo introduttivo, ha sempre a che vedere con l’istanza di riscatto riconoscibile nelle soluzioni linguistiche ambletiche: non esente da provocatorie e anacronistiche interferenze dell’uso contemporaneo, la lingua di Testori reca tracce puntuali

26. Peja 2019.

27. Lazzerini 1973.

28. Frangi 2023.

29. Vescovo 2021

30. Mengaldo 2017.

anche di Raymond Queneau e delle sue provocazioni volte a scardinare ironicamente una imbalsamata lingua scritta (i *Fleurs bleues*,³¹ tra l'altro, erano usciti solo qualche anno prima). Ci ritorneremo nella sezione riguardante l'analisi linguistica, ma quest'accenno legato allo scrittore francese diventa utile, intanto, a meglio comprendere come Anna Banti, a proposito della lingua del romanzo *Passio laetitia et felicitatis*, potesse parlare di «una aspirazione al riscatto totale di una civiltà letteraria stantia e decisa a partire dallo zero assoluto»,³² con un'affermazione di fatto estendibile anche al suo vicinissimo antecedente e modello, la lingua appunto degli *Scarozzanti*.

31. Queneau 1965.

32. Cfr. Panzeri 1997, 1549.

Parte prima
Per uno studio delle varianti

Il lungo e travagliato processo che ha preceduto la pubblicazione della *pièce* è testimoniato dalle carte d'autore conservate sia nell'archivio Giovanni Testori di proprietà della Regione Lombardia che in quello omonimo di proprietà dell'Associazione Giovanni Testori.¹ I due fondi contengono materiali relativi a tutti i diversi ambiti in cui si è cimentato l'autore, compresi manoscritti e dattiloscritti di stesure preliminari delle opere edite, tra cui appunto quelli dell'*Amleto*. Si tratta, come si andrà a dettagliare nello specifico in un'altra sezione, di alcuni quaderni manoscritti e delle stesure dattiloscritte che da questi discendono, che si pongono tra loro in un quadro di rapporti piuttosto complesso da ricostruire. A iniziare dalla prima stesura dattiloscritta, che è restituibile solo ricomponendone il testo a partire da testimoni parziali e distribuiti in entrambi i fondi (il dattiloscritto originale del secondo atto sottoposto a diversi prelievi, in forma di ritagli incollati in un quaderno manoscritto, va integrato anche con un dattiloscritto fotocopiato contenente il primo atto e parte del secondo), nella ricostruzione delle relazioni tra i testimoni la linearità può risultare interrotta da rifacimenti di una sola porzione del testo, come nel caso del rifacimento del secondo atto, o difficilmente riconoscibile a causa di un intenso lavoro di revisione che può sovrapporsi a strati, in penna, su porzioni anche conservate sparsamente, con testimoni smembrati per essere riutilizzati. A complicare la situazione concorrono la leggibilità, che spesso si fa davvero ostica, della scrittura di Testori nei quaderni manoscritti, ma anche la mescolanza di dattiloscritti originali e di copie, con modifiche aggiunte a penna anche sulle seconde. Ad ogni modo, nel loro insieme, gli inediti presenti nei due fondi, a partire da un'operazione di riordino cronologico, di cui si dà qui conto, consentono di delineare l'intero percorso che porta alla definizione del testo che viene dato alle stampe. Sappiamo, anche grazie alla videoregistrazione della prima rappresentazione dell'*Amleto* al Pierlombardo,² come il processo compositivo non sia in realtà giunto a definitivo compimento con la pubblicazione del 1972, in quanto la *pièce* allestita e messa in scena l'anno seguente, sotto la supervisione dello stesso Testori, presenta notevoli varianti, per cui un confronto ulteriore con il testo consuntivo può rivelare aspetti di interesse.

Una volta riordinati cronologicamente gli inediti (ricostruzione che sarà dettagliata in una delle sezioni seguenti), si è presentata l'utilità descrittiva di strutturare le rilevanti discontinuità tra le riscritture attraverso l'individuazione e la definizione di tre fasi redazionali (che indicheremo rispet-

1. La presente ricerca sui materiali preparatori dell'*Amleto* è stata condotta prima del mese di settembre 2023, cioè prima che l'Archivio Giovanni Testori di proprietà della Regione Lombardia – fino a quel momento presso la Fondazione Mondadori – trovasse nuova sede presso Casa Testori a Novate, insieme al fondo dell'Associazione Testori.

2. Disponibile nel canale YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=d4iYdJFD7no>.

tivamente con A, B e C). Di queste tre fasi redazionali, le prime due rappresentano l'oggetto del presente lavoro determinandone la circoscrizione, sebbene gli accenni a soluzioni successive non manchino, dove il confronto sia funzionale a una messa in prospettiva di tipo evolutivo. Tali materiali preparatori, riconducibili alla fasi redazionali indicate con le sigle A e B, sono di interesse variantistico per le ragioni che qui si vanno preliminarmente a sintetizzare. Se, rispetto alla prima redazione, nel testo edito si possono riconoscere anticipazioni e condensazioni nella *fabula* legate anche a un completo rifacimento del secondo atto, i termini che sembrano maggiormente motivare la restituzione di un'analisi di tipo variantisco – nelle sezioni a seguire in questo lavoro – stanno in una progressiva evoluzione nella lingua messa in bocca agli scarozzanti (di particolare interesse sono le varianti più precoci, in cui figurano frasi strettamente dialettali alternate al *pastiche* con forte impronta dialettale) e in differenze riguardanti natura e lingua delle didascalie (incursione diegetica nelle didascalie delle stesure iniziali a fronte di didascalie ridimensionate e meramente prescrittive nel testo dato alle stampe).

In questo studio le sezioni successive saranno quindi dedicate all'analisi variantistica, per mettere in evidenza sia la complessa gestazione della lingua attraverso le redazioni che le questioni didascaliche appena dette. In particolare, le varianti relative all'alternanza, nella prima stesura, di dialetto e *pastiche*, per cui useremo come termine di riferimento le polarità del moschetto e del dialetto rustico in Ruzante, forniscono dati a complemento dei rapporti tra la lingua d'invenzione testoriana e il moschetto già messi in luce da D'Onghia³ – a partire dall'intuizione di Taffon⁴ che «l'italiacano» degli scarozzanti ha per «progenitore» la lingua parlata dal contadino Ruzante nel tentativo di imitare, «stravisandola», la lingua cittadina – mentre, sul versante delle didascalie, hanno carattere di eccezionalità le varianti della seconda redazione, per la presenza al loro interno, come si dirà, della stessa lingua d'invenzione che caratterizza le battute. Si è del resto qui deciso di proporre anche l'edizione della prima stesura dattiloscritta, sempre per le ragioni appena dette e cioè il suo costituire il dato di partenza di una lingua d'invenzione *in fieri* (anche se, per non appesantire con un apparato che risulterebbe probabilmente più pedantesco che di interesse, delle sottostanti lezioni testimonianti l'originaria alternanza di dialetto e *pastiche* si darà testimonianza solo in sede di confronto variantistico), la presenza di didascalie letterarizzate, qui ancora in italiano, e dell'originaria versione del secondo atto (soggetta a completo rifacimento nella redazione successiva); a queste ragioni va aggiunta anche la presenza di varianti di interesse nella scena dell'incontro tra Amleto e il fantasma del padre.

Per quel che riguarda la questione linguistica, nella prima redazione si assiste a una prima messa a punto del *pastiche*, che sappiamo caratterizza-

3. D'Onghia 2017.

4. Taffon 1997, p. 64.

re i dialoghi dell'*Ambleto*, derivante da una mescolanza di diverse lingue: dialetto, latino, francese, inglese e spagnolo si infiltrano nell'italiano in varia misura (dalla frequenza molto alta del dialetto alle minime occorrenze delle ultime due). Più che mediante l'inserzione di termini integralmente non italiani, pure presenti, tale mescolanza è giocata soprattutto attraverso incroci maccheronici che investono fonemi, morfemi e la stessa sintassi, dove sono i termini soprattutto dialettali e, con minor frequenza, francesi, a essere costretti in forme che Lazzerini⁵ definisce «italo-barbariche». Non mancano comunque interferenze nella direzione opposta, come nel caso delle desinenze latine giustapposte ai nomi italiani. L'interesse di questa prima fase redazionale sta però, come anticipato, anche nel dato di un dialetto che, inizialmente, accanto alla forma 'ibridata' che costituisce il timbro prevalente nell'impasto linguistico d'invenzione, conosce anche un proprio impiego privo di commistioni macaroniche, sicché battute - o porzioni più o meno ampie di queste - in dialetto stretto si inseriscono nella prima redazione fra quelle, pur maggioritarie, dette invece in quel *pastiche* che in seguito si fa onnipresente nel testo. Le varianti che testimoniano quest'originaria alternanza tra dialetto e lingua inventata, oltre a segnare una forte caratterizzazione rispetto al testo edito, consentono di tradurre in modo più definito i termini suggestivi con cui Testori rievoca l'influenza esercitata, nella genesi dell'opera, da Parenti alle prese con la *Moschetta*, a integrazione del parallelo, già evidenziato da D'Onghia, tra *moscheto* - la lingua impiegata da Ruzante nel tentativo di imitare la lingua 'istruita' - e *pastiche* testoriano. Nella lingua di questi fogli inediti l'influsso originario si rivela infatti più composito, e cioè legato non solo all'italiano parlato dal personaggio Ruzante, ma più estesamente alla compresenza di questo e del dialetto, il pavano, rispetto a cui si pone a contrasto, come vedremo nella sezione dedicata alla lingua.

Riallacciandosi invece alla questione delle didascalie letterarizzate (non deputate quindi alle sole prescrizioni di scena, ma segnate da tracce più o meno marcate di procedimenti 'diegetici', propri cioè del racconto indiretto - distinto da quello 'mimetico' degli attori che prestano la loro voce e i loro gesti ai personaggi sulla scena), si può qui preliminarmente precisare anche come questa vada a incrociarsi con quella linguistica nelle carte della seconda fase redazionale, dove la lingua d'invenzione arriva a coinvolgere le stesse didascalie, con un'estensione dunque del *pastiche* fuori campo rispetto all'ambito della rappresentazione mimetica, parti strettamente prescrittive comprese. Didascalie investite di espressionismo linguistico a forte marca dialettale rappresentano probabilmente un *unicum* nella letteratura teatrale italiana, per cui vale senz'altro la pena restituirle (nella redazione finale vengono cancellate dall'autore, a favore di mere indicazioni prescrittive, date in italiano).

5. Lazzerini 1973.

Ma, prima di tornare al dato linguistico che riguarda le didascalie della seconda redazione, vediamo l'aspetto di interesse che hanno anche le didascalie della prima redazione rispetto a quelle del testo pubblicato. Se nel testo edito le didascalie si limitano a comunicare l'entrata e l'uscita dei personaggi dalla scena, la loro disposizione e qualche altra minima prescrizione in merito alle azioni da rappresentare, nella prima redazione, qui il primo dato di interesse nelle didascalie degli inediti, abbondano indicazioni relative alla scenografia spesso corredate di specificazioni di tipo soggettivo, così come, sempre in questa redazione, la segnalazione dell'ingresso dei personaggi in scena si accompagna di frequente alla specificazione di atteggiamenti e stati emotivi resi con aggettivazioni, similitudini o metafore difficilmente o per nulla scenificabili – da analizzarsi, come vedremo, anche in relazione a quei procedimenti, nella didascalia, non passibili di restituzione scenica, che Silvia De Min ha definito di carattere ecfraistico.⁶ Anche nella seconda redazione permangono le didascalie con funzione diegetica e non rubricabili come istruzioni sceniche, in più con l'aggiunta della caratterizzazione linguistica che si è descritta e cioè la sovraestensione dell'espressionismo a forte caratterizzazione dialettale, prima circoscritto al solo dominio mimetico dei dialoghi. Questo il secondo dato di interesse (ancora maggiore, come detto, per l'aspetto di unicità che lo contrassegna) a motivare, nella sezione dedicata alle didascalie, la restituzione delle varianti di questa redazione intermedia.

L'espunzione delle didascalie letterarizzate dall'ultima redazione invita a fare supposizioni in merito all'intenzione, nei tempi ideativi precedenti, di una lettura delle didascalie in scena. Il fatto che solo una didascalia (con un'immagine che diventerà peraltro elemento intertestuale), venga riassorbita nelle battute del testo edito, potrebbe essere preso come dato a supporto. A possibile conferma le dichiarazioni in cui lo stesso Testori sostiene che ogni suo testo trae beneficio dall'essere detto a voce. Nell'intervista di Doninelli così Testori:

sempre, qualunque sia l'argomento trattato - saggio, romanzo o testo teatrale vero e proprio –, io sento che la parola che scrivo ha bisogno di essere detta, pronunciata. È come se, messa così, sul libro, non avesse ancora detto tutto quello che ha ancora da dire. Solo il teatro la libera completamente.⁷

Il passaggio, nella seconda redazione, a didascalie caratterizzate dall'espressionismo linguistico acquista poi un diverso spessore se letto anche in chiave autoparodica, come si dirà nella sezione dedicata all'ecfrasi, a partire da alcune osservazioni, a cui abbiamo già accennato, sempre di Vescovo,⁸ che nell'*incipit* dell'*Amleto* riconosce la possibile eco di una didascalia presente in un passo giovanile del Longhi, segnato da una prosa «ai limiti

6. De Min 2018.

7. Doninelli 2012, p. 54.

8. Vescovo 2021.

dell'autoparodia inconsapevole» («un reinvestimento, diciamo 'creativo', da parte del Testori maturo della prosa del precedente Testori critico d'arte e soprattutto del suo maestro»).

Torniamo ora alla prima stesura dattiloscritta, per alcune considerazioni a partire dalla versione del secondo atto qui contenuto, che ci aiutano a chiudere questo capitolo introduttivo con alcuni appunti tematici sempre in relazione alla suddivisione redazionale. Più vicino nella trama al testo shakespeariano, per la presenza della scena dello spettacolo volto a smascherare i regicidi, che non figura invece nel testo edito, questo secondo atto rivela una costruzione claustrofobica che merita attenzione, sempre come dato di partenza: specie nei dialoghi del *prince* coi due personaggi femminili, si registra una crudezza stilizzata attorno a cui il dramma tende a rimanere avvitato. Una ferocia senza sbocco, che si potrebbe dire programmatica ripensando alle parole del manifesto. E che potrebbe anche apparire misogina, se non vista come sfogo rancoroso rispetto alle subite aspettative sociali di una sessualità etero e legata alla riproduzione (sessualità, in questo secondo aspetto, avvertita nel dramma come disperatamente insensata). Anche da questo punto di vista lo scarto rispetto al testo edito è notevole: nella versione pubblicata il farsi strada di una *pietas*, non sempre soffocata dal protagonista, determina quell'articolazione nelle sfumature dei dialoghi tra il principe e le due donne, che, senza intenzioni di rappresentazione naturalistica, resta funzionale a spostare il baricentro, comunque tragicomico, più verso un polo tragico-esistenziale universalmente esperibile.

L'originaria versione del secondo atto termina con il dialogo horror, e connessi impeti necrofili, in cui il principe grida in faccia all'innamorata-«in-follarmata» Lofelia l'unica via d'uscita, cioè che un rapporto di tipo sessuale tra loro sarà possibile solo se lei compirà un gesto suicida: «Spaccati la natura con la cortella! Taccati sù in dello scurolo o in della foresta del Brunate, ma crepa! Crepa! [...] in maniera che questo ventre qui, né quando vi arò da andarci indidentro io, né quando aranno da andarci indidentro tutti gli altri con cui ti metterai, non s'ingravidì in nessunissima maniera, ma resti lì, isterilissimo, secchissimo, vuotissimo... // Di partoriti ce ne sono stati anca troppo!!».

Nel dattiloscritto della prima redazione non vengono però ricopiate le ultime righe del manoscritto. Si tratta dell'avvio di quella che avrebbe appunto dovuto essere la scena successiva a quella del dialogo appena citato e che riportiamo qui, di seguito, per il valore emblematico che viene ad assumere in relazione alla piega presa da quest'originaria versione:

(Amleto exit. La luce si abbassa lentamente finché la scena sprofonda nel buio più totale.

Poi un pulviscolo lucente riprende a scivolare qua e là, a pennellarsi esile e fremente, a strisce.

Lofelia è lì in piedi, ferma nel mezzo; le mani lungo i fianchi; gli occhi fissi come quelli d'un automa o di un sonnambulo; di tanto in tanto il lungo

coltello che stringe viene destato da balucinii sinistri)

OFELIA Hai diciuto di negarmi indidentro della fogna o indidentro della vasca; hai diciuto di sgiaccarmi in di giù del Bollettone; hai anca diciuto di spaccare la natura con la cortella... perché, mi hai spiegato... solo in d'allora arai da amarmi e no da 'desso!... solo in d'allora...

L'immagine di Lofelia che brandisce il coltello, pronta a dilaniarsi «la natura», resta sospesa sul bianco delle pagine che seguono nel manoscritto. Con un fermo immagine che si fa «eternitade», l'interruzione del testo viene involontariamente a evocare, moltiplicandolo indefinitamente, proprio quel nulla che è la conseguenza dell'atto che la giovane si accinge a compiere, ben oltre la morte di se stessa. E forse lo stesso Testori, arrivato con i suoi personaggi sull'orlo di quel vuoto, deve aver avvertito il rischio di lasciarsi prosciugare, decidendo così di tornare sui propri passi per riscrivere da capo il secondo atto.

La lingua della prima redazione

Nei primi venti fogli del dattiloscritto (di seguito indicato con *Ad* – si veda la *Nota al testo* per la ricostruzione dell'ordine cronologico degli scritti ascrivibili all'avantesto) in cui viene ricopiato il manoscritto del primo atto, sotto all'ultimo strato di modifiche a penna, si riconoscono frasi in dialetto alternate ad altre, maggioritarie, in *pastiche*. Prima di sostituire quelle prime battute integralmente dialettali – con modifiche a mano nell'interlinea – per riproporle nella lingua d'invenzione, Testori fotocopia quei fogli, sicché ce ne resta traccia ben leggibile (nella cartella D22 in GTRL). Quell'originaria alternanza fra il dialetto lombardo (il milanese di periferia degli scarozzanti) e un italiano sottoposto a deformazione espressionistica (la lingua affettata dei personaggi interpretati dagli scarozzanti) riflette l'alternanza, presente nella *Moschetta*, tra pavano (dialetto rustico) e lingua moschetta (imitazione della lingua cittadina), per cui, come detto, darne conto precisa l'influenza del testo del Beolco nei termini di un'articolazione.

Fin dalla prima battuta, in cui viene svelata la concezione metateatrale del dramma, lo scarozzante che interpreta Amleto, dal di fuori della scena, prende a dare istruzioni in dialetto ai pittori di scena. Quando entra in scena, annuncia l'inizio della tragedia con la tipica formula d'apertura in latino («Incipit Ambleti tragoedia», la cui solennità – anche nel rinvio a un genere codificato – si pone in contrasto con la dichiarazione, che subito la segue, di non necessaria determinatezza del luogo) e poi prosegue in un italiano recante alcune prime tracce della deformazione espressionistica, un *pastiche* non ancora pesantemente connotato, anche se una prima patina regionale con virate arcaiche e pseudoaltisonanti è già ben riconoscibile. Chiude infine col dialetto sentenzioso a sigillo del senso di inevitabilità

livellatrice enunciato («quand s'è ciavà sù in la cassa, cassa e ciavada l'è per tucc e in tucc i sit»):

(Qualche resto di croce, una fossa aperta con, a lato, i cumuli di terra bagnata, sotto un cielo che va, via, via, diventando di tramonto tempestoso, livido, funesto)

AMBLETO (*extra scena*): Pusè scur! Quanti volt go de dìvel! Pusè scur! Ross, sì; ma ross come l'è ross el sangh di purcei quand ghe spàchen la gula! / E là, in bas, su quei nigur, un po' de viola... / Ga de ves l'aria d'una cantina! Ga de ves l'aria d'un bus, d'un inferna! (*entrando e portandosi verso il proscenio, le spalle rivolte al pubblico*)

Eccu, insci. Pusè gunfi, qui nigur; pusè gunfi e inciustrà... E quella lus là, sulla fossa... Dimiuire, diminuire. Sèm minga al cine, chi... No! No! Su la crus, no! Su la crus lasila cume l'è! Ultimi resti, frattaglie ultime ed estreme della fede. Abbondanza, abbondanza, che l'ecunomia ghe la làssum all'ingles...

(Ambleto continua a guardare, mentre da fuori principia a venire il rullio soffocato di alcuni tamburi e l'eco d'un coro funerario.

Quand'è convinto che la scena corrisponde veramente a quel che deve essere, con un balzo si porta al proscenio, guarda a lungo il pubblico e incomincia ad affondare e insieme ad erigersi nella sua tragica, orribile parte)

AMBLETO Incipit Ambleti tragoedia. Incipit, qui, a Elsinore. Incipit a Elsinore o in n'importa che altro paese. L'autore mi ha assicurato che ogniduno di voi può pensare d'essere a Elsinore o, invece, nel paese che preferisce meglio e di più; mettiamo, a Camerlata; mettiano, a Lomazzo; o anche, un po' più in basso; a Caronno; Tant l'è istess: quand s'è ciavà sù in la cassa, cassa e ciavada l'è per tucc e in tucc i sit. (*erigendosi, di nuovo*)

Alla presentazione della tragedia segue quella del proprio personaggio, dopodiché lo scarozzante-Ambleto dà l'ordine che il corteo funebre abbia inizio. All'italiano subentra subito il dialetto, anticipato da *rullez*, il *roulez* francese, scritto con grafia irregolare (con la 'u' all'italiana e il raddoppiamento della laterale - nel testo edito diventerà *rullé*), secondo un procedimento tipico della scrittura ambletica, che per i vocaboli stranieri concorre agli esiti deformati e grotteschi della lingua con un compromesso fra la grafia corretta e una grafia che rende la pronuncia. Si noti peraltro l'assonanza con il tronco *vusè*, con cui si avvia il prosieguito del discorso in dialetto:

Avanti! Se merda deve essere, merda sia! Rullez, tamburi! Vusè trumbett de la Regia Guardia Imperiale! Cantì ceregh e cereghett. Pizè lum e lumitt! Pret e vescuv, metè sù i sutan viola dela quaresima e di mort! E ti, regina, sù, sù! El vel negher, la negra broderia, l'è belle che prunta. Vestiset, sù, pelanda! Vestiset, figa scunsacrada! Tira di fuori dal forziere

la parure, gli zaffiri, i brillanti, le incastonate perle e gli incastonati esemeraldi. Metti sù tucc per cumpagnà in la tumba l'usel che m'ha sgiacà in sta latrina chi...

Amici che state lì, in di basso, a vedere e a sentire: il mio papà è dietro a venire. L'ho guardato giusto adesso: fermo 'me n'assa: tutto bianco, non fudesse che per i spurghi che ci venivano fuori dai buchi del naso e da quello della bocca, almeno fintanto che Polonio non gliel'ha stoppatata su con della bambagia...

Papà, re, capo, dux, Benito, anca per te l'è finida... E se vuoi savere quello che penso, se vuoi proprio saverlo... (*scatenandosi, come se la bara fosse già lì, davanti a lui...*)

Chi t'ha fa passà dell'altra part? Parla! La storia dell'angina, del gropp e dell'infartus pòden tegnessela per lur! (*riprendendosi*)

No! Adès no, Emblet. Dopu. Quan te sarà lì, ti, lu e la cassa. Adesso ci è da fare l'annuncio... E, allora, avanti, amigos!

In dialetto si susseguono le incitazioni dello scarozzante, in un crescendo sottolineato da ripetizioni e accumulazioni. La frase in italiano regionale alla fine dell'elenco mette in risalto il successivo vernacolo nella frase che chiude il discorso e conferisce un tono insieme di accusa e sentenza («Metti sù tucc per cumpagnà in la tumba l'usel che m'ha sgiacà in sta latrina chi...»), per dire una lacerazione che va ovviamente oltre quella del protagonista Qui, dove viene nominato per la prima volta il morto, la sintassi si rifà ipotattica allentando la tensione precedente in corrispondenza del vuoto della disperazione. Si noti la sineddوحة attraverso cui i due genitori sono ricondotti ai rispettivi organi genitali, «figa sconsacrada» e «usel», anticipando il concetto della maledizione della nascita, subito dopo esplicitamente detto, ma anche l'insistenza su termini afferenti al campo semantico del «realismo fisiologico» – per riprendere un'espressione di Lazzerini –, come evidente anche nella descrizione del cadavere. Continua, poi, la rapida alternanza di frasi in dialetto e frasi in cui nella lingua d'invenzione la mescidazione si fa costitutiva.

Come stesse dando voce a una didascalia, lo scarozzante annuncia la prima scena ricorrendo prima alla forte marcatura del latino e poi al dialetto. Inizia a descrivere una scenografia che non si vedrà, con gli elementi del paesaggio investiti da un tramonto disegnato da occhi allucinanti, dove espressione linguistica e visivo si intersecano con mutua amplificazione:

Sera est; anzi, crepusculorum crepuscula dilagant. De chi e de là ghè in gir ammò di tuchelit de nev... Totus est negher; negher 'me un bus... Il cielo rona... A me mi pare di vedere indappertutto trasù de cioch e sangh; sangh in la tera;

sangh in di nigur; sangh in di öcc...; sangh e marmelada o pissa che la ven giò, 'me la narigia, come se fosse che anche le nivore avessero le loro robe...

Nell'insistenza sul cielo grondante rosso da tutte le parti (l'espressionismo della mescolazione linguistica s'intreccia all'effetto impressionistico delle costruzioni nominali), si osservi il crescendo dato dal cumulo, com'è tipico di tutto il testo, ma qui martellante sulla stessa parola *sangh* ripetuta cinque volte, delle quali le tre centrali testa di un sintagma che si ripete identico nella struttura: nome (*sangh*) + preposizione (*in di*) + sostantivo (quest'ultimo ogni volta differente). La prima e l'ultima occorrenza di *sangh* racchiudono invece a chiasmo la catena anaforica: *cioch e sangh; sangh...; sangh...; sangh...; sangh e marmelada*. La resa espressiva, insieme potente e controllata, viene alla fine suggellata dalla visione antropomorfa delle nuvole mestruate. In *totus est negher* l'accento cupo si interseca invece al comico 'abbruttimento' dato dalla prossimità del dialettale *negher* al suo originario latino. Non a caso nella lezione ultima della stesura troviamo ancora *negher*, e così sarà fino al testo edito, senza dunque l'intervento di quell'italianizzazione in funzione del *pastiche*, cui sono tendenzialmente soggetti i termini dialettali, come vedremo, spesso addomesticati attraverso l'inserzione di morfemi dell'italiano.

Il monologo di Amleto prosegue con un intensificarsi di frasi in dialetto fino a quando si giunge alla presentazione di Gertrude. A partire da questo momento le inserzioni dialettali (presenti anche nelle battute degli altri personaggi) si fanno più rade e più brevi, segno di come la soluzione linguistica data dall'alternanza tra dialetto e *pastiche* vada progressivamente a perdere presa nel testo, tanto che l'autore, come detto, decide di tornare sui primi fogli 'traducendo' nel *pastiche* in via di definizione le porzioni in dialetto che prima facevano da controcanto. Si veda appunto come vengono modificate le righe iniziali in seguito a questa decisione (a: lezione col dialetto; A: ultima lezione):

a: Pusè scur! Quanti volt go de divel! Pusè scur! Ross, sì; ma ross come l'è ross el sangh di purcei quand ghe spàchen la gula! / E là, in bas, su quei nigur, un po' de viola... / Ga de ves l'aria d'una cantina! Ga de ves l'aria d'un bus, d'un inferna] A: Più iscuero! Quante volte ho da dirvelo? Più iscuero! Rosso sì; ma rosso com'è rosso el sangue dei porcelli quando ci spaccano la gola! / E là, in di basso, su quelle nigore, un po' di viola... / Ha da esserci in dappertutto l'aria d'una cantina! Ha da esserci in dappertutto l'aria d'un buso, d'un inferna

a: Eccu, inscì. Pusè gunfi, qui nigur; pusè gunfi e inciustrà... E quela lus là, sulla fossa... Dimiuire, diminuire. Sèm minga al cine, chi... No! No! Su la crus, no! Su la crus lasila cume l'è] A: Ecco, incosi! Più gonfiate quelle nigore; più gonfiate e inciostrate... E quel luzore là, in sulla fossa... Diminuire, diminuire. Siamo no al cine qui... No! In sulla crose, no! In sulla crose lassàtela income l'è

Nell'ultima lezione l'intenzione di conferire carattere insieme arcaizzante e ricercato, ovviamente sempre in chiave parodica, è subito segnalato da *iscuro* con la prostesi della 'i' davanti a 's' seguita da consonante – altra prostesi arcaizzante, più avanti nel testo, è quella di *v* in *vuno* e *vuomini*, come già Gadda in *Eros e Priapo*⁹ –, mentre in *luzore* la ricerca arcaizzante si associa a un recupero del dato ruspante per via dialettale, non a caso nell'ultima lezione ne aumentano le occorrenze. Il carattere marcatamente regionale si ottiene in queste prime righe attraverso una fitta serie di fenomeni: la forma della preposizione articolata (*in sulla*) ma anche la sovraestensione dell'uso di *in* rispetto al dialetto, con storpiatura arcaica in funzione altisonante (*in di basso*, *income*, *in dappertutto*, che più sotto ricorrerà unverbato, *indappertutto*, secondo un dispositivo che tende a stabilizzarsi, ovviamente nel gioco dell'invenzione linguistica, e più avanti ricorreranno *indidentro*, *indidietro*, *indavanti*, ecc., veri e propri contrasegni del *pastiche* ambletico, confermati anche nelle redazioni successive); l'articolo *el* (più sotto 'i *spurghi*'); il *ci* dativo per la terza persona («el sangue dei porcelli quando ci spaccano la gola»); la presenza dei dialettali *nigore* (col tipico rotacismo milanese), *buso*, *incosì*, *inciostrate* (con la desinenza però del participio passato dell'italiano) e *inferna*; l'aferesi in *letricisti*; la costruzione col verbo *avere* seguito dalla preposizione *da*, in sostituzione del modale *dovere* («Quante volte ho da dirvelo?»); la costruzione della negativa, invece che con *non*, con il *no* postposto al verbo («siamo no al cine») e l'inserzione di fonemi settentrionali come /s/ in luogo di /ʃ/ in *abbondansa* e /s:/ in luogo di /ʃ/ in *lassàtela*.

La rinuncia all'alternanza tra dialetto e lingua, che si registra nell'ultima lezione di questa stesura, va di pari passo con un intensificarsi della patina dialettale nel *pastiche* per quel che riguarda fonemi, desinenze, lessico e costruzioni sintattiche. Nella tirata monologica di Amleto che segue le righe appena citate, dopo l'arcaico *prence*, le scelte letterarie-giganti *splenetica*, *maschile bellezza toccata dalla malinconia* o, ancora, *tempo già fu*, rimarcate anche dal latino *temporibus illis*, vengono subito beffate da infiltrazioni dal registro più basso (*fottuta*, *merda*), dai regionalismi (*ogniduno*, *in tra le mani*, *se mettiamo di*), così come da un maccheronico *ambleticus Ambletus*. Elementi tutti confermati nella lezione ultima di questa stesura, ma con ulteriore insistenza sui tratti dialettali, per cui vanno qui ad aggiungersi la già osservata sovraestensione di *in* ('*in lo stesso* [*lo stesso*]'), l'espressione metaforica '*ha ciavato su i battenti* [*è finita*], in cui ritroviamo compresenti due elementi ricorrenti nel *pastiche* testoriano e cioè il verbo sintagmatico (verbo + 'su') e l'ancor più frequente participio passato del verbo dialettale con la desinenza dell'italiano, mentre, a livello fonetico, le lenizioni ('*assicurato* [*assicurato*], '*diso* [*dico*]'), e, ancora per le consonanti, anche altre forme tipiche settentrionali ('*bellezza* [*bellezza*]). Nelle righe che seguono, sempre di questo primo

9. Lazzerini 1973.

frammento, l'influenza dialettale sta anche nelle perifrasi verbali (è *dietro a venire*, 'aresse da dormire [*dormisse*' – di contro, nell'italiano standard, la prima a 'stare per + infinito' e la seconda, già osservata sopra, a 'dovere + infinito'), frequenti anche nelle stesure successive, testo edito compreso, e, sempre a testimonianza di soluzioni che verranno adottate diffusamente nell'intera stesura e nelle successive redazioni, si registrano l'afèresi ('*me* per 'come', '*desso*') e l'apposizione di morfemi italiani, già notata per il participio passato, qui diffusa anche ad altri modi e tempi verbali del dialetto (*fudesse*, '*podeno* [*podèn*']) ma anche ai sostantivi (*tochellini*). Per il conteggio dei vocaboli dialettali integrali, qui alcuni ('*anca* [*anche*', *ammò*, *sangua*) che in tutte le tre redazioni si fanno presenza costante – specie le congiunzioni, alle quali più avanti si aggiungeranno *cont* e *donca*.

Se un italiano a spinta caratterizzazione lombarda costituisce la base costante, non manca una porosità del *pastiche* nei confronti di altre lingue «col che si arriva a un effetto caleidoscopico che ha qualche riscontro, in anni vicini, soltanto nei testi più sperimentali di Dario Fo».¹⁰ In questo primo frammento troviamo lo spagnolo *amigos* nell'esclamativa con cui lo scarozzante segnala che deve iniziare la tragedia, del resto lo sproloquio spagnolesco è già nel moschetto di Ruzante (II,37 «Se volis essere la mias morosas, ve daranos de los dinaros»), e nelle successive due redazioni dell'*Ambleto* figura la stessa «imitazione grossolana dello spagnolo mediante l'abuso di -s finale».¹¹ Più avanti molto presente e caratterizzante diventa il francese, ma compaiono anche l'inglese, certo molto meno frequente, e qualche altra minima occorrenza dello spagnolo. Ingrediente fondamentale è sicuramente il latino, che tende a intersecarsi all'italiano più di frequente nella forma, tipicamente maccheronica, della desinenza latina che si appone al termine italiano (*dilagant*, *itiamo* più avanti e il caso particolare di *trenus* dal termine *treno* derivato dal greco *threnos*). Se innesti di questo tipo si rivelano particolarmente produttivi, nella libertà di quest'operazione restano comunque tendenze, per cui è possibile incontrare, nelle pagine seguenti, il *confiteare* dal deponente *confiteari*, con un incrocio dunque di tipo contrario (ma analogo a quello nei termini dialettali dove, come sappiamo, è la forma del lessema dialettale con desinenza italiana a essere maggioritaria). Vocaboli latini non soggetti a deformazioni punteggiano del resto tutta la stesura (*voluntas dei*, *imperia*, *sufficit*, *in pacem aeternam*, *veritas veritatis*, *templa templorum*, *caritas*, *verba*, *acta*, *exempla*, *accipe vestem candidam*, *castitas*, *lilium*, ecc.), con una particolare densità di espressioni provenienti dal latino ecclesiastico, dove la ricerca di un tono altisonante e arcaico non basta a esaurirne le sfumature d'impiego, poste come possono essere tra l'irriverenza e una familiarità forse neanche priva di qualche punta di tenerezza. Nell'ultimo passaggio il sintagma genitivo intensivo di derivazione ecclesiastica

10. D'Onghia 2017.

11. *ibid.*

(*crepusculorum crepuscula*) va comicamente insieme ai macaronici *sera est e dilagant*. Alla matrice ecclesiastica vanno ricondotti anche termini dell'italiano antico come *certitudine*.

Di linguaggio alto è costellato l'intero testo, si vedano ad esempio l'antico e letterario *daddovero*, ancora attestato in Gadda nei *Viaggi della morte* (GDLI; dal «rubalizio degli ori» del *Pasticciaccio* probabilmente anche *rubaliziato*), ma anche *gramaglie*, *doglianza*, *colendissimo*, *lucore* alternato al dialettale *luzore*, in un gioco ambiguo tra registro alto e basso. Un gioco più esibito tra le due opposte direzioni, nel senso di un pretenzioso da pollaio, lo si trova invece nella campionatura di suffissi affibbiati a sproposito (*dettagliumi*, *pollaria*, *politicale*, *aiutazione* e *trattatamento*, peraltro mescolati a vocaboli in *-ude* e *-ade* attestati nella lingua letteraria) da Polonio in questa battuta:

POLONIO Dettagliumi, filius carissimus meus. Aressi dato sempre tratto anca io, nella mia gioventude e, in di poi, nella mia maturidade, a questi strani piegamenti della natura, a quest'ora qui, invece d'essere in qui, alla Corte, sarei in qualche pollaria o stalla o cassina o stabiello, come i più. Ma né io, né la tua sorella tua di te, né tu te oremai facciamo più parte di quelli; bensì dei pochi: anzi dei pochissimi, ovverosia degli eletti ed elettissimi.

Metti, donca, nell'intrapresa che sei dietro a intraprendere tutta la tua anema, tutta la tua galiardia e la tua politiacale sapiensa. Il patto, o convensione, o trattato di belligerante, balistica, missilistica e reciprocissima aiutazione che tu hai da stringere con quelli della Voltolina...

Guardami, Laertus! Hai, vuol dire hai; come se dicessi che in te hai da avere di sotto di te tutto l'apparato di cui la tua matre t'ha dotato. Ecco: quel patto, o convensione, o trattatamento, che tu puoi no e in nissuna maniera non fare, sarà presso il re la prova provante, la reussita resuscitante che ti farà fare d'un sol colpo più e più baselli, ovvero sia più e più stassioni di quel giù citato Calvario.

Va', donca. E non abbi melanconia verunissima; né per me, né per Lofelia, né per le tue terre e per i tuoi patrii liti... Presto tornarai; e arà da essere per te e per tutti un trionfo infinitissimo e trionfantissimo. In sul lago si pisseranno i fochi dell'artificio como si pissano alla festa del Santo Joanne e le lodi saliranno da terra sù, sù in fino all'Altissimo e anca in di oltre.

Se la tensione all'abnorme passa anche attraverso i superlativi assoluti costantemente ribattuti lungo tutto il testo, la battuta di Polonio mostra in particolare aggettivi in replicazione amplificante o intensiva (*eletti ed elettissimi*, *prova provante*). In questa pomposità da pollaio replicazioni sono anche nel ridondante uso del complemento di specificazione e nell'accostamento incalzante di due o più sinonimi come nel caso di *bel-*

ligerante, balistica, missilistica (con *sineddoche*) in terna aggettivale, altra scelta ricorrente nella *pièce* - e già nell'amato Alfieri. Il già citato discorso sul trono di Gertrude trabocca di esempi: *angelo annunziante* e *Gabriele*; *nostro di noi* (uso tipico del dialetto per il possessivo, ben presente peraltro nella *Moschetta*); *del Regno e del Regname*; *serventi, servi* e *ischiavi*; *di più e di meglio*; *scombussolato, lacerato e squartato dai piangimenti, dai deliqui dai treni, dalle lamentazioni e dagli straziamenti*; ecc. Si veda in aggiunta la marcata insistenza sui participi presenti, anche ricavati da sostantivi e aggettivi con esiti alquanto anomali (in altri luoghi del testo *dittanti* - da *ditta* -, *tacchinenta, stortolente* e *regalente*) e strafalcioni vari per assonanza (*reussita resuscitante*).

Tornando agli inserti stranieri abbiamo detto delle numerose occorrenze del francese (non solo nelle battute di Orazio, ma sicuramente da mettersi in relazione anche alle dichiarate origini francesi di questo personaggio, interpretato in scena da Alain Toubas e nell'ultima redazione non a caso chiamato "il Franzese"), seguito solo a lunghissima distanza da inglese e spagnolo, e della resa grafica del lessico non italiano molto libera, spesso una sorta di compromesso fra quella corretta e una trascrizione del termine da parte di un orecchio italiano, tendente a far corrispondere grafema e fonema (*giamè* per *jamais* o *aite parate* per *hit parade*). Lazzerini osserva che l'«italianizzazione dei vocaboli stranieri» (a titolo di esempio anche *broderia* e *rienno* dal francese o *norse* per l'inglese) colpisce «assai più per l'alta frequenza che per l'audacia delle soluzioni, vaccinati come siamo dalle entraglie, dai pappié e magari dal faivoclocco di Gadda, con l'ormai folto stuolo dei suoi epigoni».¹² In realtà non mancano interessanti esempi, strafalcioni nella bocca dei personaggi testoriani, come nel caso di *suadisente*, ibridismo a partire dal francese *soidisant* e dall'italiano *sedicente* (con *soi* trascritto 'all'italiana' e *dicente* reso con patina dialettale), ma, soprattutto, nei giochi di parole nel già citato '*reussita resuscitante*' e in *desillusioni* nella battuta di Gertrude «Ne fet pa vu delle desillusioni», dove, nella mancata distinzione del partitivo dal sostantivo nella pronuncia, la regina univerba e fa precedere *desillusion* da un ulteriore partitivo, restituendo un significato contrario rispetto a quello voluto ('non si faccia delle disillusioni' invece che 'non si faccia delle illusioni'). Qui i rimandi all'eversione giocosa di Queneau sembrano puntuali - si pensi anche alla *liaison* impiegata a sproposito in *Zazie dans le métro* -¹³ a partire dallo scardinamento della stessa ortografia. Del resto in questa ricerca neo-babelica, condotta da entrambi gli autori anche attraverso i rispettivi congegni di sovrapposizione dei registri, non mancano nell'*Ambeto*, come già nei *Fleurs Bleues*,¹⁴ le anacronistiche interferenze dell'uso contemporaneo (*Ambeto* che vuole fare una «rochenrollata», per limitarci a un esempio).

12. Lazzerini 1973.

13. Queneau 1959.

14. Queneau 1965.

A possibile conferma di un'influenza delle soluzioni linguistiche dello scrittore francese, nell'attenzione ai nomi dei personaggi comune ai due autori, va osservata la soluzione unverbata 'articolo + nome proprio femminile' per 'Lofelia' già adottata per 'Lamélie' e 'Lalix' nei *Fiori blu*. E vale forse la pena sottolineare un'altra curiosa coincidenza onomastica, quella tra 'Bertande', altro personaggio del romanzo di Queneau, e 'Bertrada', nome del personaggio della regina nello spettacolo inscenato da Ambleto nel secondo atto della prima redazione. Non solo: se la scena dello spettacolo, come sappiamo, verrà soppressa quando Testori riscriverà il secondo atto, quel nome riemergerà in seguito, in una stesura ascrivibile all'ultima fase redazionale, molto prossima quindi al testo edito, in cui il personaggio dello zio di Ambleto da 'Claudio' passerà a 'Bertrando', prima di assumere il definitivo 'Arlungo'.

La lingua nel passaggio tra le redazioni

Se l'elenco delle soluzioni adottate già a partire da questa prima redazione non si esaurisce qui (aggiungiamo ancora solo le storpiature delle voci verbali per analogia con le forme regolari - *mettuto* - o col presente indicativo - *capisceraï*), nel passaggio alla seconda fase redazionale e poi da questa al testo edito, la lingua d'invenzione è soggetta a successive messe a punto, con ulteriore intensificazione espressionistica, delle quali cercheremo di dare ora testimonianza ponendo a confronto le evoluzioni delle tre fasi redazionali a partire da frammenti dello stralcio iniziale del primo atto già citato.

Allo scopo di non appesantire inutilmente questa descrizione, per ogni stesura sarà riportata l'ultima lezione (quindi della prima stesura dattiloscritta, *Ad*, daremo l'ultima lezione, dove, come detto, del dialetto rimane traccia solo in quanto ingrediente del *pastiche*). Per la seconda fase redazionale (*B*) faremo riferimento al dattiloscritto del primo atto (qui indicato con *B-Id*, si veda nella *Nota al testo* la ricostruzione dell'ordine cronologico degli scritti preparatori), mentre per la terza fase redazionale (*C*) si ricorrerà al testo edito.

A	B	C
Più iscuero! Quante volte ho da dirvelo? Più iscuero! Rosso sì; ma rosso com'è rosso el sangue dei porcelli quando ci spaccano la gola! E là, in di basso, su quelle nigore, un po' di viola... Ha da esserci in dappertutto	Più in dell'iscuero! Quante volte ho da dirvelo? Più in dell'iscuero! Rosso sì, rosso; ma com'è rossa la sanguaria dei porchi e dei porzelli quando ce spaccheno la gola! E là, in del basso, su quelle nigore, un po' de viola! Ha	Più in dell'iscuero! Più in dell'iscuero! Rosso, sì. Ma rosso com'è rosso el sangue dei zinghiali e dei porchi quando ce spaccheno in de su la gola! Ha da esserci in dappertutto l'aria de un crotto! Ha da

l'aria d'una cantina! Ha da esserci in dappertutto l'aria d'un buso, d'un inferna! [...]
 Ecco, incosi! Più gonfiate quelle nigore; più gonfiate e inciostrate... E quel luzore là, in sulla fossa... Diminuire, diminuire. Siamo no al cine qui... No! In sulla crose, no! In sulla crose lassatela income l'è! Ultimi resti, frattaglie ultime ed estreme della fede. [...]
 Incipit Ambleti tragoedia. Incipit, qui, a Elsinore. Incipit a Elsinore o in n'importa che altro paese. L'autore mi ha assicurato che ogniduno di voi può pensare d'essere a Elsinore o, invece, in del paese che preferisce meglio e di più; mettiamo, a Camerlata; mettiamo, in del Lomazzo; o anche, un po' più in di giù; mettiamo a Caronno... Tanto l'è l'istesso: quando s'è ciavati sù in la cassa, cassa e ciavata è per tutti e in tutti i siti dell'univerzo mondo. [...]
 Sera est; anzi, crepusculorum crepuscula dilagant. Per di qui e per di là ci sono in giro ammò dei tochellini di neve... Totus est negher; negher 'me un buso... Il cielo rona...
 A me mi pare di vedere indappertutto trasù di ciocco e sangua; sangua in la tera; sangua in delle nigore; sangua in

da esserci in dappertutto l'aria d'una cantina! Ha da esserci l'aria d'un crotto, d'un buso, d'un inferna! [...]
 Ecco, incosi! Più gonfiate quelle nigore; più gonfiate e anca più inciostrate. E quel luzore là, in sulla fossa... Deminuire, deminuire. Siamo no al zine, qui... No! Sulla croze, no! Sulla croze lazzatela income è! Ultimi resti, frattaglie ultime et estreme della fede. [...]
 Incipit Ambleti tragedia. Incipit, qui, ad Elzinore. Incipit ad Elzinore o in n'importa che altro paese. L'autore m'ha 'sigurato che ogniduno de voi pode pensare d'essere a Elzinore o, invece, in del paese che preferisce del più e del meglio; mettiamo, in della Camerlata; mettiamo, in del Lomazzo; o anca, un po' più in di basso, quasi alle porte della Mediolanensis urbis! Tanto fa l'istezzo: quando si è ciavati indidentro della cassa, cassa e ciavata è e resta per totes e in totes i loca locorum dell'univerzo mondo. [...]
 Sera est; anzi, crepusculorum crepuscula dilagant. Per di qui e per di là ci sono in giro ammò dei tochelli di neve. Totus est negher; negher 'me un buso. Il cielo rona. A me me pare de vedere indappertutto trazzù de briaco e sangua;

esserci l'aria d'un buso, d'un inferna! Più ingravedate quelle nigore! Più ingravedate e anca più inciostrate! No! Sulla crose, no! Sulla crose, lassatela income è! Ultimi resti, frattaglie ultime et estreme della fede. (*Ambieto entra*)
 Inzipit Ambleti tragedia. Inzipit, qui, a Elzinore. Inizipit a Elzinore o in n'importa che àltero paese. Mettiamo in del regno de Camerlata. Mettiano in de quello de Lomazzo. O anca un po' più in de giù, quasi alle porte della illustrissima e magnificientissima Mediolanensis urbiz! Tanto fa l'istesso. Quando si è chiavati indidentro della cassa, cassa è e chiavata resta per totes quantos e in totes quantos i loca locorum dell'univerzo mondo.
 Sera est. Anzi, crepusculorum crepuscula dilagant. Dilagant in della porpora, in del vometo e in del vino. Per de qui e per de là ci sono in del giro ammò dei tochelli de neva e de brina. Totus est negher. Negher e rododendoro e porpora e mortadella marcita. El cielo rona. E a me, me pare de vedere in dappertutto brindelli de carna e de sangua; carna e sangua in della terra; carna e sangua in delle foreste, in dei pollàri, in delle stalle;

degli occhi...; sangua e marmelada o pissa che viene in di giù, 'me la narigia, come se fudesse che anche le nivre avessero le loro robe...	sangua in della terra; sangua in delle nigore; sangua in delle occhiaie; sangua e marmelada o pissa che vien giù, 'me la nariggia, come se fudesse che anche le nivre aressero le loro robe...	carna e sangua in delle cassine e anca indidentrodel lago; carna e sangua, marmelada, violame, confittura e macellaria che iscolano giù, 'me fudesse che anca i muri, la cassine, i làrezzi, i moròni e imperzino le nigore aressero le loro robe...
--	---	---

Di seguito una selezione di varianti seguite ciascuna da un commento in relazione alla definizione della lingua:

A: Più iscuero] B e C: Più in dell'iscuro → in *B* e *C* patina dialettale ('*in* + preposizione *del'* tipica del dialetto) sul dato letterarieggiante.

A: rosso el sangue] B: rossa la sanguaria] C: rosso el sanguo → in *B* suffisso in *-aria* con effetto ruspante; in *C* *sanguo* per analogia col maschile in *-o* (comunque sotto anche il dialettale *sangua*).

A: dei porcelli] B: dei porchi e dei porzelli] C: dei zinghiali e dei porchi → in *B* replicazione intensiva con accostamento di sinonimi e '*z*' in *porzelli* al posto dell'affricata palatale per aumentare la marca dialettale; in *C* *zinghiali* (replicazione ma con variazione) anche qui con '*z*'.

A: ci spaccano la gola!] B: ce spaccheno la gola] C: ce spaccheno in de su la gola → *B* intensifica il dato dialettale, col *ce* (mancata chiusura di '*e*' protonica) e *spaccheno*, che è il lessema dialettale con desinenza *-o* italianizzante; *C* anche, con aggiunta però di '*su*' nel sintagma verbale, già visto, tipicamente settentrionale e con anomala frapposizione di '*in de*' che qui amplifica l'effetto ruspante probabilmente in un senso arcaizzante.

A cantina] B 'cantina' e 'crotto'] C: crotto → in *B* e *C* il regionalismo *crotto*.

A e B: gonfiate] C: ingravedate → in *C* metafora con lessico corporale.

A: inciostrate] B e C: anca più inciostrate → in *B* e *C* aggiunta della congiunzione dialettale.

A: In sulla crose lassatela income l'è] B: Sulla croze lazzatela income è] C: Sulla crose, lassatela income è → in *B* soppressione di *in* e soppressione anche del pronome dialettizzante in '*l'è*', mentre '*z*' molto insistita per affettazione → in *C* le stesse caratteristiche di *B*, ma non figura '*z*' in luogo di '*s*'.

A e] B e C: et → in *B* e *C* congiunzione letterarieggiante.

A e B: Incipit Ambleti tragoedia] C: Inzipit Ambleti tragedia → In *C* '*z*' ancora in sostituzione dell'affricata palatale sorda, ma in un termine latino.

A: Incipit a Elsinore] B: Incipit ad Elzinore] C: Inizipit a Elzinore → in *B* e *C* sempre sovraestensione di '*z*' in Elzinore; in *C* *inizipit* con inserzione di una sillaba comportante storpiatura della voce latina per assonanza con quella italiana.

A e B: altro] C: àltero → in *C* inserzione della '*e*' che può indicare dialetto o latino italianizzati, per cui prevale l'effetto arcaizzante.

A: mi ha assicurato che ogniduno di voi può] B: m'ha 'sigurato che ogniduno de voi pode → in B aumento della patina dialettale tramite: aferesi e lenizione in *'sigurato*, preposizione *de* e voce *pode* dell'insubre *podè*.

A e B: in del Lomazzo] C: in de quello de Lomazzo → in C aggiunta del dimostrativo a imitazione della locuzione 'in quel di', insieme arcaico, letterarieggiante e dialettale.

A: mettiamo a Caronno] B: quasi alle porte della Mediolanenzis urbis] C: quasi alle porte della illustrissima e magnificentissima Mediolanensis urbiz → *squasi* in B e poi in C (prostesi di 's'- di cui qualche occorrenza comunque già nella prima redazione -, dialettale, anche nel *moscheto*, non assimilabile al valore privativo che avrà più avanti in *Sfaust* ecc; peraltro nella registrazione della prima messa in scena figura 'Slaerto' [C: Laerto [A e B: Lerte); inserzione della 'z' nel latino in B in *Madiolanenzis* mentre in C in *urbiz*, oscillazione a testimonianza dell'arbitrarietà dell'operazione; in B sostituzione di Caronno con la perifrasi latina per indicare il capoluogo lombardo a cui si aggiungono in C aggettivi la cui pompa è amplificata dal suffisso del superlativo assoluto.

A: Tanto l'è l'istesso] B: Tanto fa l'istezzo] C: Tanto fa l'istesso → in B e C ancora soppressione del più dialettale 'l'è' a favore di 'fa', per equilibrare il ruspante con un dettato più compatibile anche con l'effetto altisonante; in B di nuovo sovraestensione di 'z' alla doppia 's', sempre soluzione abnorme, per imitare la ricerca di affettazione nell'italiano, poi arginata in C.

A: s'è ciavati sù in la cassa] B e C: si è chiavati indidentro della cassa → in B e C sia il passaggio a 'si è' che a *indidentro* – al posto del 'su' della dialettale soluzione con verbo sintagmatico –, ascrivibili sempre alla tendenza di ricalibrare la patina ruspante col tentativo di affettazione.

A: cassa e ciavata è] B: cassa e chiavata è e resta] C: cassa è e chiavata resta → in B insistenza sul concetto, mentre in C analoga insistenza all'interno di maggiore distensione.

A: per tutti e in tutti i siti dell'univerzo mondo] B: per totos e in totos i loca locorum dell'univerzo mondo] C: per totos quantos e in totos quantos i loca locorum dell'univerzo mondo → le inserzioni latine – compreso *totos* ibridato con lo spagnolo – in B sono confermate in C, ma ulteriormente insistite con *quantos*. Il tono altisonante è in entrambe le redazioni comicamente sbugiardato dallo spagnolo; in entrambe la comica sovraestensione di 'z' arcaicizzante e altisonante.

A: crepusculorum crepuscula dilagant] B: crepuscolorum crepuscula dilagant] C: crepuscolorum crepuscula dilagant. Dilagant in della porpora, in del vometo e in del vino. → in C l'immagine evocata si dilata e anche si ispessisce per via della metafora col degradato (*vometo* in associazione a 'vino' con rimandi più meno diretti alla sfera digestiva, quindi corporale).

A: tohellini di neve] B: tochelli di neve] C: tochelli de neve e de brina → in C patina settentrionale ulteriore (*de*) e replicazione con quasi sinonimi.

A e B: negher 'me un buso] C: Negher e rododendro e porpora e mortadella marcita → ancora in C insistenza sull'intensità del colore e sul degradato.

A e B: Il cielo rona] C: El cielo rona → in C l'articolo settentrionale.

A: A me mi pare di vedere indappertutto trasù di ciocco] B: A me me pare de vedere indappertutto trazzù de briaco e sangua] C: E a me, me pare de vedere in dappertutto brindelli de carna → in B e C *me e de*; in C '*in dappertutto*', non unverbato, altra oscillazione (a testimonianza ancora del fatto che nell'invenzione di Testori ci sono tendenze ben definite e costruite, ma certo non norme che prevedano rigida applicazione); in B *trazzù* con la solita estens di 'z'; in C però il vomito è sostituito da '*brindelli de carna e sangua*', in senso ancora più corporale e truce.

A: in la tera] B e C: in della terra → dal più dialettale al più affettato arcaicizzante/altisonante.

A: sangua e marmelada o pissa che viene in di giù, 'me la narigia, come se fudesse che anche le nivore avessero le loro robe] B: sangua e marmelada o pissa che vien giù, 'me la nariggia, come se fudesse che anche le nivore aressero le loro robe] C: carna e sangua, marmelada, violame, confettura e macellaria che iscolano giù, 'me fudesse che anca i muri, le cassine, i làrezzi, i moròni e imperzino le nìgore aressero le loro robe → a riprova della maggiore densità di aberrazioni nell'ultima redazione, qui C condensa moltissime delle soluzioni viste (termini dialettali integri o ibridati con l'italiano, tra cui i congiuntivi *fudesse* e *aressero*, suffissi storpianti *-ame* e *-aria*, 'i' prostetica, aferesi in '*me*, in *làrezzi* vocalismo settentrionale, 'z' in luogo dell'affricata palatale e, dopo 'r', in luogo della sibilante - con una certa frequenza più avanti anche dopo 'n', come in *inzomma*, ecc.), ma anche moltiplica i sostantivi, che erano già ribattuti, fino a stendere elenchi, per insistere in particolare sul lessico visceral-truce e su quello rustico.

In sintesi nell'evoluzione della lingua dell'*Ambleto* la fisionomia, già riconoscibilmente abbozzata nella prima redazione, viene portata a compimento attraverso un progressivo crescendo di intensità e ricalibrazione dei diversi fattori caratterizzanti: il rinforzo della patina dialettale dove la redazione precedente sia meno marcata in quella direzione, la riduzione del dato dialettale dove non controilanciato da quello altisonante, l'ulteriore iniezione di vocaboli stranieri e latini, la maggiore frequenza sia di sostantivi che si addossano gli uni sugli altri che di aggettivazione ribattuta – specie i superlativi assoluti –, l'aggiunta, dove poco accennato o mancante, di un lessico appartenente ai campi semantici nell'intersezione tra il corporale, il degradato e il truce, ma anche di quello legato a vita e ambiente rustici. Nell'invenzione che investe gli aspetti fonetici è in particolare l'uso sovraesteso della 'z', da leggersi secondo il solito tentativo di darsi un tono, a essere particolarmente caratterizzante nel passaggio tra le redazioni: nella seconda si assiste al ricorso a 'z' in sostituzione dell'affricata palatale come anche della sibilante (anche nella forma molto marcata della doppia 'z' in sostituzione della geminazione di 's', italiana o dialettale che sia), uso presente ma piuttosto ridimensionato in C, che lo mantiene solo in sostituzione dell'affricata palatale oppure dopo 'r' o 'n' (lo stesso *prence* passa a *prenze*). Nell'ultima redazione aumenta anche la tendenza a presentare sostantivi e aggettivi sgrammaticati per analogia con

classi diverse (è il caso del maschile singolare in -e che passa a -o in *sanguo* o, più avanti in *virilo*), a imitazione dell'ipercorrettismo di chi non padroneggia ancora la lingua. Si tratta ovviamente sempre di un procedimento aperto, in cui i dispositivi, anche quelli più produttivi, non diventano esclusivi, nemmeno nella fisionomia più compiuta di C, per cui oscillazioni tra forme diverse per uno stesso vocabolo o una stessa costruzione sono sempre presenti, nella prima redazione come nel testo edito. In chiusura è bene mettere in rilievo anche un meccanismo meno evidente, poggiante sulla valenza arcaica dei termini dialettali legata al carattere maggiormente conservativo dei dialetti di provincia: sempre nel contesto del gioco parodico e in relazione ai diversi elementi concorrenti, nel carattere arcaico delle scelte dialettali si condensa tendenzialmente una strana convivenza di rozzezza e apparente letterarietà (si pensi ai lombardi *dunca* e *cont* o alle forme 'in + di'), la quale va a incidere nella resa dell'affettazione più sotteraneamente rispetto a quanto facciano in modo esibito le storpiature grammaticali dell'italiano e delle inserzioni latine e straniere. Ed è proprio il mantenimento di una decifrabilità ambigua, delle diverse sfumature, l'aspetto generale che probabilmente si affina, nell'evolversi dell'invenzione linguistica testoriana, fino ad arrivare al bilanciamento definitivo dell'invenzione destabilizzante.

Didascalie ed ecfrasi nell'Amleto

Così viene detta la prostrazione del *prence* in una didascalia della prima redazione:

(mostrandosi al pubblico, come un «Ecce homo» di paese, ferito e sconsiato)

L'ecfrasi, qui, descrive un'immagine pittorica che ovviamente non comparirà nella rappresentazione, in quanto richiamata solo come similitudine all'interno di un'ecfrasi ulteriore, la didascalia teatrale, che per suo tramite invoca un'immaginazione extrascenica veicolando un contenuto semantico a complemento di quello delle battute (l'*ecce homo* «di paese», «ferito e sconsiato», è termine di paragone che, oltre l'umiltà e la familiarità dell'immagine richiamata, andrà probabilmente più a fondo inteso, per l'insistenza sullo strazio del corpo, a partire dalla lettura del saggio *Grünwald, la bestemmia e il trionfo*, pubblicato pochi mesi dopo l'*Amleto*), anche se gli aspetti connotativi, riversati dall'immagine pittorica al personaggio, non saranno restituibili dall'attore sulla scena in quanto tali. Questa didascalia, come tutte le altre segnate da procedimenti letterarizzanti presenti nella prima redazione, non sopravviverà fino alla pubblicazione, perché, nelle 'parentesi' tra le battute del testo edito, l'autore, inserirà solo sintetiche indicazioni di carattere prescrittivo.

De Min, a partire dal concetto generale di ecfrasi come «forma del discorso che compone e scompone immagini, immettendole nella dimensio-

ne temporale del linguaggio», individua, tra le possibili direzioni secondo cui si dispiega il rapporto tra scena ed ecfraasi, in primo luogo «le prefigurazioni della scena teatrale rese in forma ecfraistica, per come esse vengono assunte dalle didascalie teatrali: la scena viene scomposta e ripercorsa nei suoi elementi di dettaglio, preventivando in forma scritta una forma che diventa spettacolare solo in un secondo momento».¹⁵ La seconda dimensione indagata, relativa ai «discorsi ecfraistici in scena», fa ugualmente al caso nostro, per cui ne diremo in seguito. Per ora ci soffermiamo sulla prima - l'ecfraasi nelle didascalie - dove il dato da sottolineare è l'insinuarsi, tra le pieghe delle descrizioni oggettive di ambienti e personaggi, di allusioni «a spazi altri» dettati dall'immaginazione dell'autore - a sua volta implicante quella del lettore -, che fanno delle didascalie «uno spazio testuale di espressione autoriale». È il caso appunto della didascalia che ricorre alla descrizione dell'immagine dell'*ecce homo*, come anche di buona parte delle didascalie nelle prime due redazioni dell'*Ambleto*.

Didascalie che esulano da una funzione prescrittiva certo non stupiscono, specie nella drammaturgia novecentesca in cui la componente diegetica che si allarga al loro interno, più o meno estesamente, tende di frequente a farsi commento. Alla costante crescita dell'elemento letterario entro i confini didascalici, si affianca del resto un'espansione dell'intromissione diegetica nella mimesi delle battute. Per questa seconda direzione, è il caso, nello stesso *Ambleto*, degli sconfinamenti tra i livelli del racconto (con riferimento alla metalessi nell'analisi genettiana) che consentono ad esempio al personaggio di Lofelia di affermare che l'autore le ha concesso di mettere da parte per un attimo la sua pazzia o, restando ancora nella drammaturgia testoriana, è il caso dei procedimenti strani di matrice brechtiana nei Promessi Sposi *alla prova* (la trasposizione alla terza persona, la trasposizione al tempo passato e il pronunciare didascalie e commenti ad alta voce - a dispetto peraltro delle dichiarate prese di distanza di Testori dal drammaturgo tedesco). Tornando invece alla prima direzione, che è quella che qui interessa, e cioè all'intrusione delle istanze narrative nelle didascalie, Thierry Gallèpe,¹⁶ a proposito di contenuti didascalici inscenificabili, sottolinea come la loro presenza concorra a offuscare i confini fra generi letterari, facendo del testo teatrale, che viene a perdere la propria peculiarità di testo concepito per un pubblico di spettatori, un qualcosa di non necessariamente opponibile al testo narrativo rivolto specificatamente a un pubblico di lettori.

Nel caso dell'avantesto dell'*Ambleto* la considerazione delle varianti relative alle didascalie è dettata però da una duplice ragione: alla marcata intrusione diegetica, propria della didascalia della prima fase redazionale, si aggiunge infatti, nella seconda fase redazionale, la presenza del *pastiche* a forte impronta dialettale, caratteristica d'eccezione, probabilmente un *unicum* nella letteratura teatrale italiana. La lingua delle battute si estende

15. De Min 2018, p.142.

16. Gallèpe 1997.

quindi anche alle didascalie, per cui la didascalia appena citata assume la seguente fisionomia in B:

(mostrando se medesimo ai paganti, quasi fudesse «ecce homo» de paese, tutto ferido, fustigado e sconzato)

Occorre precisare che per il primo atto il confronto tra A e B è possibile perché le didascalie in B sono la 'traduzione' di quelle di A, mentre per il secondo atto, rifatto *ex novo* nella seconda fase redazionale, tale confronto non è possibile.

Se nella prima didascalia del primo atto (A: *Qualche resto di croce, una fossa aperta con, a lato, i cumuli di terra bagnata, sotto un cielo che va, via, via, diventando di tramonto tempestoso, livido e funesto*] B: *Un qualche luredo e smangiato resto de croze, una fossa 'verta, cont in del lato, povere montagnette de terra inumedita, indisotto de un cielo che va dietro a deven-tare de tramonto lividissimo, tempestoso e funesto*) a corredare la prescrizione registica figura l'aggettivo *funesto* in cui è implicito un commento dell'autore non rappresentabile e la cui percezione di fatto sarà possibile al solo lettore del testo, nella didascalia successiva lo sguardo dell'autore si restringe alla prospettiva di un personaggio, arrivando a mostrarci anche ciò che sta dentro la sua mente:

A: Ambleto continua a guardare, mentre da fuori principia a venire il rullio soffocato di alcuni tamburi e l'eco d'un coro funerario. // Quand'è convinto che la scena corrisponde veramente a quel che deve essere, si porta al proscenio, guarda a lungo il pubblico e incomincia ad affondare e insieme ad erigersi nella sua tragica, orribile parte.] B: Ambleto continova a vardare la scena, mentre che da fuori principia a vegnire el rullio soffegado dei tamburi e l'eco de un coro de esequie e de funeralia. // Quando s'è convenzuto che la scena corrisponde indel-vero a quella medesima che ha da essere, se porta al prozzenio, varda a lungo i paganti e principia a sfazzarsi e insieme a fabbricarzi in della sua tragicchissima et orribile parte.

Considerando per un momento solamente A, il restringimento dello sguardo in questa didascalia allo spazio, anche mentale, dello scarozzante (con le consuete tinte forti, nel passo intraducibile sulla scena '*incomincia ad affondare e insieme ad erigersi nella sua tragica, orribile parte*', qui date anche dai verbi, che sono per di più in accostamento ossimorico - da notare come la traduzione in *pastiche*, comporti anche uno spostamento semantico dovuto a una scelta lessicale, su cui ritorneremo, legata al campo semantico meno 'nobilitante' dei mestieri), non implica che la prospettiva dell'autore arrivi a coincidere con quella del suo personaggio, perché, sempre con riferimento a Genette, chi osserva e commenta è il narratore onnisciente, in grado di entrare nella testa dei suoi personaggi - focalizzazione di grado zero. Se guardiamo invece la stessa didascalia in B, come si concilia

l'estensione del *pastiche*, proprio dei dialoghi tra i personaggi, con il fatto che lo sguardo rimane quello dell'autore? La questione va naturalmente estesa anche alle altre didascalie di *B* – comprese quelle solamente prescrittive – tutte caratterizzate da deformazione plurilinguistica espressionistica. Nella seguente didascalia di *A* – e nella corrispondente di *B* –, sono tre le similitudini, con contenuti connotativi inscensificabili a corredo, per dire il ripetersi ossessivo di un discorso che ha luogo nello spazio esclusivamente mentale del personaggio Claudio:

A: Preceduto da uno squillo di tromba flebile e scombinato, entra Claudio. Come uno scolaro che ripeta la propria lezione, un chierico fissato su di una onanistica giaculatoria e, insieme, un automa che continui a confermare a se stesso la sua unica verità e ossessione, attraversa la scena per porsi poi al fianco di Gertrude.]

B: Prezzeduto da uno squillare de trombe assaissimo flebile e scombenato, entra Claudio. Come un 'scolaro che repeta la sua propria lezione, un chierego fissato in una onanistica, iaculatoria e, indisieme, 'me un automa che continovi a confiteare a se medesimo la sua unichissima veritde et 'sessione, traversa la sena per porsi in di poi su del fianco de Gertrude.*

* [A: scolaro] b: iscolaro] B: 'scolaro], dove *b* = prima lezione in *B-Id*

Torniamo alla domanda posta poco sopra: come può essere interpretata la fuoriuscita della lingua d'invenzione dalle zone convenzionalmente mimetiche del testo? Per spiegare perché nella didascalia, pur sotto il dominio dello sguardo autoriale, irrompa l'espressionismo occorre dichiarare l'emancipazione del *pastiche* dalla relazione biunivoca con la lingua dei personaggi (operazione che acquista un senso sempre in relazione alle parole del *Ventre del teatro*, da cui si deriva a corollario come la lingua vada a perdere ogni funzione connotante in seno a una caratterizzazione psicologica del personaggio e, soprattutto, venga ad assumere una consistenza comunicativa che si spinge ben oltre lo scambio tra i personaggi nella finzione scenica, quale entità autonoma in rapporto diretto con lo spettatore – e dimensione che rende possibile la qualità tridimensionale, «carnale» della parola). Meglio intendere dunque il *pastiche* testoriano quale lingua di una voce genericamente scarozzante che può estendersi identica a tutti i personaggi, all'interno delle battute, cioè dello spazio deputato al loro sguardo e alla loro voce, ma che può prendere contemporaneamente corpo nello stesso drammaturgo, all'interno delle didascalie, deputate appunto allo sguardo e alla presa di parola autoriali. Voce scarozzante da intendersi, allargando lo sguardo, come il particolare concretizzarsi, nell'*Ambleto*, di quella voce ur- e iper- monologante di cui abbiamo detto, che si muove trasversale tra le opere testoriane segnate da una deformazione linguistica di tipo espressionistico; voce ab-soluta (sempre con riferimento alla definizione di Testa per il personaggio dell'eroe) per la prima volta scatenata dal fagocitamento della voce di Parenti e, ancora con un'invenzione linguistica

che si allarga alla voce dello «scrivano», riattivata e rigenerata con esiti originalissimi – facendosi vero e proprio codice apocalittico – per *In exitu* a partire dall'impossessamento della voce franta del giovane tossicodipendente che lo stesso autore aveva conosciuto e tentato di aiutare.

La seconda dimensione individuata da De Min¹⁷ nel rapporto tra teatro ed ecfrasi è data dai «discorsi ecfrastici in scena, ossia quei discorsi riconducibili a voci che contengono visioni o quelle forme spettacolari che, unendo parole e gesti, indirizzano l'immaginazione dello spettatore nella composizione di immagini mentali»; un'ecfrasi dunque «performata», di cui l'*Amleto* offre, come vedremo, esempi che ancora acquistano importanza in relazione all'impiego espressionistico della lingua. Per poter inquadrare il caso specifico, vanno fatte alcune considerazioni preliminari legate al rilievo che in Italia ha avuto la scrittura saggistica. Mengaldo ricorda al riguardo i due casi emblematici di Croce – con la sua prosa «magistrale anche se tutto sommato ancora ottocentesca» che «reagisce» all'egemonia della prosa d'arte «proprio *in quanto* è ancora ottocentesca» – e Longhi – la cui scrittura, che «apparve subito miracolo e scandalo», è invece «implicata con la prosa poetica anche francese e dannunziana». E ancora Mengaldo osserva l'influenza profonda dello stile di Longhi («che nel tempo svilupperà sempre più le sue potenzialità narrative») nei «confratelli [...] come Cecchi» ma anche «nella prosa di narratori venuti dopo di lui, direttamente legati al suo insegnamento oppure no», tra i quali Gadda (in un rapporto «di dare e avere»), Arbasino, Pasolini e lo stesso Testori, per cui «non è un caso che, a partire da Contini, in Italia si studi sempre più, come non avviene in nessun altro paese, lo stile dei critici e saggisti e filosofi, alla stessa stregua di quanto si fa coi poeti e i narratori, anche nel presupposto che questo tipo di accostamento può fornirci notizie interessanti sul loro pensiero».¹⁸ Vescovo in uno studio¹⁹ rilevante anche per la stessa definizione di 'espressionismo' in relazione a «una 'funzione del discorso rappresentativo' posta dentro a una funzione di 'discorso referente'», a partire dalla ricostruzione della categoria negli scritti continiani compiuta da D'Onghia,²⁰ riprende la categoria dell'ecfrasi 'performata' di De Min precisandola, in rapporto alla scrittura nella critica d'arte, come «non la descrizione di un'opera d'arte immaginata e per cui, appunto, la parola gareggia con l'immagine che evoca, nel senso della tradizione dell'*ut poeta pictor*, ma in cui lo stesso 'atto critico' si pone sostanzialmente a partire da un'operazione di ricreazione dell'immagine - qui un'immagine reale, oggetto di analisi e commento - nel sistema della parola». La distinzione serve a Vescovo per inquadrare il richiamo, in uno scritto continiano dal titolo *Rinnovamento novecentesco*

17. De Min 2018.

18. Mengaldo 2017, p. 62.

19. Vescovo 2021.

20. D'Onghia 2020.

del linguaggio letterario,²¹ a un passo del Longhi presentato da Contini quale esempio di rinnovamento del linguaggio poetico:

un passo di un Longhi che in un saggio del 1927 riprendeva le punte di «prosa d'arte» di sé stesso giovane, del 1914. Si tratta della descrizione della *Vittoria di Costantino su Massenzio* di Piero della Francesca (anzi, in dizione scelta e snobistica, di *Piero dei Franceschi*). Tra l'altro la ripresa risulta virgolettata non solo in quanto citazione, ma come una sorta di battuta pronunciata, appunto, da una voce implicata nel «discorso referente» (la voce del critico che si riprende come se si trattasse di parole di un personaggio o che sembrano provenire dallo stesso dipinto come «imperativo» che guidò la sua realizzazione). L'uso dell'imperativo, che tramuta la descrizione di ciò che si vede nel dipinto in dettato di «creazione», si potrebbe dire sostituisce il «performativo» del presente indicativo (nel senso degli *speech acts* dei linguisti) coll'assertivo, ovvero la modalità dell'enunciato che «descrive uno stato di cose esterno» (oggettivo e compiuto, come nel perfetto o «preterito epico», o in divenire e in movimento, come nel presente) con un «comando»: E, o voi, incorruttibili sfere di candido feltro, bilicatevi sul peltro degli elmi fino a che, nella luce abbacinata, ne diveniate sul petto cerulo del cielo, medaglie – di valore cromatico! (Contini, 1988, p. 113).

Ciò che un lettore appassionato di Longhi – compresi i grandi critici che hanno analizzato la sua «prosa» – trova elemento caratterizzante i suoi saggi maggiori (dove appunto la «traduzione» in «prosa d'arte» si suppone mezzo per la comprensione profonda dell'oggetto dell'analisi, in quanto «ricreato» in forma verbale), appare qui in una forma estrema (nel senso anche di eccessiva e ai limiti dell'autoparodia involontaria).

Il giudizio di Vescovo sul passo longhiano e sulla sua messa in rilievo da parte di Contini investe ovviamente il campo della critica letteraria e, per altro verso, tocca anche linguaggio e metodo della critica d'arte, ma, qui l'interesse per noi, si apre a considerazioni sull'autore dell'*Ambleto*, in quanto allievo dello storico d'arte. Con una presa di distanza dalla collocazione di Testori tra gli eredi di Gadda (in relazione in particolare alla concentrazione espressiva e di violenza – stilistica – nelle opere che seguono la produzione giovanile), Vescovo sottolinea per i testi drammaturgici degli anni Settanta semmai la necessità di ricorrere a una «funzione Longhi», richiamando nello specifico proprio le prime righe dell'*Ambleto* (in cui lo scarozzante che impersona Ambleto, dal di fuori della scena, si rivolge a immaginari pittori di scena con comandi – da notare appunto l'uso dell'imperativo – per l'esecuzione di uno sfondo che non comparirà sulla scena), a testimonianza di «un reinvestimento, diciamo 'creativo', da parte del Testori maturo della prosa del precedente Testori critico d'arte [quello del «Gran teatro montano»] e soprattutto del suo maestro». L'espressionismo linguistico entra in campo in questo passo dell'*Ambleto* nella duplice

21. Contini 1976.

dimensione del discorso rappresentativo e della mescolanza linguistica a forte marca dialettale, due dei fattori considerati da Contini nella sua definizione di espressionismo. Trattandosi di testo teatrale quel ‘rappresentativo’ è da intendersi proprio nel significato di ‘legato alla rappresentazione scenica’ ed è in particolare il contesto metateatrale a consentire di dare un senso all’atto creativo di generazione di un’immagine nelle parole del capocomico-Ambleto. La funzione parodica che finora abbiamo associato all’espressionismo linguistico nella *pièce*, assume allora, come detto, un ulteriore ‘bersaglio’, la prosa del Testori critico d’arte e indirettamente quella del suo maestro, investendo peraltro, osserva ancora Vescovo, proprio quei meccanismi mutuati dalla prosa d’arte individuati da Contini come fattori di rinnovamento del linguaggio letterario.

Nelle didascalie della seconda redazione dell’*Ambleto* la stessa estensione delle soluzioni espressionistiche alla voce dell’autore potrebbe del resto essere letta in chiave autoparodica. Nella didascalia sopra citata nel passaggio:

A: incomincia ad affondare e insieme ad erigersi nella sua tragica, orribile parte
] B: principia a sfazzarsi e insieme a fabbricarzi in della sua tragicchissima et orribile parte

la traduzione da ‘affondare’ e ‘erigersi’ a, rispettivamente, ‘sfazzarsi’ e ‘fabbricarzi’ – peraltro in accostamento dissonante a quel ‘tragicchissima’, a maggior ragione significativo per quel che stiamo dicendo – comporta un abbassamento di tono in cui la parodia dell’autore sulla sua scrittura pre-scarozzante risulta evidentissima. Peja nel saggio già citato²² pone in relazione lo stesso abbandono del progetto dell’*Elettra*, alla quale Testori lavora presumibilmente nel 1970, con l’incontro fra Testori e Parenti e il rinnovamento che ne consegue a livello di sperimentazione linguistica e, attraverso questa, delle stesse modalità di riproposizione dei miti tragici. Le coordinate temporali diventano maggiormente significative in relazione alla sovrapposizione della composizione dell’*Elettra* con quella della sceneggiatura cinematografica dell’*Ambleto*, in fase immediatamente precedente a quella ‘scarozzante’. Abbiamo già detto come la *pièce* mutui immagini e dialoghi dalla sceneggiatura; si veda ad esempio la descrizione stucchevole del cielo al tramonto nella sceneggiatura e la corrispondente messa in bocca allo scarozzante-Ambleto:

Sceneggiatura	Pièce (A _d)
Le nuvolaglie rosso sangue, gialle, ocra, arancione, in qualche punto d’un colore che dà verso i brividi d’oro, s’incontrano, si scontrano, si fondono, s’abbracciano, si	Totus est negher; negher ‘me un buso... Il cielo rona... A me mi pare di vedere indappertutto trasù di ciocco e sangua; sangua in la tera; sangua in delle nigore;

22. Peja 2019.

gonfiano come muscoli d'un solo corpo
che stia agonizzando sul letto blu e nero,
inzuppato di tempesta, del restante cielo.

sangua in degli occhi...; sangua e
marmelada o pissa che viene in di giù, 'me
la narigia, come se fudesse che anche le
nivore avessero le loro robe...

Se consideriamo alcuni passaggi della sceneggiatura come didascalie da tramutarsi in immagini scenografiche nella *pièce*, immagini dipinte verbalmente come fossero attinte dalla mente dello scarozzante-Ambleto, possiamo vedere come l'espressionismo linguistico attraverso cui Ambleto le restituisce ai «paganti», mentre si fa principale strumento di un rinnovato modo di proporre il mito, reagisce anche alla prosa della sceneggiatura (la descrizione antropomorfa delle nuvole viene a suo modo mantenuta, ma mutano radicalmente i registri). A suggerire questa lettura in termini di parodia autoriferita, anche il fatto che, nella prima redazione, Testori stesso alluda a una qualche forma di identificazione, da restituirsi in scena, tra l'autore della tragedia che stanno mettendo in scena gli scarozzanti e il 'suo' personaggio:

L'autore avrebbe voluto che mi tirassi via anche questa specie d'erba seccata che m'è restata impastata in sulla testa, perché, dice, che in un interminato e inedito romanzo fa esplicito riferimento ad un Amleto calvo, calvo come il teschio che il prence, temporibus illis, amava tenersi in tra le mani; e per simpatia, diso io, col suo vivente, ma levigatissimo cranio.

Per concludere, l'ecfrasi performativa entra in campo in un passo notevole del primo atto per rendere visibile la regressione di Ambleto da feto, nell'utero della madre, a spermatozoo risucchiato nello scroto paterno, condizione che rende possibile l'incontro con lo spettro del padre, ma che è soprattutto metafora per dire della nascita come ferita insanabile e maledizione, in una dimensione esistenziale che travalica ovviamente l'esperienza del principe. La regressione viene raffigurata solo attraverso il racconto di Ambleto che la subisce su di sé proprio mentre la narra. Il tempo dei verbi è quello del presente, ma è necessario anche il ricorso alle interrogative per rendere, attraverso l'angoscia dell'incognita, il senso di un'azione che si sta subendo. Il susseguirsi delle sequenze è scandito anche attraverso la descrizione di dettagli visivi degli organi riproduttivi dei genitori, nei quali il principe viene risucchiato (l'immaginazione del principe li restituisce quindi come se fossero visti dall'interno). Nella tabella che segue se ne riporta un frammento per ognuna delle tre redazioni:

A-I _d	B-I _d	C
AMBLETO: È come 'na grotta, 'na cassa de carna, 'na chiaveca di ventraia...	AMBLETO: È come un crotto, 'na cassa de carna, 'na chiaveca de scolamento	AMBLETO È come se fudessi in un crotto, in una cassa de carna, in una

fa caldo, caldissimo, che
squasi fadigo a respirare...
Fadigo a respirare o respiro
no del tutto? Orescio,
indove sei? È te che tocco o
è il brasso della signora mia
madre che mi tocca in del
suo ventre?

(urlando)

Porca! Porca! Tremila volte,
porca! Ingravidarti di io
me!

(una pausa)

Vado indidietro, Orescio;
indidietro e indidentro...
Fra un momentino non
farò neanche più “uè, uè”...
La vose mi si ferma in della
gola... poi mi si ferma qui,
in del grembo benedetto...
(Ambleto, come se fosse
preso da una improvvisa
paura infantile, si segna due
o tre volte)

Santa Maria della noce,
Santa Maria dello scurolo,
Santa Maria del Tremezzo...

(urlando)

Santa Maria, cosa? Che
Santa e bisanta Maria? È
domà lei, lei, la puttana, la
porca!

(una pausa)

Slungo la manina e
inditorno sento tutta sta
membranatura, come se
fudessi un legorino che è
dietro a far fatica per venire
in la luce... Oh che fadiga
che fasso... E se il legorino
stesse indidentro? Se il
legorino stesse indidentro
e dicesse a quelli che lo
specciano fuori, al genitore
padre e al genitore Dio

e de ventraia... Fa caldo,
incozi caldissimo, che
squasi fadigo a respirare.
Fadigo a respirare o respiro
no del tutto? Orescio?

Indove zeì, Orescio? Zei te
che tocco o è il braccio della
signora mia madre che mi
tocca indidentro del tuo
ventre?

(vozando)

Porca! Porca! Tremila volte,
porca! Ingravidarti di io!

(un relazzo)

Vado indidietro, Orescio;
indidietro e indidentro...
De qui a un momentino
non farò neanche più “uè,
uè”... La voze me se ferma
in della gora... ‘desso me
se ferma qui, in del grembo
benedetto...

(Ambleto, come se
fudesse ‘ferrato da una
improvvisissima pagura, se
zegna due o tre volte)
Zanta Maria della noze,
Zanta Maria dello zcurolo,
Zanta Maria del Tremezzo...

(vozando)

Zanta Maria, coza? Non
ezziste nizzuna Zanta
Maria! È domà lei, lei, la
puttana, la chiavega, la
porca!

(un relazzo)

Slungo la manina e
inditorno zento tutta ‘sta
membranatura, come ze
fudezzi un legorino che è
indidietro a far fatica per
venire in la luce... Oh, che
fadiga che zono indietro a
fare... E ze il legorino stezze
indidentro? Se stezze

chiavega de iscolamenti e
de verminamenti. Fa caldo.
Incòsi caldo che squasi
fadigo a respirare. Fadigo a
respirare o respiro no in del
tutto? Indove sono, anema?
Sei ammò te che tocco o è
il braccio della signora mia
madre che me tocca in del
suo ventre?

Porca! Tremila volte,
porca! Ingravidarti de io!
Ingravidarti de io!

Vado indidietro, francese.
Indidietro e indidentro. De
qui a un momentino non
farò neanche più: “uè, uè.” La
vose me se ferma in della
gola. ‘desso me se ferma qui
in del grembo benedetto...

Santa Maria della nose!
Santa Maria dello scurolo!
Santa Maria del Tremezzo!
No! Non esiste
nessunissima Santa Maria!
È domà lei, la puttana, la
chiavega, la porca!

Slungo la manina e
indetorno sento tutta ‘sta
membranatura, come se
fudessi indidietro a far
fadiga per vegnìre in la
luce...

Oh, che fadiga che sono
indidietro a fare! E se il
legorino stesse indidentro?
Se stesse indidentro e
dicesse a quelli che lo
specciano fuori, al genitore
padre e al genitore Dio
eterno e potentissimo:
“Zipperimerlo, me voialtri
me vedarete col cazzo?”
Se stesse qui, al caldo fatto
sù, ‘me ‘na conigliera? Se

“eterno e potentissimo: cipperimerlo, me voialtri mi vedarete col casso” Se stesse qui, bello al caldo e fatto su ‘me in una conigliera... Se stesse qui e solo quando bugia la real signoria della real madre? Che caloria, Orescio! Sarà mica ‘na sauna, ‘sta ventraia... Sarà mica che sono capitato in delle grotte del Bormio, sù, in la Votolina...	indidentro e direzze a quelli che lo specciano fuora, al genitore padre e al genitore Dio eterno e potentizzimo: “zipperimerlo, me voialtri mi vedarete col cazzo”? Se steeze qui, bello al caldo e fatto zu ‘me in una conigliera? Se steeze qui e bugiazze inzolo quando bugia la real zignoria della real matre? Che caloria, Orescio! Zarà mica ‘na zàuna, ‘sta ventraia... Zarà mica che zono capitato in delle grotte zù del Bormio, zù, in la Votolina...	stesse qui e bugiasse solo quando bugia la real signoria della real madre? Che caloria! Sarà mica ‘na sauna, ‘sta ventraia? Sarà mica che sono capitato in delle crotte del Bormio, sù, in la Voltolina? Indove sei ’desso, anema? Indove?
--	---	---

Rispetto alle prime due redazioni nel testo edito la redistribuzione della *fabula* in una differente struttura scenica, comporta smembramenti ma anche fusioni, delle quali la più significativa è probabilmente quella tra la sesta e la settima scena in *A* e *B*, che vanno a costituire, con un cambio di ambientazione, la quinta, e ultima, in *C*. Ciò comporta che la regressione di Amleto e il dialogo col padre avvengano in cortile, con soppressione dell’ambientazione nella stanza del francese e nella latrina. L’accostamento tra scroto e latrina in *A* e *B* mette sullo stesso piano nascita e defecazione (si pensi al riguardo anche alla ‘nascita’ della strega mediante il parto anale di Macbet nel *Macbetto*), con amplificazione nel fatto che lo stesso spettro nelle prime due redazioni non è presenza incorporea, sola voce, come in *C*, ma corpo visibile e per giunta in putrefazione, «povero resto di defecazione e di morte» contro cui Amleto può scagliarsi fisicamente (l’incontro col padre, «involucro rannicchiato su di sé, gonfio e pulsante», nel gabinetto è presente già nella sceneggiatura filmica). In *C* invece la regressione del principe e l’incontro col re defunto avvengono in una dimensione puramente allucinatoria, mentre nella messa in scena dello spettacolo al Pierlombardo, sotto la supervisione dello stesso autore, il Franzese esce di scena e la voce del fantasma sparisce, lasciando definitivamente il campo ad Amleto e al suo racconto. Nel passaggio tra le redazioni lo strazio assume un’intensità crescente nella misura in cui racconto e portato metaforico vengono, via via, sempre più affidati alla capacità creante della parola del *prenze*, con conseguente – e drammatica – rarefazione dello spazio scenico.

Mentre completavo la redazione di questo contributo, ho avuto modo di ascoltare il recentissimo intervento di Giovan Battista Boccardo, *Note sulla lingua di Testori critico d'arte. Dall'esordio su «Paragone» – 1952 – alla mostra del Seicento lombardo – 1973*,²³ che riprendo qui per i diversi incroci coi discorsi appena fatti, benché abbia per oggetto la scrittura saggistica di Testori. L'influenza della prosa di Longhi su quella del Testori critico d'arte informa l'analisi dello studioso, che chiama in causa caratteristiche linguistico-formali per evidenziare, nei testi di entrambi, la scarsa tenuta di un discrimine fra opera saggistica e letteraria, con messa in rilievo per i saggi testoriani – per limitarci alla categoria dell'espressionismo che qui interessa – sia delle inserzioni dialettali che di quelle stesse caratteristiche che hanno a che fare con la restituzione dell'immagine attraverso la parola (la prevalenza di una sintassi di tipo nominale o verbale), che poi sono le stesse chiamate in causa da Contini nella distinzione categoriale tra impressionismo ed espressionismo. Osserva Boccardo, a proposito del saggio introduttivo di Testori alla mostra di Tanzio del '59, come nell'episodio immaginato dell'incontro tra l'artista bambino e San Carlo (riscritto in versi nei *Trionfi* nel '65) ai protagonisti si associno i verbi di modo finito, mentre i comprimari siano appena «lumeggiati» sullo sfondo attraverso una sintassi nominale. Ma, a proposito di queste scelte, Boccardo rileva la non congruenza con le dichiarazioni conclusive dello stesso autore, secondo il quale il dato innovativo introdotto da Tanzio è l'aver conferito una certa plasticità anche ai personaggi posti sullo sfondo – un invito allora si potrebbe cogliere, tra le righe, alla cautela nell'istituire legami, nei saggi di critica d'arte, tra scelte stilistiche della prosa e comprensione dell'opera d'arte?

Significativo peraltro come lo stesso autore, negli anni a venire, per la sua raccolta²⁴ di componimenti concepiti come commenti alle opere di diversi artisti che hanno raffigurato Maria Maddalena, al titolo, *Maddalena*, aggiunga il sottotitolo *Didascalie in versi*, a sottolineare quindi l'idea stessa di scrittura letteraria che prende vita come atto ricreativo di un'immagine artistica, in questo caso compiuto attraverso una parola detta in versi (forse anche la stessa scelta della versificazione potrebbe indurci a riflettere in merito appunto alle aperture – o ai limiti – della scrittura che mutua procedimenti letterari in ambito saggistico di contro alle possibilità che si aprono invece proprio in ambito letterario attraverso il confronto fra scrittore e immagine artistica).

23. G. B. Boccardo, *Note sulla lingua di Testori critico d'arte. Dall'esordio su «Paragone» – 1952 – alla mostra del Seicento lombardo – 1973*. Convegno di studi «Per Giovanni Testori. Nuove letture» (Udine, 20-21 novembre 2023).

24. Testori 1989.

Parte seconda
L'edizione critica
della prima redazione

Paola Gallerani segnala tra gli inediti di Testori la presenza di «elenchi e progetti per opere e testi, utili a orientare lui stesso nella selva delle proprie attività» e a corredo pubblica anche alcune foto, tra cui quella di una pagina dal quaderno autografo di *Interrogatorio a Maria*, con data 25 dicembre 1978, che contiene una schematica «proposta» in cui l'autore organizza le proprie opere per categorie (narrativa, teatro e poesia) e, per quel che qui interessa, sotto alla voce relativa alla *Trilogia degli scarozzanti* annota: «+ varianti e aggiunte per l'*Ambleto*»¹ manifestando quindi l'intenzione di un recupero di queste ultime. L'interesse variantistico degli inediti ascrivibili all'avantesto, del resto riscontrabile a un primo rapido esame, data una divaricazione rilevante tra le prime versioni e il testo pubblicato nel novembre del 1972 (nei termini a cui si è già accennato nelle precedenti sezioni di questo lavoro), ha suggerito l'opportunità di restituire una descrizione di tipo diacronico-redazionale, con particolare riferimento a quelle che si sono identificate come le due prime fasi redazionali, ma anche l'edizione di una stesura - la prima, cronologicamente, tra le versioni dattiloscritte - ricostruita nella sua interezza attraverso la ricomposizione di frammenti sparsi in entrambi i fondi che conservano gli scritti preparatori testoriani.

Un consistente nucleo di quaderni manoscritti e di fogli in larga parte dattiloscritti, essenziali nel delineare il percorso evolutivo del nostro testo, è confluito nell'archivio Giovanni Testori (FAT), presso Casa Testori, grazie a una recente acquisizione da parte dell'Associazione omonima, andando ad aggiungere al materiale del fondo Giovanni Testori (GTRL) in Fondazione Mondadori, acquisito nel 2001 dalla Regione Lombardia, che per l'*Ambleto* raccoglie diversi fogli, per lo più dattiloscritti.² Al lavoro di ricostruzione della traiettoria dell'avantesto resosi così possibile, è sotteso quello di preliminarmente riordinare cronologicamente le stesure, lavoro che, per ragioni di perimetrazione del discorso, non può che essere qui rendicontato se non per gli elementi funzionali a restituire le articolazioni interne alle

1. Gallerani 2007, p. 108.

2. Questa ricerca, come già evidenziato, è stata condotta prima che il fondo Giovanni Testori (GTRL), che era conservato in Fondazione Mondadori, trovasse a sua volta sede in Casa Testori. La segnatura ad opera di Paola Gallerani, alla quale si fa riferimento in questo lavoro, è stata mantenuta anche in seguito allo spostamento del fondo. Posteriormente alla presente ricerca è stata modificata invece la segnatura del fondo di proprietà dell'Associazione Testori. I diversi documenti relativi all'*Ambleto* appartenenti a quest'archivio, la cui sigla è attualmente GTAT in luogo di FAT, sono così inventariati (prima la segnatura originaria, poi la segnatura vigente): 1972.V5.FAT001 → GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.1; 1972.V5.FAT002 → GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.2; 1972.V5.FAT003 → GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.3; 1972.V5.FAT004 → GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.4; 1972.V5.FAT005 → GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.5; 1972.V5.FAT006 → GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.6; 1972.V5.FAT007 → GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.7; 1972.V5.FAT008 → GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.8; 1972.V5.FAT009 → GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.9; 1972.V5.FAT010 → GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.10; 1972.V5.FAT011 → GTAT, s.1, ss.1, b.4, fasc.1.11

prime due fasi. Anticipiamo che, per l'*Ambleto*, nei documenti manoscritti e dattiloscritti provenienti dai due archivi l'autore ha inserito solamente due date («1-6-'72» nel quaderno che contiene il manoscritto del primo atto e «1-7-'72» in un quaderno contenente una delle due versioni manoscritte del secondo atto), per cui, a partire da questi dati esterni, nella ricostruzione dell'ordine cronologico, il confronto ha riguardato la variantistica.

Tra le diverse stesure dattiloscritte della prima fase redazionale la scelta è caduta quasi di necessità su *Ad*, quella più estesa (l'unica in cui vengono via via ricopiati per intero, salvo, come già anticipato, le ultime righe, i quaderni contenenti la prima stesura manoscritta dell'*Ambleto*, la quale a sua volta, terminando a ridosso del suicidio di Lofelia, risulta comunque priva delle scene conclusive), che è anche quella che cronologicamente si pone per prima e quella in cui si registrano, come prima lezione, le varianti in un dettato a più forte determinazione dialettale di cui si è detto. Non si è optato quindi per l'ultima stesura di questa prima fase redazionale, più breve e con varianti non significative rispetto alla prima, né del resto è stato al momento possibile restituire la stesura della seconda redazione, per la ragione che, per cospicue porzioni i fogli del dattiloscritto del primo atto che la contiene sono stati riutilizzati in una versione successiva per cui sarebbe ricostruibile nella sua interezza solo andando a isolarne le relative lezioni sotto agli strati di modifiche in penna successive. Le varianti di questa seconda redazione, di interesse, come detto, per l'estensione del *pastiche* allo spazio didascalico, sono state comunque ampiamente testimoniate all'interno delle precedenti sezioni.

Con riferimento alle schedature con cui sono stati rispettivamente inventariati i due fondi, per *L'Ambleto* i diversi documenti, dattiloscritti e manoscritti, sono contenuti: a) nel faldone, contrassegnato dalla segnatura V5.FAT, del fondo dell'Associazione Testori (archivio indicato con FAT, come da inventario di Nicolò Rossi, a cui si fa qui riferimento); b) nelle cartellette archiviate nella sezione «Fogli» con la segnatura D22 e D23 e D43 del fondo Giovanni Testori in Fondazione Mondadori (segnatura della sezione «Fogli» ad opera di Paola Gallerani; archivio qui indicato con GTRL).

Nell'*Ambleto* – come altrove –³ l'autore procede scrivendo inizialmente di proprio pugno il testo in un quaderno, per poi, man mano che avanza, ribatterlo a macchina più volte inglobando progressivamente modifiche aggiunte anche a penna sopra il testo o nell'interlinea dei dattiloscritti che via via redige. Per consentire di individuare gli inediti oggetto di questo studio e dar conto del loro posizionamento nel percorso genetico del dramma, inizieremo dunque dai quaderni manoscritti, che per l'*Ambleto* sono quattro, tutti appartenenti al FAT e conservati nel faldone V5.FAT. Sul dorso di tre di questi quaderni è stata apposta un'etichetta su cui si leggono, inseriti a mano dall'autore di fianco ad «Ambleto», ripettivamente gli ordinali «I», «II» e «III», mentre il rimanente quaderno è privo di qualsiasi

3. Gallerani 2007.

forma di etichettatura. I testi dell'*Ambleto* che sono contenuti in questi manoscritti sono stati rispettivamente così inventariati: 1972.V5.FAT001, 1972.V5.FAT002, 1972.V5.FAT003 e 1972.V5.FAT004.

Apriamo il quaderno con l'ordinale «I» scritto sul dorso, contenente il 1972.V5.FAT001, sotto al titolo («L'*Ambleto*», con prima lezione in penna «*Ambleto*» e successiva apposizione a matita dell'articolo, mantenuto anche nel testo edito) e sotto alla data «1-6-'72», troviamo l'elenco dei personaggi e, ancora, voltando pagina l'indicazione «Parte prima». Coerentemente con queste indicazioni il testo che segue contiene il primo atto del dramma, che va dalla scena del funerale all'incontro con lo spettro del padre. Dal momento che si tratta dell'unica versione manoscritta relativa alla prima parte dell'*Ambleto*, la si può identificare anche come prima stesura in assoluto di questo primo atto. E volendo identificare con A la prima fase redazionale dell'*Ambleto*, possiamo indicare il testo 1972.V5.FAT001 con *A-Im* (dove 'I' indica il primo atto e 'm' sta per manoscritto), in quanto prima parte manoscritta di A.

Un primo problema si pone invece per il secondo atto, perché testimoniato in due differenti versioni delle quali una sola datata. Ciò che si è appurato, come si dirà, è che la prima redazione manoscritta del secondo atto, prima cioè che Testori decidesse di rifarlo da capo, è rappresentata dal testo 1972.V5.FAT4 (nel quaderno, come si ricorderà, sprovvisto di etichetta e relative specificazioni sul dorso), che qui indicheremo con *A-IIm*, e non la stesura 1972.V5.FAT2, di cui 1972.V5.FAT3 è la continuazione, a dispetto di quanto potrebbe indurre a ritenere a prima vista il fatto che i quaderni che contengono questi ultimi due testi, come detto, recano sul dorso, accanto al titolo, l'uno l'ordinale «II» (confermato dalla dicitura «parte II» nel frontespizio) e l'altro l'ordinale «III» (con dicitura «parte seconda/seconda parte» nel frontespizio).

Quali gli indizi in base ai quali si è considerato opportuno posizionare 1972.V5.FAT4, *A-IIm*, in una prima fase redazionale e posticipare invece in una seconda, che chiameremo B, il rifacimento *ex-novo* del secondo atto rappresentato in successione dai testi 1972.V5.FAT2 e 1972.V5.FAT3 (d'ora in avanti rispettivamente *B-IIm1* e *B-IIm2*, dove i numeri in pedice stanno a indicare l'ordine in cui si pongono tra loro)? Nel frontespizio di *A-IIm* compare la data «1-7-'72», posteriore a quella del primo manoscritto oltre che seconda e ultima data che figura nell'insieme di tutti i documenti relativi all'avantesto dell'*Ambleto* (si ricordi che la pièce viene data alle stampe nel novembre dello stesso anno). Sempre nel frontespizio di *A-IIm* si può leggere «II parte» ed effettivamente di secondo atto si tratta, benché incompleto, dato che muove dall'allestimento della messa in scena volta a smascherare i regicidi fino a comprendere il preambolo del suicidio di Lofelia. Va al riguardo osservato che in *B-IIm*, analogamente al testo pubblicato, la scena dello spettacolo risulta invece assente. *A-IIm* si avvia dunque con una scena che avvicina la riscrittura testoriana all'originale shakespeariano, ma che, non figurando né in B né in C (= fase del testo edito), ne determina una maggiore distanza dal testo pubblicato

rispetto a *B-IIIm*. E, ancora, lo stesso titolo dell'opera potrebbe contenere un segnale: se, come detto, in *A-Im* la scelta di apporre l'articolo, con effetto dialettizzante, interviene in un secondo momento (non figura cioè come prima lezione), l'«Ambleto» senza articolo in *A-IIIm* potrebbe essere indice del posizionamento precoce di questo manoscritto rispetto a *B-IIIm*, in cui figura il titolo «L'Ambleto» come prima e unica lezione. Si tratta di una serie di elementi – data, soppressione dello spettacolo per mettere in scena l'omicidio del re-padre e assenza dell'articolo nel titolo – di cui tenere conto per il loro valore indiziale, ma che non possono essere considerati come probanti, di per sé, una maggiore precocità di *A-IIIm*. Per tradurre anche in termini temporali la maggiore distanza di *A-IIIm* da *C*, rispetto a *B-IIIm*, abbiamo bisogno di prendere in considerazione anche le stesure dattiloscritte.

La conferma è infatti deducibile dal fatto che il primo atto nella sua versione manoscritta, *A-Im*, è ricopiato in un documento dattiloscritto (indichiamo questa prima stesura dattiloscritta con *Ad*) in cui viene ribattuto come suo prosiegua non il testo del manoscritto con «II» sul dorso (*B-IIIm*), ma il secondo atto del quaderno privo di numerazione (*A-IIIm*). In altre parole se il primo e il secondo atto di *Ad* (d'ora in poi rispettivamente *A-Id* e *A-IId*), discendono direttamente il primo da *A-Im* e il secondo da *A-IIIm*, sarà il manoscritto *A-IIIm* ad essere stato concepito in origine quale secondo atto del dramma, mentre *B-IIIm* deve essere stato redatto in un momento successivo. Esiste però anche un ulteriore riscontro di cui diremo a stretto giro, la prova che rende letteralmente visibile come tutto torni, ma che non si sarebbe potuta presentare come tale senza questa messa a nudo delle carte in gioco.

Abbiamo bisogno prima di offrire al lettore anche le coordinate attraverso cui identificare in archivio i fogli dattiloscritti che recano *Ad*, stesura che è testimoniata in entrambi i fondi, ma in nessuno dei due nella sua interezza, condizione che la rende ricostruibile integralmente solo attraverso la ricomposizione dei frammenti sparsi. Per dare una prima idea della suddivisione delle carte tra i due fondi, con riferimento alla numerazione di pagina data dall'autore, *Ad* è testimoniato in forma di copia fotostatica nella cartella D23 del GTRL fino alla pagina numerata 63 (l'intero primo atto, *A-Id*, seguito dalla prima scena del secondo, *A-IId*), mentre dalla p. 52 alla p. 90 (il secondo atto, *A -IId*), è testimoniato in 1972.V5.FAT.007 nel FAT. Per quel che riguarda la porzione nel FAT, la ricomposizione parrebbe complicata dalla constatazione di alcune lacune nel dattiloscritto, non fosse che queste sono in realtà colmabili *in toto*: quattro pagine intermedie mancanti (secondo la numerazione dell'autore da p. 85 a p. 89 compresa) sono recuperabili nel fascicolo 1972.V5.FAT.008 in cui sono state erroneamente inserite tra le pagine di una stesura posteriore, mentre, per alcune pagine che presentano evidenti sforbiciature (sempre con riferimento alla numerazione di Testori, le p. 54, 55.), le porzioni ritagliate e asportate sono reperibili in buona parte nel quaderno in cui Testori ha redatto *B-IIIm* (alcuni ritagli sono andati presumibilmente

persi, ma riguardano pagine precedenti alla 63, delle quali come detto è conservata copia della cartelletta D23 in GTRL). Qui infatti le ha incollate per integrarle nella nuova versione del secondo atto, la quale (al netto di alcune prime righe con cui inizialmente si avviava il manoscritto, successivamente però cassate dall'autore – con evidenti segni di cancellatura) prende avvio proprio da uno di questi ritagli di *A-IId* incollati, testimoniando come *B-IIIm* sia stato redatto successivamente ad *A-IId* e quindi prova inequivocabile di come lo stesso manoscritto sia posteriore all'altra versione manoscritta della seconda parte dell'*Ambleto*, *A-IIIm*, dal momento che *A-IId*, come detto, discende da *A-IIIm*, con il riposizionamento dei manoscritti che ne consegue.

È importante qui sottolineare come sia proprio la perfetta sovrapposibilità tra alcune pagine fotocopiate di *Ad* nel GTRL e le corrispondenti pagine originali di *Ad* presenti nel FAT (ricordiamo che nel FAT del documento originale di *Ad* – l'unico originale tra tutti i documenti di entrambi i fondi – è conservato solo *A-IId*) a suggerire senza ombra di dubbio come il primo atto della stesura nella cartella D23 del GTRL deva necessariamente essere copia del primo atto mancante, in originale, ad *Ad* nel FAT. In altri termini, sempre facendo appello alla numerazione di pagina dell'autore, se il frammento nel GTRL si estende da p. 1 a p. 63 (il primo atto termina a p. 51), mentre quello nel FAT, che riguarda il solo secondo atto, va da p. 52 a p. 90, le pagine dalla 52 alla 63 dei due testimoni sono confrontabili e appunto dal confronto risultano, come detto, con ogni evidenza perfettamente sovrapponibili, dimostrando come il testo nella cartella D23 altro non sia che una fotocopia nella quale è conservato anche quel primo atto le cui pagine invece macano all'originale del FAT.

Nei due fondi compaiono altre due stesure dattiloscritte appartenenti a questa prima fase redazionale. Si tratta di testi posteriori ad *Ad*, il più completo dei quali si interrompe un paio di scene prima dello spettacolo inscenato per smascherare gli assassini del padre di *Ambleto*, precisamente cioè, e con ogni probabilità non a caso nel processo di riscrittura, la stessa estensione con cui è testimoniato *Ad* in GTRL. Questa stesura (d'ora in avanti *Ad+*, mentre il suo primo e il suo secondo atto saranno indicati con *A-Id+* e *A-IId+*) è conservata in una cartellina dal contenuto composito, inventariata 1972.V5.FAT.009 (nella descrizione di Rossi, relativa alla cartellina in oggetto, corrisponde alla stesura nei fogli evidenziati qui in grassetto: «Descrizione: Cr: intest. ms. *Ambleto* e il disegno di due grandi *I* disposte in verticale; f. [I]a: frontespizio ds. L' *Ambleto*; f. 28: fotoc. da 1972.V5.FAT.006, f. C28; f. [II]: intest. ds. Parte seconda. **Si ripete la stessa s. di ff. ma con un elenco dei personaggi al posto del frontespizio**»). Si tratta di una stesura il cui testo, a parte varianti poco significative quantomeno in un'ottica di suddivisione redazionale, è lo stesso *Ad* ribattuto a macchina (come detto, però, fino allo stesso punto del testo in cui arrivano le fotocopie di *Ad* in D23 – la parola «ganso» nel secondo atto), sicché sulla linea del tempo possiamo collocarla immedia-

tamente dopo *Ad*, come del resto prima dell'avvio di *B*, cioè ancora in una prima fase redazionale, dato che la pur esigua porzione del secondo atto che contiene, *A-II_d+*, non discende dalla nuova versione manoscritta, *B-II_m1*. Rilevante, ai fini del riordino cronologico delle carte, è però il fatto che *Ad+* sia immediatamente identificabile e distinguibile da *Ad* per via dell'impaginazione del testo su due colonne, con collocazione a sinistra di didascalie e nomi dei personaggi e a destra delle battute. Impaginazione che ci aiuta, in prima battuta, a individuare il documento che immediatamente segue, perché Testori fotocopia *Ad+*, che così viene messo per così dire in salvo, mentre sulla copia inserisce varianti aggiungendole a penna. Quest'ultima stesura, con modifiche che riguardano in particolare una iniezione di francese specie, ma non esclusivamente, nelle battute in cui parla Orazio, rappresenta il punto estremo di *A*, per cui d'ora in poi sarà indicata con *Ad++*. Ci è però testimoniata come tale solamente per il secondo atto, *A-II_d++* (più precisamente, avendo come base *A-II_d+*, per le medesime pagine del secondo atto), sempre conservato in 1972.V5.FAT.009 (stesura evidenziata qui in grassetto: «Descrizione: Cr: intest. ms. *Ambleto* e il disegno di due grandi *I* disposte in verticale; f. [I]a: frontespizio ds. L' *Ambleto*; f. 28: fotoc. da 1972.V5.FAT.006, f. C28; f. [II]: **intest. ds. Parte seconda.** Si ripete la stessa s. di ff. ma con un elenco dei personaggi al posto del frontespizio»).

Che fine ha fatto il primo atto di *Ad++*? Se Testori mette da parte e conserva *A-II_d++*, così non fa per il primo atto, *A-I_d++*, del quale invece riutilizza le pagine, facilmente riconoscibili per l'impaginazione a due colonne, sottoponendone il testo a nuovi rimaneggiamenti in penna i cui esiti conducono ormai al di fuori della prima fase redazionale. Ma, prima di seguire le vicende della stesura che Testori deriverà da *A-I_d++*, questa sì portatrice di varianti di rilievo (specie per la penetrazione della lingua d'invenzione nelle stesse didascalie), sarà utile rievocare la sequenza secondo cui si dispongono le diverse stesure che compongono *A*, la prima fase redazionale, attraverso questo schema:

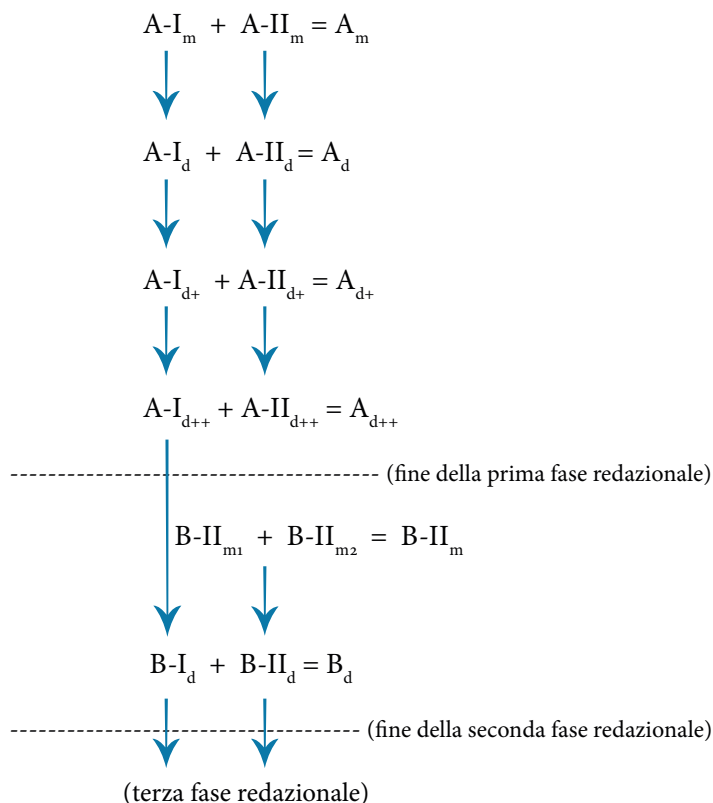
$$\begin{array}{ccc}
 A-I_m + A-II_m & = & A_m \\
 \downarrow & & \downarrow \\
 A-I_d + A-II_d & = & A_d \\
 \downarrow & & \downarrow \\
 A-I_{d+} + A-II_{d+} & = & A_{d+} \\
 \downarrow & & \downarrow \\
 A-I_{d++} + A-II_{d++} & = & A_{d++}
 \end{array}$$

Consideriamo ora la linea di discendenza che, a partire da *A-Im*, attraversa *A* e continua in *B*: la prima stesura del primo atto in *B* deriva da *A-Id++*, l'ultima stesura dattiloscritta ascrivibile ad *A*, relativa al primo atto. Come abbiamo detto *A-Id++* non è stato conservato di per sé, ma riutilizzato per essere sottoposto in penna a una revisione che dà come esito ultimo una stesura ascrivibile nella successiva fase redazionale. È in questo momento infatti che l'italiano delle didascalie viene sottoposto a distorsione e dunque tradotto nel *pastiche*. L'esito di quest'operazione è la stesura che qui indichiamo con *B-Id*, la quale è testimoniata come tale – tenendo conto dell'ultima lezione nel dattiloscritto – però solo per una prima porzione in 1972.V5.FAT.006, mentre per le restanti pagine è testimoniata, sotto a ulteriori strati di modifiche in penna, in un primo atto inserito in 1972.V5.FAT.009 (qui evidenziato in grassetto: «Descrizione: Cr: intest. ms. *Ambleto* e il disegno di due grandi *I* disposte in verticale; f. [I]a: **frontespizio ds. L'Ambleto; f. 28: fotoc. da 1972.V5.FAT.006, f. C28; f. [II]: intest. ds. Parte seconda.** Si ripete la stessa s. di ff. ma con un elenco dei personaggi al posto del frontespizio»). Per quest'ultimo testo in 1972.V5.FAT.009 va osservato che, nell'ultima lezione, determinata dagli strati in penna che si sovrappongono appunto a *B-Id*, esso risulta posizionabile in una nuova fase redazionale (della cui articolazione non si darà quindi conto in questo studio), in cui l'autore decide di inserire nelle didascalie solo secche indicazioni prescrittive in italiano - fatta eccezione per le formule 'exit' ed 'exeunt' replicanti le didascalie delle antiche edizioni shakespeariane -, oltre a fare numerosissime altre modifiche, più o meno invasive, ai dialoghi, compresi ulteriori ritocchi alla lingua, che non ha ancora raggiunto la forma definitiva.

Per il secondo atto invece la linea di discendenza non oltrepassa il confine della prima redazione, a causa del più volte ricordato rifacimento del secondo atto. Con *B-IIm* (il nuovo secondo atto manoscritto, che sappiamo dato dal contenuto dei quaderni che sul dorso recano «II» e «III» in successione e cioè da *B-IIm1* + *B-IIm2*) si avvia la seconda redazione e una nuova linea di discendenza che ha come passo successivo *B-IId*, il dattiloscritto in cui viene ricopiato appunto il nuovo testo manoscritto del secondo atto. Di fatto nemmeno *B-IId* è testimoniato come tale, ma va riconosciuto sotto ai successivi interventi a penna che pongono il dattiloscritto, se si tiene conto dell'ultima lezione, nella fase redazionale successiva, in cui le didascalie letterarizzate vengono rimpiazzate da mere didascalie prescrittive. Tale dattiloscritto è conservato nella cartellina 1972.V5.FAT.008 (nella descrizione di Rossi sono indicate due stesure, in realtà si tratta di una sola, in cui sono stati inseriti probabilmente per errore alcuni fogli appartenenti alla prima stesura dattiloscritta – in 1972.V5.FAT.007 – dei quali si è detto sopra e cioè i fogli che vanno, secondo la numerazione dell'autore, da p. 85 a p. 89 compresa, appartenenti ad *A-IId*). Nella prima lezione di questo dattiloscritto si trovano didascalie letterarizzate ancora in italiano; in un secondo momento, corrispondente all'apice della seconda fase redazionale (*B-IId*), vengono modificate in penna per essere tradotte in *pastiche*; infine, e qui

si avvia la terza fase redazionale, vengono cassate e rimpiazzate da secche didascalie di tipo prescrittivo. A differenza del manoscritto *B-II_m* che è completo, questo dattiloscritto è privo della scena finale, giunge infatti solo al diverbio a parole tra Ambleto e Laerto.

Di seguito lo schema con la disposizione degli inediti della prima e della seconda fase redazionale secondo la successione ricostruita:



Criteri di trascrizione

L'accento grave, usato sistematicamente nelle congiunzioni, è stato distinto con l'introduzione dell'acuto dove necessario (e.g. *perchè* > *perché*, ma anche in *sè* > *sé* e *testè* > *testé*): dato che compare anche nell'italiano delle didascalie, non è tratto specifico del *pastiche* e non sembra dunque indicare una deviazione ortografica intenzionale.

Allo scopo di evitare ambiguità, nel caso delle interiezioni si interviene, regolarizzandole, nelle forme *è* e *nè* (*è* > *eh* e *nè* > *neh*).

Per evitare confusione tra le voci dell'imperativo e dell'indicativo, vengono regolarizzate le forme *va'* e *sta'* quando impiegate per la terza persona singolare dell'indicativo (*va'* > *va* e *sta'* > *sta*) e la forma *va* quando impiegata per l'imperativo (*va* > *va'*)

Sempre per evitare ambiguità, viene aggiunto l'apostrofo indicante l'aferesi nelle frequentissime forme *me*, *dessò* e *pena* (*me* > '*me*', 'come'; *dessò* > '*dessò*', 'adesso'; *pena* > '*pena*', 'appena'), presenti in *Ad* in alternanza con le rispettive forme con aferesi segnalata.

Le restanti oscillazioni, come quelle nella resa dei dialettismi (ad esempio tra *vesigone* – prevalente –, *vessigone* e *vessigòne*), vengono mantenute. È il caso in particolare anche della compresenza fra le forme *sù* e *su* (frequentissime entrambe) o dell'oscillazione tra la voce verbale *stà* per la terza persona dell'indicativo presente e la forma regolare *sta* (coerentemente si è deciso di non intervenire nelle voci verbali *stò*, una sola occorrenza, e *dò*, due occorrenze).

Numerazione:

Il testo è numerato per battuta, distinguendo la Prima dalla Seconda parte. Data la loro estensione, nelle battute 2 e 65 del primo atto sono state identificate sotto-unità, contrassegnate dalle lettere dell'alfabeto (e.g. la battuta numero 2 è suddivisa nelle sotto-unità 2.a, 2.b, 2.c).

Integrazioni al testo:

È stata inserita la dicitura *Parte prima* nonostante non compaia nel dattiloscritto *Ad* (mentre vi figura la dicitura *Parte seconda* all'avvio del secondo atto).

L'AMBLETO

Personaggi

Ambleto	Gertrude
Orazio	Lofelia
Claudio	
Polonio	
Laerte	
Lo spirito del padre	
Militari	
Alcuni rappresentanti del popolo	

I personaggi di Gertrude e di Lofelia devono essere interpretati dalla stessa attrice.

Le diverse scene devono essere disposte a pezzi tra il girevole e il restante del palcoscenico, attorno cui si diffonderanno le diverse luci del giorno e della notte.

PARTE PRIMA

Qualche resto di croce, una fossa aperta con, a lato, i cumuli di terra bagnata, sotto un cielo che va, via, via, diventando di tramonto tempestoso, livido, funesto.

AMBLETO (*extra scena*) Più iscuero! Quante volte ho da dirvelo?

Più iscuero! Rosso sì; ma rosso com'è rosso el sangue dei porcelli quando ci spaccano la gola!

E là, in di basso, su quelle nigore, un po' di viola...

Ha da esserci in dappertutto l'aria d'una cantina! Ha da esserci in dappertutto l'aria d'un buso, d'un inferna!

(*entrando e portandosi verso il proscenio, le spalle rivolte al pubblico*)

Ecco, incosì! Più gonfiate quelle nigore; più gonfiate e inciostrate... E quel luzore là, in sulla fossa... Diminuire, diminuire. Siamo no al cine qui... No! In sulla crose, no! In sulla crose lassatela in come l'è! Ultimi resti, frattaglie ultime ed estreme della fede. Abbondansa, abbondansa, lettrici, che l'economia ce la lassiamo all'inglese...

Ambeto continua a guardare, mentre da fuori principia a venire il rullio soffocato di alcuni tamburi e l'eco d'un coro funerario.

Quand'è convinto che la scena corrisponde veramente a quel che deve essere, si porta al proscenio, guarda a lungo il pubblico e incomincia ad affondare e insieme ad erigersi nella sua tragica, orribile parte.

2.a. AMBLETO Incipit Ambleti tragoedia. Incipit, qui, a Elsinore. Incipit a Elsinore o in n'importa che altro paese. L'autore mi ha assicurato che ogniduno di voi può pensare d'essere a Elsinore o, invece, in del paese che preferisce meglio e di più; mettiamo, a Camerlata; mettiano, in del Lomazzo; o anche, un po' più in di giù; mettiamo a Caronno... Tanto l'è l'istesso: quando s'è ciavati sù in la cassa, cassa e ciavata è per tutti e in tutti i siti dell'universo mondo.

(*erigendosi, di nuovo*)

Sono io, Ambleto, il prence di Danimarca. Come potete vedere il biondasso, la splenetica, maschile bellezza, la bellezza dell'indio, toccata dalla malinconia e dalla tisia, ha ciavato su i battenti; ansi... è fottuta; perché, per esserci, c'è in lo stesso...

Tempo già fu che i miei capelli erano desiderabili e ricci... L'autore avrebbe voluto che mi tirassi via anche questa specie d'erba seccata che m'è restata impastata in sulla testa, perché, dice, che in un interminato e inedito romanso fa esplicito riferimento ad un Amleto calvo, calvo come il teschio che il prence, temporibus illis, amava tenersi in tra le mani; e per simpatia, diso io, col suo vivente, ma levigatissimo cranio. Io, ego, in tra le mani, normalmente, ho amato e amo tenere altre cose. Chi vivrà, vedrà. Infatti il prence ha vissuto

e ha visto. Abbastansa per dire che questa qui della Corte, della Signora mia madre e del Signor mio zio, e anche della campagna, delle foreste, dei pastori, delle pecore e dei laghi, questa di Elsinore, se mettiamo d'essere a Elsinore, o di Camerlata, se mettiamo di essere <a> Camerlata, non è aria, non è neanche, come si dise oggi, smog, è merda; vera e propria merda. E la regale Corte è indidentro in fino al collo; e il non ambleticus Ambletus, né di più, né di meno degli altri; tranne che a lui, che poi sarei io, a lui...

(Ambleto ammicca folle e furente verso il pubblico)

- 2.b.** Avanti! Se merda ha da essere, merda sia! Rullez, tamburi! Vosate trombette de la Regia Guardia Imperiale! Cantate cereghi e cereghetti. Pissate lumi e lumetti! Preti e vescovado, mettete sù le socche viola della quaresima e dei morti! E te, regina, sù, sù! Il velo negro, la negra broderia, è belle che approntata. Vestisciti, sù, pelanda! Vestisciti, figa sconscradada! Tira di fuori dal forziere le parure, gli saffiri, i brillanti, le incastonate perle e gli incastonati esemeraldi. Sgiaccateli sù tutti per cumpagnare in la tomba l'usello che m'ha sgiacato in 'sta latrina qui... Amici che state lì, in di basso, a vedere e a sentire: il mio papà è dietro a venire. L'ho guardato giusto adesso: fermo 'me n'assa: tutto bianco, non fudesse che per i spurghi che ci venivano fuori dai buchi del naso e da quello della bocca, almeno fintanto che Polonio non gliel'ha stoppatata su con della bambagia...

Papà, re, capo, dux, Benito, anca per te l'è finida... E se vuoi savere quello che penso, se vuoi proprio saverlo...

(scatenandosi, come se la bara fosse già lì, davanti a lui)

Chi t'ha fatto passare in dell'altra parte? Parla! La storia dell'angina, del groppo e dell'infartus podeno tegnersela di per loro!

(riprendendosi)

No! 'desso no, Emblet. Dopo. Quando sarai lì, te, lui e la cassa. Adesso ci è da fare l'annuncio... E, allora, avanti, amigos!

- 2.c.** Atto primo. Scena prima
Sera est; anzi, crepusculorum crepuscula dilagant. Per di qui e per di là ci sono in giro ammò dei tohellini di neve... Totus est negher; negher 'me un buso... Il cielo rona... A me mi pare di vedere indappertutto trasù di ciocco e sangua; sangua in la tera; sangua in delle nigore; sangua in degli occhi...; sangua e marmelada o pissa che viene in di giù, 'me la narìgia, come se fudesse che anche le nivore avessero le loro robe...

Mentre il rullio dei tamburi e il salmo funerario si fanno più forti, entra la bara. È portata da quattro militari incappucciati come becchini e su di essa è steso un velluto rossastro, quasi fosse di sangue coagulato e marcio. Come sono giunti sul limitare della fossa, i quattro becchini si fermano.

AMBLETO Ecco, l'hanno chiavato sù, dentro di lì, lui, il duce, il pazzo, anzi, il cazzo che m'ha fatto...

(avventandosi contro la bara)

Chi te l'aveva dimandato? Eh? Parla, sù: chi? Me, no! Me, no, bestia! Per farmi incosì...

(mostrandosi al pubblico, come un «Ecce homo» di paese, ferito e sconsiato)

Incosì, guardate: incosì... Almanco, l'altro, quello vero, era gioane e bello... Incosì, per sopramercato, e cun in di più la voluntas dei, in qui, in la testa, di piantare tutto e tutti, te, lei, lui, i vostri imperia, le vostre castellarie, i vostri exercitua et missilia, tirarmi una revolverada e andare a farla fòra con quel cristo d'un dio che m'avete spetasciato in della crapa, cume se qui, in della crapa, di robe ce n'avessi no abbastansa...

(poi, quasi risvegliandosi al suono, che ha ripreso a farsi sentire, delle campane)

Din, don...din, don... Quando sero giovane, quando sero a Elsinore, le campane venivano giù no incosì... Queste qui, sono in proprio quelle del lago. Sant Abundio... Torno... Tremesso...

(riavvicinandosi alla tomba)

Tomba d'Elsinore, tomba di Camerlata, tomba dei genitali che hanno avuto la bella idea di farmi diventare storia, commedia o tragedia... Era più meglio che, al mumento di vegnìre, ti saresti tirato indifiori, papà! Era più meglio che metessi su 'na qualche crema o un qualche cristo d'un accidente...

Mentre Ambleto sta colloquiando con la bara, si sente, improvviso ed altissimo, uno squillo di tromba e un faro, spezzando il buio del temporalesco tramonto, si piazza di colpo verso le quinte. Ambleto si stacca dalla fossa.

AMBLETO Presentazione prima. Enter Ghertruden o Gertrude o Gentrude, a seconda che meglio vi piace.

Quasi fosse una soubrette vecchia e sfinita, una soubrette senza più scale, senza più girls e boys, una soubrette che abbia mescolato le sue antiche, residue piume e i suoi antichi, residui strascichi e manti all'atrocità d'un lutto calpestato ed irriso, con una corona quasi monzasca, certo ferrea e incrostata di grossissime pietre, sulla testa, entra Gertrude.

Impettita, come una gallina, avanza a passo lento, verso il punto dove s'è fermata la bara.

- 5 AMBLETO Arebbe da essere mia madre; ma arebbe altresì avuto da essere la moglie di mio padre. Guardatela: impettita, regalenta e superba; al posto d'una gallina pare un cappone...

GERTRUDE Posso?

AMBLETO *(inchinandosi)* Prego.

GERTRUDE No, perché, è messora che parli, parli, parli e dopo tutto il nome in ditta ce l'ho anch'io; e bello chiaro. Non mi riferisco solo

alla ditta dei teatranti; mi riferisco alla ditta qui (*e sbatte una mano sul pieno del ventre*) che t'ha fabbbbricato, t'ha messo in questa reggia e perciostesso t'ha fatto diventare erede con diritto al comando, alla corona e al tantquant.

Ambleto scoppia in una risata.

GERTRUDE (*urlando*) Ambleto! Emlet! Insomma, quello che hai da essere! (*poi, come vede che Ambleto non sembra dar peso alla sua rabbia, venendo alla ribalta*)

Fateci no caso. È borlato giù dalla cadrega che non aveva ancora due anni. La sua mattana viene tutta da lì, anche se l'inglese non lo sapeva... Per più precisazione stava rampicandosi su per le gambe del trono e tutto a un tratto, ciac, ha perso la bussola ed è andato a sbattere contro il coso lì, come si chiama? Il profilo, no, no, il profilato, ecco, il profilato dei baselli...

10 AMBLETO Chi è che è andato a sbattere?

GERTRUDE Te. Chi vuoi che ci andava? Del resto sono cose che capitano in tutte le famiglie coronate e regnanti. Oggi a me, domani a te. Vuno borla giù da bambino, l'altro borla giù...

AMBLETO Da dove borla giù l'altro?

GERTRUDE Già, da dove borla giù?

AMBLETO (*prendendo la madre per l'alto collo del manto e costringendola a fissarlo*) Riguardami, mama! L'altro borla giù anca lui in di là, ma da grande. Capito? No? E allora capiscerai! Sufficit spettare la mezza o che il teatro poco a poco si svuoti...

Tra madre e figlio c'è una lunga esitazione, poi Gertrude, rimettendosi in ordine il manto, quasi per uscire dall'imbarazzo:

15 GERTRUDE (*come se cercasse qualcosa che ha perso*) La mia scena... La mia scena... Devo avere anca io la mia scena, la mia presentazione... (*indicando la bara*) E poi vedi no cosa c'è in di lì? E allora, va'! Va' via! Mettiti una buona volta in di parte, degenerare! Anzi, degenerato!

Ambleto si ritira sul boccascena.

GERTRUDE Incipit trenus.

AMBLETO Quelli della Nord...

GERTRUDE I guttoni, stupido. Li vedi no che mi vengono giù dapperatutto? (*riprendendo e tirando fuori un grande fazzoletto di pizzo*)

Sei finito, dolce re, forte maschio, mio settro, mia corona... Una morte incosì repetina...

AMBLETO Si dise repentina.

20 GERTRUDE Perché io cos'è che ho detto?

(riprendendo)

Una morte repentina, anzi repentinissima; una saetta, una tronata ed eccola, te ne sei andato in dal mio letto e mi hai lassata in qui vedova e sconsolata, vedova in gramaglie, col regno che è tutto una roba, lì, un casino, ecco; gente che si lamenta; gente che sobilla; gente che bestemmia; gente che latrocina; gente che rogna; e i limi..., i limiro..., i limitori. Com'è che si dice? A furia di piangere, m'è andata indidietro anche la memoria... Bè, quelli che stanno dall'altra parte di dove stiamo noi, ecco, loro, che complottano, s'armano e, una volta o l'altra, com'è capitato quand'eri in vita tu di quelli di Cantù, ci verranno dietro e con spargimenti di sangue, di ruine e di morti per ogni indove, ce lo metteranno didentro e ci faranno fuora...

Sola, mio re. Sola, mio sposo. Con un figlio, che a tutto pensa tranne che al regno, ai rognanti, ai sobillanti, ai sindacanti; un figlio che se fudesse che prendessero in esempio lui, in due o tre anni, addio, le socche come me potrebbero traslocare tutte e andare in dell'Africa o in del Perù... E, allora, contami un po', i limitrofi, i casi, i casini, gli extra, gli anarchi, i sinda, adesso che te ne sei andato, chi si mette a cercarli, a scovarli, a sistamarli, a taccarli sù o a sviarli via con un po' di farinetta bianca? Dall'alto dei cieli, dall'altissimo dei Troni e delle Dominassioni, dagli abissi e dai profundori della terra dove stai per essere chiavato in pacem aeternam, iutami tu; dammi tu la forza, il coraggio, la virilità necessaria... *(adocchiando Amleto)* Comprenduto? La virilità necessaria!

(riprendendo)

... la forza, il coraggio e la virilità necessaria a prendere in delle mani la situassione così in come me l'hai lassata, a decidere per il bene, la prosperazione, la gloria e il luzore di tutto quello che fu, è e sarà in eterno il tuo dominio, la tua corona e il tuo regno.

Finito il lamento, Gertrude si riporta a ridosso della bara.

AMBLETO Presentazione seconda. Signore e signori, ecco il sio!

Preceduto da uno squillo di tromba flebile e scombinato, entra Claudio. Come uno scolaro che ripeta la propria lezione, un chierico fissato su di una onanistica giaculatoria e, insieme, un automa che continui a confermare a se stesso la sua unica verità e ossessione, attraversa la scena per porsi poi al fianco di Gertrude.

CLAUDIO Bernarda e potere, bernarda e potere, bernarda e potere... Ma, alla fin fine dei contamenti, tra bernarda e potere, potere; sempre e in solo potere; anca senza bernarda; potere che strossi, che stritoli, che schiacci; i cervelli di tutti, giù, in del tombino, cume i ratti, i vermeni, i scarafacci... Potere e bernarda, potere e bernarda, potere e bernarda...

Giunto di fianco a Gertrude, Claudio si ferma e spegne la sua giaculatoria.

AMBLETO Terza e quarta presentazione. Polonio col figlio suo Laerte.

Entrano i due personaggi: Polonio, come una vescica servile e strisciante, Laerte scorbutico e duro.

AMBLETO (a Laerte) Venga qui, un momentino, lei...

25 LAERTE Io?

AMBLETO Lei, sì. Mostri bene la facciata. Delle volte che il pubblico non fudesse riuscito a veder la cicatrice che s'è pitturata lì, in sulla guancia...
(prendendo la testa di Laerte che, seppur sdegnosamente, sembra accettare e mostrandola al pubblico nella luce dei fari di proskenio)
Vedete? Cicatrice di guerra! Almeno così si pensa e si dise intorno. Segno di forza, e di virilità, presa con una fiondatura da quelli di Cantù, quando c'eri anche tu, come dice la regina mia madre... In veritas, veritatum...

Dopo, dopo capiscerete. Perché se ve lo diso 'desso, per cos'è che areste pagato il tagliando?

Laerte ritorna di lato a Polonio.

AMBLETO Adesso due squilli di tromba, anca se io come io domanderei due rutti o due pettate!

Le trombe suonano due volte, ma sinistramente trasformano ognuno di quei suoni in un rumore osceno, quasi di pernacchia.

Al secondo di quei suoni, un faro piomba su Gertrude. Subito la regina lascia cadere il manto che la copre e appare in vesta da giovanetta.

AMBLETO Giù anca la coronorum corona!

Gertrude si leva la corona che Claudio s'affretta a prendere nelle sue mani.

AMBLETO (indicando Gertrude e levandola dal corteo) Ecco qui Lofelia!

Sissignori, Lofelia! Lofelia in della carne e in delle ossa!

Così di donne, in tutta la tragedia, aremo da vederne una per volta solamente. E ne avanzerà anche di quella...

Lofelia viene avanti, timida e turbata, come una colomba o un piccione.

30 LOFELIA: I fiori... Non m'avete preparato il mazzolino cont i fiori... Ma io posso cantarlo lo stesso...

Alla mattina per in di tempo
il giorno del San Valentino,

io verrò in di te
tu verrai in di me,
oh, che casino
oh, che casino!

I fiori... Dov'è che sono stati sgiaccati i fiori?

AMBLETO (*intervenendo e riportando Lofelia nel corteo*) Dopo, nana.

Dopo. A borlare giù dalla cadrega non hai nannamò incominciato...

LOFELIA Ma le rose, i narcizi, i cucù, i fioretti de San Giusepp, i ciccolamini?

AMBLETO Ho diciuto dopo! Nettiati i orecchi, scema, o mettiti in di sù la cornetta!

Appena Lofelia è rientrata nel corteo dove, rimettendosi il velo e la corona, ridiventa Gertrude, Ambleto scatta in un grido, quasi in un urlo di gioia.

AMBLETO E 'desso macchinisti e lettricisti, adesso ci siamo! Sù! Sù tutte le luze che ci sono in del teatro, tutte quelle che ci sono in della terra, in del cielo e in dell'inferna! Avanti, timpaneria, bande di Camerlata, bande di Lomazzo e d'Elsinore! Avanti trombe degli angeli, dei ciappini e dei demoni incarnadi!

Nello squillare acutissimo e stridente delle trombe e dei timpani, mentre la scena cemeteriale s'infiama per un attimo tutta e intera di luce, entra Orazio: sembra un dio caduto in terra perché cacciato da oscure invidie celesti, e nello stesso tempo il simbolo della bellezza così come se la immaginano quelli che quaggiù non possono avere altre gioie e altre felicità. Appena varcata la soglia, Orazio si ferma. Tutto il corteo si volta e lo guarda.

- 35 AMBLETO Sesta e ultima presentazione! (*urlando*) Orazio! Orescio! Ocazio! Cazio! (*poi, dopo averlo fissato a lungo, mentre la scena va via, via, riprendendo il suo tono lugubre di prima*) A vederti lì, incosì, mi vien voglia di piantare qui, storia, scena, tragedia, atti e contratti, e correre a stringerti sù, a portarti in della stansa... Anca per fregare subito quelle due cagnette che stanno didentro di quella vesta... Invece, «adelante» Orazio, «adelante» Ambleto, «sed cum ju[di]cio» ... l'assione... i funeralia... le preci... l'eterna pace dona a loro, o signore, per il defunto padre, genitore e re...

Mentre Orazio si pone in coda al corteo, Ambleto si volge verso il pubblico.

AMBLETO Quanto al vescovame, per doperarlo domà un minuto, in ditta, abbiamo diciuto: ci penserà la gente che verrà in di qui a vederci a immaginarlo... Tanto qui, a Camerlata e anca a Lomazzo, immaginarlo è no difficile: una gran vesta e un gran codame di porpora e viola, la crose indorata in della mano, i cereghi e i cereghetti indidietro...

(ai becchini, battendo le mani)

Sù, pessegàte, necrofori stronsi. Pessegàte, tanto 'sta scena delle esequie non frega un bel niente a nessuno! Chi sa, sa; e chi non sa, saprà. E poi, se spèttiamo ancomò un pesso, ciappiamo l'acqua...

Ambleto torna nel corteo e tenta di mettersi dietro la bara come primo. Gertrude lo respinge e cerca di riprendere il suo posto.

AMBLETO *(gettando la madre da una parte con uno scossone)* Per adesso, dopo la cassa, vegno io! Te sei domà la vedova, ansi la sposa ingramagliata....

(quindi, facendo un cenno con le dita a Orazio)

Qui, di fianco a me, mon veritable ruà, mon soleil! In esto mundo aqui i timbri bisogna saverli portare cont la testa alta!

(rivolgendosi alla madre, mentre Orazio lo raggiunge)

Non si sa mai, gli svenimenti possono venire anche a me e qualcheduno che mi dia una mano c'è magari di bisogno...

(poi con voce disperata e dura)

In di giù la cassa! Cosa spettate? Ho diciuto: in di giù la cassa!

I quattro militari incappucciati depongono la bara in terra; quindi la fan calare lentamente dentro la fossa. Il corteo si dispone a lato, come un ventaglio. Il rullio dei tamburi si fa per un attimo intensissimo e cupo, poi cessa. Lenti e solenni, Gertrude, Claudio, Polonio e Laerte si fanno un ampio segno di croce. Orazio quasi meccanicamente comincia anche lui, ma Ambleto glielo ferma subito, con delicatezza e insieme con decisione. Quindi, sporgendosi sulla fossa, Gertrude fa il gesto di gettarvi dentro alcuni fiori.

GERTRUDE Ecco le rosette, i cucù, i panpursini che a te ti piasevano tanto...

Ambleto segue l'azione e sembra tendersi tutto. A un certo punto, per non piangere, si morde il labbro. Orazio gli si stringe alle spalle; poi, sentendo che Ambleto sta per lasciarsi andare a terra, l'afferra tutto nelle braccia. Claudio, Gertrude, Polonio e Laerte li guardano esterefatti e si scambiano occhiate di scandalo e di orrore.

AMBLETO *(mormorando)* Papà... Fammi su un segno, un segnino...

Dicci 'na parola, mezza...

(uscendo di colpo dalle braccia di Orazio e urlando ai presenti, al mondo e alla terra)

L'angina, l'apoplezia, il groppo, la spina in del cuore, la guerra con quelli di Canturia, tutte balle! Mi sentite? Tutte balle!

Un lungo, minaccioso silenzio segue l'urlo di Ambleto. Gli incappucciati

cominciano a gettar palate di terra sulla cassa. Si risente, lontano, il suono delle campane. Polonio guarda in alto; sembra perlustrare il cielo; quindi, allunga in fuori una mano.

40 POLONIO Arevi ragione: comincia a vegnire in di giù l'acqua...

Istantaneamente anche Gertrude e Claudio fanno il gesto di allungare in fuori la mano.

AMBLETO E allora, via! Via tutta quanta la ditta! Si giri il girevole, che chi quello che duvevamo dire l'abbiamo diciuto e a quatare giù la cassa han da pensarci loro, i beccanti!

Scricchiolando la scena gira su di sé e presenta alcuni frammenti di quella che dovrebbe essere la sala del trono. La luce è, ora, sfolgorante.

AMBLETO (*che s'è riportato al proscenio*) Scena seconda. Sala del trono con annessa incoronazione.

Ambeto si ritira in disparte. Squilli di tromba. Entrano Gertrude e Claudio, seguiti da Laerte, Polonio ed Orazio, che si pone subito vicino ad Ambeto.

Gertrude tiene nelle mani uno scettro. Seguita da Claudio sale sul trono. Sta giusto per sedervisi che, d'un colpo, si rialza e così rimane, dura, impettita e tirata come una vecchia tacchina.

GERTRUDE Vi ho qui riuniti, voialtri che siete della nostra stessa famiglia e di quella, ancamò più granda, che è la Regia Corte Imperiale, per essere io l'angelo annunziante e, disarei, l'istesso Gabriele e rendervi incosì partecipi d'una decisione che ho preso per il bene nostro di noi, ma soprattutto per il bene sommo ed eterno del Regno e del Regname che è sì, come ha da essere, nostro di noi, ma che è anche vostro di voi; e per il bene, anca se ai sobillanti pare no vera, di tutte le nostre amatissime sudditanze e di tutti i nostri amatissimi serventi, servi, militari, militanti, pastori, paesani e ischiavi. Claudio, fratello dilettestimo del mio testé defunto marito, testé defunto emperò senza miseria e senza fine compianto, come avete potuto vedere e come vedere potete ancamò adesso; Claudio è stato da me alzato e, per incosì dire, assunto all'altare del Dio uno e trino come mio legittimo sposo; legittimo sposo e, dunca e nel contempus, legittimissimo Re (*così dicendo depone lo scettro nelle mani di Claudio*): Re mio di me e Re vostro di voi. Anca se il cuore di me è scombussolato, lacerato e, direi ancora di più e di meglio, squartato come il fideco d'una poara oca quando devono tirarcelo fuori per fabbricare il patè; scombussolato, lacerato e squartato dai piangimenti, dai deliqui, dai treni, dalle

lamentazioni e dagli strazianti; anca se tutto nella mia anema è una marceria di lutto, di doglianza e di voglia, e domà quella, di pesegàre a raggiungere nell'eterna quiete il mio adorato sposo, m'è paruto che questa unione e questo incoronamento arebbero portato più di pressa nel nostro Regno, turbato da tanti infami sobillatori e sindacanti, diviso da tante lotte e da tante battaglie di partitici partiti, blessurato dall'arrivo repentinissimo di tutte queste bande di irregolari e di extra; arebbero portato, disevo, in questo nostro Regno, che per me era ed è una Via crucis da portare, cos'è che dico? Un Monte, eccola, un Monte da pellegrinarci sopra com'è quello che c'è in della montagna di Varallo, detta anca Varade, e che, preso da sé e per di sé, e cioè par di lui solo, è una vera e propria Madonna dei sette dolori, tutta insanguenata, dove non ci manca una spada che è una; arebbero potuto portare, disevo e diso ancora, la tranquillità, la forza, le fruste, la galera e il taccarli sù per quei malvagi e per tutto il loro tanquant, e alla fine delle fini la distensione delle aneme e la loro e nostra totale certitudine e pace.

Ambleto scoppia in una risata.

CLAUDIO Perché il nostro diletteissimo nipote accoglie con un consimile verso le parole della sua Regal Madre?

- 45 AMBLETO Perché, colendissimo sio, in questo regno, la fassa negra, qui, in sul braccio e quell'altra che arebbe da stare, qui, in sull'anema, dura meno del tempo che lei ci mette a entrare nel grembo della colendissima mia matre: entrare, intendo, e sortire... Anca se fosse che siete capaci di farla durare lunga.

GERTRUDE (*riprendendo dalle mani di Claudio lo scettro e brandendolo in aria*) Ambletus!

(*quindi, dopo una pausa*)

Che cos'è che ti gira in la testa adesso? Eh? Che cos'è che ti gira?

AMBLETO Un bel niente, mater purissima; o forse un usellino belvedere o forse, ancamò e meglio, la carogna purolenta e inverminata d'un papà, d'un Re, d'una troia tale e quale voi, ma con in più il fatto che chiavarti lui adesso non può più!

CLAUDIO Basta! Questo supera ogni limitazione! Ti scongiuro, nipote; torna indidentro a te...

GERTRUDE Torna, sì; torna; indidentro o indifuori, ma torna...

(*cambiando, di colpo, registro*) E poi, il re ha ragione: sufficit! Basta! Eccola: sufficit e basta!

O ho da rammemorarti proprio in adesso e proprio qui, in messo a tutta questa svariata signoria, che, io come io, arei di molto meglio preferito poter dare la corona e il scettro a te e darteli per direttissima?

- 50 AMBLETO ...invece che per omnibus, è vero, regina? E magari per un omnibus che si blocca lì, alla prima fermata... Ma la corona e il scettro, un giorno o l'altro, arai da darmeli l'istesso! Dio Cristo, se arai da darmeli!

Ho detto: arai. Ho detto: Dio e Cristo. E arai e Dio e Cristo, veramente.
 POLONIO (*intervenendo*) Non è colpa di tua madre, Ambleto, se tu...

AMBLETO Se io cosa? Avanti, parla, vessiga gonfiata tutta di pissa! Non è colpa mia se sono borlato giù dalla cadrega, anzi dalle gambe tutte stortolente di quel trono lì? È questa la roba che volevi dirmi? Stante così le cose, bisognerebbe dimandare alla Real madre se intanta che rampicavo su per la cadrega o per il trono lei mi veniva dietro o mi faceva venir dietro dalla baglia o dalla norse, come la chiamava, o se invece non mi lassava lì, in da per me, come se avessi già adosso la rognà!

GERTRUDE (*flebilmente, quasi in un sospiro*) Sufficit, Ambleto.

Veridicamente, sufficit... A sufficensa, ecco: a sufficensa... La mia anema non ce la fa più... (*e si lascia andare a un pianto insieme finto e dirotto*)

AMBLETO (*dopo una pausa, rivolto al pubblico, ma come a se stesso*) Se i morti, quelli defungiuti veramente, spaccassero su la cassa anca al giorno d'adesso! Se si lacerassero i veli dei templa templorum e, prima ancamò, quelli dei requiem-aeternam!

Ma lui, lui che vuol fare no a Lomazzo, quello che ha fatto a Elsinore, lui che vuol no buttar fuori la crapa in dell'aria del lago, che poi tutto sommato fa meglio di quella della Manega e dell'Inghilterra; lui vado a strapparli in sù io! Aressi anche da tirar su dei Baradelli, delle Grigne, dei Re e dei Segoni di terra e di sassi; aressi anche da strapparmi, una per una, le vunghie, le dida, i moncherini, i bracci e gli avambracci; aressi anche da tornare indidentro alla natura porca della mia Regina madre; aressi anche da 'rivare ai mutandoni d'inverna di lui e ai suoi medesimi genitali...

(*dopo un'esitazione in cui s'è tutto impallidito, come se gli si fosse parata davanti, poco a poco, l'orrenda verità di quello che dovrà fare, voltandosi verso Orazio*)

Andiamo a fare 'na rochenrollata, che a stare qui, in messo a loro, a me, oltre a tutto, mi viene la dissenteria...

Ambleto e Orazio exeunt. Gertrude prende a ricomporsi. A un suo cenno exeunt anche Polonio e Laerte.

55 GERTRUDE Indove vorrà 'rivare quel bastardo! Adesso poi che 'l francese gli si è piantato sulle coste 'me 'na piattola...

CLAUDIO Io per me credo di saverlo fin d'adesso, regina.

GERTRUDE Saverlo! Saverlo! L'importante non è sapere ma pre-vedere: proprio spartito così, in due parole: pre, lineetta, vedere...

Claudio e Gertrude scendono dal trono, mentre il girevole comincia a scricchiolare per l'imminente cambio di scena e li fa un po' traballare nei loro movimenti.

GERTRUDE Comunque sia... (*e fissa Claudio dura, imperiosa e decisa*)

CLAUDIO Comunque sia?

60 GERTRUDE Il scettro nelle mani ce l'hai tu e tu te lo tegnerai in vitam aeternam!

Claudio prende per il braccio Gertrude. I due stanno per uscire.

CLAUDIO Rientriamo nei nostri realissimi partamenti. Reina...

GERTRUDE Del dicerto... *(poi, improvvisamente civettuola)* Vedi, ogni intanto penso che io, come Regina, è propriamente giusto che abbia il tipo di chiavata che ho...

CLAUDIO Cioè?

GERTRUDE Politiga. *(mentre Claudio sorride)* E come volevi che fudesse?

La scena rappresenta ora un esterno qualunque del cortile. È notte. Amleto e Orazio sono lì, avvolti in due mantelli sfilacciati. Orazio tiene, a tracollo, una chitarra. Ai piedi, una lanterna squaderna la sua luce misera e tremante.

65.a AMBLETO Senti 'me fischia... Altro che il Tivano e la tramontana! Sono i angeri che fanno la partusa, in di sui monti, cont i demòni degli inferi e delle crotte...

(Una pausa)

E, intanta, la mia crapa la va; la va in di sù, la va in di giù; la va in di qui, la va in di là...

Fammi 'n piacere: tira sù il lanternino.

(Orazio esegue)

Tienilo in maniera da vedermi in degli occhi, ma didentro; didentro in del bianco; e anca più in di giù, in della cervice e in del cervelletto... Perché a me, ci sono dei momentini, che mi pare d'essere lì lì per diventare scemo... Te lo sai cosa vuol dire scemo? La crapa, eccola; 'sta roba qui che vuole andare no per il drizzo... Delle volte mi vien giù come una smerdolata, una serranda, eccola, una serranda tutta negra, come se anca io fudessi chiuso didentro della cassa... Poi mi pare di vedere lì, per indove passo, delle specie di strìe che han la forma di qualchecosa come dei rinoceronti e, in sui muri, mi pare di vedere delle strollate di budelle tutte marcite, dei cervelli spantegati, delle gasparate di ulcerotici e di tisighi... Anca la tua faccia, adesso, se mi metto a fissarti, ma proprio a fissarti indavvero...

Cos'è che hai adesso? Frigni?

(Orazio abbassa la testa e si volta. Amleto lo prende delicatamente per un braccio. I due si guardano)

Vuno che gli viene da piangere per me!

(gridando)

Fudessi qui a vederlo, reina! Sono guttoni! No cume i tuoi di te! Sono gottoni veramente vera, vera!

- Podo toccarli... Li tocco e a me mi si bagnano le dida...
(tornando ad avvicinarsi ad Orazio che s'è di nuovo voltato e affaticandosi a spiegargli, come per togliergli ogni paura)
 Impressionati no. Prima o poi arà da passare; e se proprio non passerà è perché poteva no e doveva no passare.
- 65.b** Me tuà, tuà, te, insomma, dimmi un po' sù se ho o non ho una qualche ragione. Se è tornato indidietro in sulla Manega, perché non deve tornare di indidietro anca qui? Cos'è, diso, 'sta storia di trattarci incosì diversamente?
- 'Desso stai attento; ma attento proprio e bene. A un certo momentino della nottata, sono dietro a parlare di là, dell'Inghilterra, alle guardie ci è paruto di vedere un gran luzore, ma di colpo, tràc, tràc, come fudesse che la stella dei Remagi si fosse spaccata in dell'aria; poi ci è paruto di sentire due o tre scosse, come se qualcheduno li avesse messi in di su di una sedia elettrica; e, dopo ancora, mentre erano lì tutti con lo stringi-stringi, una voce ha incominciato a vosare, ma piano, neh, piano, così piano che quasi non si sentiva neanche, e vosa che ti voso, ha incominciato ad appropinquarsi; e appropinquati che mi appropinquo, a un certo momentino, gli è apparso lì, davanti, lui, il re... Il re, Orescio! Il re di questo regno qui e il papà di questo antecristo qui! Era tutto iroso, così disono loro, e serrato su tu in della stessa armatura che portava in da vivo. Li ha fissati per una pessa molto lunga, poi ha incominciato a dirci: Ambleto, è succeduto questo e quest'altro, è succeduto incosì e incosà...
 E me? E me, cosa sono? Il figliuolo giusto no della serva? Intanta, per sopramercato, ti faccio stare qui anche a te a specciarlo tutta la notte, con 'sta troia di un'aria che tira...
- ORAZIO** Oh, no, pour moi... Diso, per me...
- AMBLETO** Che poi magari incominci a pensare che era meglio che ti lasciassi sù, in la Franza, dove la Reina madre voleva che studiassi il commercio, la balistica e la missilistica! Come se di porcate non ce ne fudessero già 'bastanza!
(venendo alla ribalta)
 Autore, diso, se 'sto ghost s'ostina a voler no saltar fuori, che tragedia del cazzo è questa qui che mi stai facendo recitare?
 Disi che la gente in di giù e tutta la nostra ditta deve avere ancora pasiensa? E va bene! Pasiensa aremo...
(tornando verso Orazio)
 Tira fuori la chitarra, Orescio. Intanta che mettiamo la pasiensa a scaldarsi in sul gas, fa' sù 'na cantatina; di quelle tristi, di quelle belle, anzi bellissime, di quelle che mi fanno venire dalla bellezza, che siete abituati a cantare voi, sù, in la Franza...
 Chissà che la crapa non mi si fermi un momentino, che i rinoceronti e le gasparate vadano via e il ghost, pensando che fudesse venuto qui uno sciansonniere come quelli della aite parate, chissà che 'sto porco

non si decida a metter fuora la crapa...
ORAZIO (*dopo aver accordato la chitarra*)

I mort, les mort,
te tu el sai, tu sais,
i mort che se bugen
didrento della cassa,
et dedens de notre coeur,
i mort, les morts,
per farli istare quietti
il faut lui chanter a lui loro
la chansone de il dolore.

(*dopo una pausa*)
Prova anca te...

Ambleso mette una mano sulle spalle di Orazio e, seguendolo, comincia anche lui a cantare.

AMBLETO E ORAZIO I mort, les mort, te tu el sai, tu sais,
i mort che se bugen...

Un colpo di tosse costringe i due a smettere e a voltarsi: dietro di loro è apparsa Lofelia: è in camicia da notte e ha le braccia chiuse in sé come se nascondesse qualcosa.

70 AMBLETO Eccola: invece del ghost la crapa l'ha mettuta indifuori lei!
(*a Lofelia*)

Avanti, avanti, signorina. Ha qualchecosa da raccontare a qualcheduno di noi? No? E, allora, si pode sapere cosa l'è che fa in giro a quest'ora, incosi da per lei e col vento che sifola in 'sta maniera?

LOFELIA (*estraendo di colpo un revolver e puntandolo contro i due*) Il franzese! Tirate via te! Voggio parlare da per sola con esso lui, col franzese!

AMBLETO (*facendo crollare a terra il revolver*) Tira via la pistola tu te, pistola! Tanto lo sanno anche i scemi che ai nostri dì o giorni che fudessero queste atomiche qui non si doperavano ancora!

LOFELIA (*lanciandosi, isterica, su Ambleso*) Vilipendioso! Farfalla da pissotiera! Farti trovare da me intanto che fai la serenatina insieme con di lui! Io, più incendiata e più infollarmata di te d'una candira e te lì, con la ghitarra e col franzese!

AMBLETO (*allontanandola*) Giù i bracci, nana! Quanto al franzese... Riguardati... No, diso, anche non volendo entrare nel dettagliato, vorrai no sognarti di fare comparazioni...

75 LOFELIA (*ad Orazio*) E allora, dato che il prence non vuole, se, come disono in d'attorno, è per daddovero un gentiluomo, se ne vada lei, signore. Mi lasci sola con esso lui. Lui, lei lo ha da sapere, è la mia

anema, la mia caritas, il mio tremore e, per dirci proprio tutto, è il mio merlo e la mia uccellanda tutta intera.

ORAZIO Madama, c'est pas à vous che io me ho da obedire.

(*ad Ambleto*)

Va bene incosì?

AMBLETO Bene? Na qualche simana ammò e ti ciaperanno tutti per uno d'in di qui!

LOFELIA E queste belle lessioni d'italiano, a darcele, sei stato te? L'é vero che sei stato tu te?

AMBLETO Siguramente. E anche quelle di come i giovani di Lomazzo fanno l'amore con esso lui il cazzo.

(*ad Orazio*)

Orescio, lassami qui un momentino da per solo con lei. Quando arò fatto fuori tutto quello che ho da far fuori, verrò a chiamarti e tu verrai a far la nanna in di me.

Orazio exit.

80 LOFELIA La nanna! La nanna con esso lui, col francese? E me?

Riguardami: e me?

AMBLETO Te? Vuoi farla anche te la nanna in di me?

LOFELIA Ambleto?

AMBLETO Vuoi vedere come faccio quando sbatto uomini, donne e cavre in sul letto o in sulla paglia?

LOFELIA Oh sì, tremore di me, sì, mia caritas ambrosiana...

85 AMBLETO E, allora, vieni qui. Più di presso. Così, eccola, così.

Ambleto porta un braccio sulle spalle di Lofelia, poi con le dita le struscia il seno.

AMBLETO Le piase, madamina, se le pissigo le tette?

LOFELIA Oh sì, prence, sì!

AMBLETO Io me, invece, non capisso più se ho a che fare con lei come Reina madre o con lei come sei te adesso...

LOFELIA Vorrai no dire che le mie tette sono fruste!

90 AMBLETO Fruste? Le pecce delle vacche che mungeva la mia baglia, fudessero ancora in della vita, sarebbero sicuramente più tenderly! Ma se te piase, se te piase proprio e vuoi che vada sempre più in avanti e ti faccia toccar con mano il callo, il muro, il faro e il duro...

(*prendendo di petto Lofelia*)

Riguardami, scema! 'Desso non scherzo più! 'Desso mi torna a pirlare la crapa! Capito? Quella crapa qui, scema! 'Desso i rinoceronti, le vomitate dei tiseghi. Il papà di me... No! No! Il papà di te, quel porco, quel pesciatto, quel vesigone pieno di vagine marcie, il confidente dei concubinanti, lui (*un'esitazione*): lui... sapere. Capito? Sapere. Sapere

verba per verba, sguardamento per sguardamento, sussurramento per sussurramento; sapere acta per acta... E siccome qui, a Lomazzo, i cimiteri, una volta che si sono serrati sù non c'è cristo, né madonna che ti faccia risaltar fuori; e siccome le balle possono contarle a te, al tuo signor fratello, alla corte regale e papale, alla corte e poi anche ai cortilanti, ma a me che son venuto fuori in da lui, a me le balle non c'è neanche da cominciare a contarle... Riguardami! Ho diciuto di rigurdarmi, fighetta frusta! Vuoi godere, vuoi gioire, vuoi venire? Vuoi godere, gioire e venire fino a tirar su dal fastidio, dall'incollamento e dal nauseamento, e allora torna in del vesigone! Domandaci; facci l'interrogatorio di prima, di terza e di quarta gradazione; palpalo da tutte le parti, non perché vuoi farmi un piacere a me, ma perché vuoi sapere te, proprio te, com'è andata che, una settimana fa, 'rivo da Vergiate, e stava come un re; poi mangiamo tutti insieme, anca il franzese, va bene? Anca lui, e fatta fuori tutta la formagella che c'era in della scorta, mi dice: «vado in di sù a dormire in del mio letto perché sono un po' stracchetto» e del suo letto, con le sue gambe, non è più reussito a tirarsi via... Secondo te, com'è che è arrivato? No, diso, anche se la crapa mi pirlasse no come invece mi pirla, anche se fossi bello calmo come sei calma te, anche se non ci avessi dentro le vose, gli spurghi di sangua e di frattaglie, i domandameti, le inquisizioni, le trappole e le vaccate che ho dentro, uno cosa l'è che va a pensare? Al di d'adesso l'autopsia non l'hanno ancora fatta venire alla luce. Del resto, ammesso che anca l'avessero fatta venire, se decidono di farla no, non si fa ovverosia si tira in sù il morto quando ha già incominciato a cadere giù a bocconi e a marcire come se fosse fatto di gorgonsola...

LOFELIA Allora io arei da tornare in del mio papà; arei da domandarlo, da fargli l'interrogatorio di prima, terza e di quarta; arei da palparlo...

AMBLETO Exactus, nana. Exactissimus!

LOFELIA E se lui mi s'incarognisce lì e parla no?

AMBLETO Va' sotto di più ancamò. Di più ancamò e subtilis, anema, subtilis, pareil a 'na serpa... Dicci che tu, per exempla, non ci vedi troppo giusto... Dicci che, secondo l'idea tua di te, gatta ci cova; gatta e gattini...

(riprendendo Lofelia per le braccia e fissandola come un folle)

Gatta e poi anca gattini! Hai capisciuto adesso? Che non ci sarà mai più né la una, né gli altri! Questa corte qui, questa regia casa, questa regia corona è tutta un ossario, è tutta un teschiario, è tutta un tafanario di traditori, di affamatori e di attaccatori! Che se tu non stai attenta, ma proprio attenta, 'pena capiscono che ci dai fastidio, ti prendono e taccano sù anche te! E, allora, va', scema! Va'! Va' in del vesigone! Palpalo in tutte le maniere! E se vuoi proprio provare quel merlo qui e gli amaretti che ci pendon sotto, se vuoi che ti sbatti in sul letto, ti snudi e ti becchi su tutta, strappaci fuori dalla lengua la verità! O almanco un suo cominciamento! Capito? Almanco quello!

Un cominciamento! Che in di qualche parte poda incominciare anca io a far piassa pulita o ad affondarci tutti nella nostra stessa merda, che tanto d'altro non valiamo un bel cristo! Va'! Cosa spetti? Va'!

Lofelia exit. Lentamente al suono abbandonato e malinconio d'una chitarra, la scena incomincia a girare finché, tra il lusco e il brusco, presenta il frammento del locale dove vive Orazio. Orazio è seduto sul bordo d'una branda. Entra Gertrude.

95 GERTRUDE Podo?
ORAZIO Podete.

Gertrude guarda a lungo Orazio, ora fisandolo, ora ammiccando con un talquale languore, quindi abbassa gli occhi. Il gioco si ripete alcune volte.

GERTRUDE (*cercando di darsi un contegno*) Per spiattellarle davanti la verità, ci dirò che mi sono permessa... Permessa? Permessa, un corno! Sono o non sono la reina? È o non è mia l'interità di questo reggiame? Sì? E allora è mia anche la stanza dove il mio suadisente figliolo ha stabilito che lei aresse da dormire...

ORAZIO Oi forse diciuto, mia Reina, el contrario?

GERTRUDE Insomma, ecco: mi sono presa il diritto di entrare come una saetta didentro della sua stanza di lei, che è poi mia di me, come tutte le stanze di qui e di fuori di qui, come tutti i prati e le praterie, le foreste e le foresterie... In del resto quel diritto me lo sarei preso anca se aressi saputo che lei si trovava qui bell'e che nudo... Anzi, a dirci la verità, è domaggio che non sia incosì...

(*fissando Orazio*)

Ne vu dit rienno?

100 ORAZIO Rienno, mia Reina. Proprio rienno.

GERTRUDE Ragasso, non mettiamola in di troppo sulla pesantezza, perché se fudesse che mi saltasse, diciamo così, l'estro, porrei anche chiederci di sbiottarsi qui, indavanti a me, trac, trac, e in men che non si dica...

ORAZIO Sbiottarmi?

GERTRUDE Per vedere se anca di sotto siete pulito come pare che sembriate dall'indifuora. E anca per vedere che meravigliamenti ci trova in 'sto franzese qui, il coso, là, il folle... E lo ciamo folle per carità di patria, di Lomazzo, di Camerlata e del lago tutto e intero coi suoi rami e rametti.

Lei... S'appropinqui; non abbi paura; lei...; lei lo sa n'è vera? Che da bambino il mio Ambleto è caduto giù dalla cadrega... No, perché, on ne le sè giamè, se il giramento di crapa invece di pirlargli sul cadavere del mio defunto marito, cominciasse a pirlargli su di lei e andasse a pensare a una qualche stramberia...

Vu me comprennè, n'è vera? Responsabilità da parte della corona; responsabilità, diso, niente di niente!

(dopo una pausa, avvicinandosi a Orazio e prendendolo per un braccio, prima imperiosa, poi stranamente dolce)

Lui; il partorito da me, a lei... Ansi, dato che siamo qui in da per noi soli, lui a te, eccola, a te, ma proprio a te, intanto che vaneggia, cosa l'è che ti dice?

ORAZIO E di chelle chose, mia Reina?

105 GERTRUDE Del defunto...

ORAZIO Rienno.

GERTRUDE *(stridendo)* Come, rienno?

ORAZIO Ho detto rienno e rienno è.

GERTRUDE Ah, incosì? Incosì, con me? Incosì con la madre del tuo coso?

Incosì con la reina di tutto questo regname e di tutta questa castellaria?

Incosì, un cazzo, francesino mio!

110 ORAZIO Como?

GERTRUDE Insomma, cosa l'è che pensa il suo mantenente della cassa e di quello che ci sta chiavato dentro?

ORAZIO Io ne parle pas. Io l'aime. E lorsque j'aime, madame, je suis fidele.

GERTRUDE Fidèl! Fidèl! E fidèl in che cosa?

ORAZIO In partout.

115 GERTRUDE *(assalendo Orazio ed eseguendo)* E se fosse che io vudessi dervirti la bocca? Se fosse che vudessi farti parlare, espellere, confiteare? E, allora, sù, avanti! Derva 'sta bocca! Spuda fora tutta la panzana e la vaccata che ti conta e racconta il scemo! Sù!

Dopo essersi lasciato costringere un po' in quella posizione, Orazio si allontana.

GERTRUDE *(guardandolo, allibita)* Est-il possible?

ORAZIO Quoi?

GERTRUDE Rienno, rienno. Era 'na domanda che mi girava scosì in la crapa...

ORAZIO La quale?

120 GERTRUDE Est-il possible, mi disevo, che un giovane come lei, che in di più viene de la Franza... Che viene! Che è stato rubaliziato, ecco la parola giusta, rubaliziato in quello della Borgogna; ecco, un giovane come lei... No, diso, io la sera mi cuccio con uno che è re; corona, scettro, ventre, peli in di qua, pellame in di là... Potente! Ansi, quasi energumeno... Cosa diso? Energumenissimo! Su questo può giocarci sopra anca lei; e può giocarci, se fudesse che vuole, anca la testa... Lei, vu, insomma, te, gliel'ho già dato prima, n'è vera, del te? Ecco te, in quanto alla corporalità, al fiscume; mettiamo pure in quanto all'occhieggiare... Stò, bienintenduto, a quello che si vede, perché, quanto al sotto, per meravigliamenti che ghe siano, podo nannamò parlare...

(tra sè, smarrendosi)

Oh Madonna di Caravazzo, cosa sono dietro a dire? Eppure una slambrettata...

(struggendosi)

Ci fudesse già, ai di nostri, 'sta cosa lì che una, anche se è reina, monta sull'indidietro, poi volta via, basta traversare un qualche due o tre sentieri, sa di quelli che rasentano i campi... col luzore della Diana... vu me comprennè, n'è vera? *(indicando il cielo)*... la lùna, diso... che quando ha deciso d'esserlo è 'ncosì bella e fa 'namorare anche quelli che tirano sì e no dalla parte che pare giusta...

(gettandosi di colpo su Orazio e abbracciandolo)

Insomma, lei mi piase, francese! Lei mi piase. Mi piase in quel che di lei vedo e ancamò di più in quel che di lei intravedo. E mi vien voglia di stringerlo, basarlo, sbiottarlo tutto...

ORAZIO *(allontanando di colpo Gertrude)* Reina, il voster figliolo ha rasone. Vus etèz 'na puttana!

GERTRUDE *(ricomponendosi tutta, di colpo)* Puttana? Puttana a mi me?

Diso, cosa si è mettuto nella testa, francesino? Forse che io desiderassi fare l'amore con vu? Vu che, lo sanno anche le mie cagne, amate e amarete insolamente, diciamo così, i passerini e giamè, proprio giamè, le passerine! Bel giovine, semo diventati scemi così tutto d'un colpo? Abbracciare vu, certissimamente; ma perché avevo da obbligarvi in ogni modo e maniera, ivi compreso gli esibizionismi della erotomania, a sapere cosa pensa e cosa ti dice a te il scemo e della cassa e del didentro e di tutto il nesso e connesso.

Capito, francese? Per questo. Ne fet pa vu delle desillusioni...

ORAZIO Ma lei, avant, ha detto: baciare e sbiottare me...

GERTRUDE Io sbiottare te? Io che non ho fatto altro che sbiottare un re dopo de l'altro e che se, dentro per dentro, ho voluto andare di fuoravia, ho scamisato e smutandato mai nissuno che non fudesse almanco un viseconte!

Allora io dire a te bell'e che subito, come se dise alle galline in del pollaio: cùri, cùri, cùri... Via, via, via...

Questa stansa, come tutte quelle di qui, è mia; e stasera in sul letto di questa stansa ho voglia di sbattermi giù io... E, allora, si prenda su la sua chitarra, che è sarà l'unica che arriverà a suonare in di qui e in dilà, e se ne vada. Via! Ho detto e diso: via!

(Orazio prende la chitarra ed exit. Una pausa. Quindi, dopo aver fissato e annusato a lungo la traiettoria compiuta da Orazio per uscire:)

Cos'è 'sto lucore, 'sto profumo che ha lasciato indidietro? Colonia, no... lavanda, nemeno... È 'na cosa come della pelle, quasi fudessero passati di qui quelli che vengono giù dal d'Intelvi a vendere le magiostre...

La scena s'oscura lentamente. Il dialogo seguente avviene sul punto estremo del proscenio, malamente illuminato da un faro.

Ambleto è solo. Timida, quasi con paura, viene avanti Lofelia.

125 AMBLETO E allora? Spuda fora! L'hai in de la mano o non ce l'hai 'sto incominciamento?

LOFELIA Se per incominciamento, lei, signor prence, intende...

AMBLETO Intendo la verità! La verità che è dietro a marcire in della cassa!

LOFELIA Io, da me, per quello che podo, l'ho palpato; poi ci ho fatto l'interrogassione di prima, di tersa e anca di quarta...

AMBLETO E il pesciato? Il vesigone?

130 LOFELIA M'ha dimandato se era dietro a darmi di volta il cervello...

AMBLETO E poi?

LOFELIA M'ha raccontato che non c'è stata nessuna mentitura e nessun infognamento come, m'ha detto, pensa del certo anche il prence; poi mi ha giurato in sui vangili che la verità nuda e cruda è che ci è venuto un colpo, come fudesse 'na poplessia; a causa, mi ha specificato, di tutte le rabbie, gli stringimenti, i fidechi marci, prima della guerra canturiese, poi della situassione economica che non è che vada incosì bene come si crede, poi delle bande dei sobillanti e degli extra che scorassano, m'ha detto, in dappertutto come se fudessero loro i padroni... Poi m'ha contato su ancora per via di tutto quello che, in tante annate, ha mandato giù per la bocca: porcelli, cacciatura, pesicani, montagne di formaggi e formagelle, spesie, ursi giovenissimi, singhiali, eccetera, eccetera...

AMBLETO Ah, eccetera, eccetera? E te, magari, sei restata lì, incosì, con l'aria di una scema che crede a tutte 'ste panzane?

LOFELIA Io?

135 AMBLETO Te, sì.

LOFELIA Veramente, prence...

AMBLETO Veramente, un Cristo! L'eccetera e eccetera, a quel porco, glielo metto in del culo subeto io! Torna in di lui! Torna e dicci che se lui non parla, io non ti prenderò in mogliera mai! Hai capito? Mai! Neanche se ti vomitassero dentro la figa tutto l'oro che c'è nei paesi del Brianteo, in quelli del regname, del lago, della Voltolina e del d'Intelvi! Dicci che la crapa del tuo prence stà somigliando sempre di più e sempre di più maggiormente a quella del sosia che stava in la Manega. Ma che me, per la manega, non mi prende nissuno, né lui, né mio sio, né la mia signora matre, né Cristo, né la politiga, né il regname, né i santi! Dicci che sono stufo, stufo marcio di tutto! Di tutto, vita porca! Tutto! Tutto! Lo vedi e lo capissi anca te o non vedi e non capissi un casso? Questa roba qui d'avere, avere, avere... E avere in cosa, o Cristo, se non si sa perché e cos'è che vuol dire? Forse perché sono venuto fuori della bernarda della mia signora madre? E allora che significazione ha? Questa roba qui di essere in di sù, in dell'alto, anzi, in dell'altissimo, che già ha incominciato Lui, proprio Lui, l'Unico e Unichissimo, quel Dio che io blasfemo e inciodo tutti i giorni in sulla crose senza nessuna pietà, né riverenza, perché intanta nissuno ci ha mai domandato

di inventarsi né lui incosì come ha diciuto d'essere, né la sua crose; perché è stato lui a metterci in della testa l'inlusione che la vita avrebbe da essere fatta come una piramide, in sul tipo di quella degli Egizzi. Invece è una piramide di pettate e d'aria di scorenge! La vita del prence è oro e merda come la vita di te; né più, né meno! Ansi, molto più merda che oro; anche se l'oro, per discendenza, arei da averlo nelle braghe e nella slipperia... Ma io, nelle braghe e nella slipperia, invece dell'oro, che mi farebbe vomitare ancora di più, ho una roba che fa morire sua figlia - dicci che ho detto proprio incosì - ma che sua figlia, che poi sei te, non proverà mai... Cos'è che dico? Proverà? Non isfiorerà neanche con la falangetta della mignoleria!

Dicci che la mia crapa, e tutta la mia venatura, la mia arterite e i miei bigoli insieme, un giorno o l'altro, incominceranno a fare un viaggio, ma un viaggetto di quelli cont i contrafiocchi! Dicci che, siccome né lui, né nissuno vuol parlare, il morto andrò a trovarlo io, ma a reburs, come dice il mio francese; indidietro, Lofelia! Indidietro e indidentro; più indidietro e indidentro della cassa; più indidietro e indidentro di quello che voi come voi potete immaginare con la vostra crapa, la vostra venatura, la vostra arterite e i vostri bigoli!

(Lofelia è scoppiata a piangere)

Eccola. Invece di frignare incosì, torna in del vessigòne! Pessèga! E raccontaci tutto; per il filo e per il segno; senza lasciar via niente. Anca la storia della slipperia; anca quella dell'indidietro. E che quel pesciatto vada a dircelo a quei scemi là dei due regnanti: che incominci a venirci un po' di stringenti e di cagarola; perché, prima o poi, arà da venirci la cagarola completa, la cagarola in totale: quella del culo e quella dell'anema insieme!

Lofelia, squassata dal pianto e dalla disperazione, si sposta verso il centro del proscenio dove resta ferma, ombra nell'ombra; mentre, tremando come una candela, un faro s'accende sull'esterno opposto del proscenio, rivelando già collocati Polonio e Laerte.

POLONIO Donca, filius carissimus meus, anca in memoria della tua venerata e adoratissima madre che, per dare il lucore della vita medesima alla amatissima sorella tua di te, ha preferito lasciare questo mondo e andare subeto in dell'altro, dove ci speccia - e con tutto il bene che noi in di noi sappiamo di portarci - speriamo che abbia da specciarci anciamò una lunga pessa; cosa l'è che dico? Una pessa lunghissima; anca per lei, oltra che per me, per Lofelia e, in primissimis, per il tuo medesimo e luzente avvenire, hai da comprendere che dal concludimento, ovverosia conclusione ed anche exitus, di questa missionaria missione di cui il re ha voluto caregare la tua spalla, dipende il salire, basello per basello, della nostra famiglia tutta ed intera nella gradazione della forza economica e politicale,

ovvero sia del podere. Perché, ove pur sia che il prence si desida veridicamente a prendere in mogliera la sorella tua de te...

LAERTE (*intervenendo*) Mia sorella in mogliera a lui! Piuttosto la dò ai cani e ai gatti. La dò agli extra, piuttosto!

140 POLONIO Tu non dai un bel niente a nissuno! In quanto agli extra, ritira indidietro quella porca parola! Ho detto di ritirarla indidietro! Perché solamente col suo pronunciamento sporca e smogga tutta l'aria del reame, della terra e dell'universo!

LAERTE Dalla mia bocca non ho mai ritirato indidietro e non ritirerò mai indidietro nigotta!

POLONIO Allora fasso un segno di croce io, che spurifichi ogniduno e ogniduna cosa.

E, 'desso, lassami continuare. Ti disevo che il fatto che tua sorella vada in mogliera al prence, sempre che nell'intrattempo non succeda un qualchecosa di più e di meglio, il che pode anca essere; che vada in mogliera con esso lui, anche se il prence è, per incosì dire, un po' stravagante e, anzi, fuori in completo della norma, fa parte di quei baselli che, come Nostro Signore lunghesso il suo Calvario, anca noi abbiamo da percorrere, uno per uno, come altrettante stazioni che, dal rango dei fedeli del re, ci porteranno in fino a sentire cont il naso e a toccare e raffare cont la mano l'odore, il brillamento degli ori e tutto il restante che compone il segreto, la forza e l'attrassione della corona e del regname.

LAERTE Ma quel franzese? Quella troia bionda e iscatenada?

POLONIO Dettagliumi, filius carissimus meus. Aressi dato sempre tratto anca io, nella mia gioventude e, in di poi, nella mia maturidade, a questi strani piegamenti della natura, a quest'ora qui, invece d'essere in qui, alla Corte, sarei in qualche pollaria o stalla o cassina o stabiello, come i più. Ma né io, né la tua sorella tua di te, né tu te oremai facciamo più parte di quelli; bensì dei pochi: anzi dei pochissimi, ovverosia degli eletti ed elettissimi.

Metti, donca, nell'intrapresa che sei dietro a intraprendere tutta la tua anema, tutta la tua galiardia e la tua politiacale sapiensa. Il patto, o convensione, o trattato di belligerante, balistica, missilistica e reciprocissima aiutazione che tu hai da stringere con quelli della Voltolina...

Guardami, Laertus! Hai, vuol dire hai; come se dicessi che tu te hai da avere di sotto di te tutto l'apparato di cui la tua matre t'ha dotato. Ecco: quel patto, o convensione, o trattatamento, che tu puoi no e in nissuna maniera non fare, sarà presso il re la prova provante, la reussita resuscitante che ti farà fare d'un sol colpo più e più baselli, ovvero sia più e più stazioni di quel giù citato Calvario.

Va', donca. E non abbi melanconia verunissima; né per me, né per Lofelia, né per le tue terre e per i tuoi patrii liti... Presto tornarai; e arà da essere per te e per tutti un trionfo infinitissimo e trionfantissimo. In sul lago si pisseranno i fochi dell'artifizio como si pissano alla festa del

Santo Joanne e le lodi saliranno da terra sù, sù in fino all'Altissimo e anca in di oltre.

Prima però di prendere su le valise e caregarle in sulla schiena dell'aseno, va', come desirano e dimandano il re e la reina nostri; va' a salutare, anche se ti costa schifo e saliva, il prence succitato. Anca questo è un dovere; e dal dovere, come una fungaria dalla terra, nasce il podere.

Io ti brasso: ti baso; e perfino, ti benedico; non una, filius carissimus meus, ma tre, quattro e quante altre volte in mai tu lo vuoi e lo desiri.

Dopo l'abbraccio e le benedizioni, Polonio exit.

La scena s'oscura tutta. C'è, appena, un brulichio; e in quel brulichio si scorge, qui Laerte; sull'estremo opposto Ambleto; e, nel mezzo, come una povera ombra appassita, Lofelia. Finché in quel brulichio d'attesa comincia a formarsi, più che a levarsi, il suono lento, disperato e solenne d'una chitarra.

Allora, accompagnato da una fosforescenza di luce dorata, ma anch'essa notturna, una fosforescenza da lucciola o da stella cadente, vien avanti Orazio.

I tre, dall'ombra, lo guardano estasiati.

145 ORAZIO (recitando, al suono lontanissimo della chitarra)

Qu'est que tu as,
mon amour?
Parle-moi:
cos'hai,
cos'hai, amore miisimo di me?
Est-il possible
che tu ne sache
che il dolore
è scritturato
nel nostro istesso nascimento?
Mais si toi ou moi
on ne nascerà pas
alors, sur la terre
e dans le ciel entier,
arebbe mancato qualchecosa
un delirio, un abbracciamento,
una rosa...
Alors ne pleure pas,
non piangere, amore miisimo di me!
Ferme ta tête.
Quand vien la sera
e la bufera
e tremano i morti

didentro del tuo cuore,
poggia la spalla in su di me,
e dormi, miissimo di me,
miissimo mio amore!

Adagio, adagio la fosforescenza si spegne. Orazio exit. Nel brulicare dell'ombra, Laerte si avvia verso Ambleto, mentre, con un urlo, Lofelia si getta là verso dove, poco prima, Polonio era uscito.

LOFELIA Papà! Hai da parlarmi, papà! Se vuoi che mi maridi con Ambleto, hai da dirmi la verità che c'è didentro della cassa! Dimmela, papà! Dimmela, genitore! Dimmela, se non vuoi che ti maledisso! Dimmela, mentitore! Dimmela, jena muda e cancerosa!

Lofelia exit. Un po' di luce su Ambleto e Laerte.

AMBLETO Il signor figlio di Polonio partisce per la Voltolina? (*una pausa*) Il signore ha voglia no di rispondere?

LAERTE Re e reina hanno diciuto e comandato che, in prima di caregare le valise, aressi da venire qui a darti la mano.

AMBLETO E Ambleto te la dà, la mano.

150 LAERTE (*mentre stringe la mano di Ambleto*) Quanto poi a me come me, ho da giuntarti una roba solamente. Mia sorella, eccola, lei, làssala istare. Capito? Làssala istare, di carna e di sentimenti. E la mattana, se ce l'hai indavvero, tègnetela per di te; e per di te solamente.

AMBLETO Non dimando di meglio. Basta che, a lassarmi stare, sia essa lei. Ma te, intanta che stai sù, in de la Voltolina, a combinare, missionare e trattare tutti i trattamenti che hai da trattare, fatti pitturare un po' di più e un po' di meglio il cicatrimento che hai lì, in sulla faccetta. Può darsi che arà da servirci... In ogni caso arà da servire a te per rimembrarti come vanno a smerdarsi i trattatanti e i carognanti.

Laerte exit. La scena cade completamente nel buio. Si sentono, da lontano, alcuni suoni di corno.

Poi, lentamente, s'avverte il fischio del vento che si farà, via, via, orrendo e temporalesco. Il girevole scricchiola e riporta il frammento della stanza di Orazio.

Orazio è sdraiato sulla branda e sembra dormire. Al crescere del vento, dei tuoni e delle saette, comincia a voltarsi. E, quando a quei fischi e a quei colpi sinistri, sembra mescolarsi una voce, si alza su di sé: è Ambleto che sta salendo per le scale verso di lui e lo chiama, piano, come se non avesse forza o temesse di farsi sentire.

AMBLETO (*extra scena*) Orescio?... Mi senti, Orescio? ... Orescio? ...

Disperato, sfatto, gli occhi tesi e come rapiti dalla follia, Ambleto entra facendosi luce con una lanterna.

AMBLETO Orescio?... Indove sei? Vedo più nigotta... Domà delle ombre, degli insanguamenti, dei marciscementi, delle vessighe che si sgonfiano come fudessero delle pecce di vacche che lassano venir fuori tutta la latteria che hanno indidentro e una insalada di vomitate, di gasparate, di pessi di stomego e di ventraglia...

Orescio? ... Indove sei, Orescio?

ORAZIO (*che, spaurito, s'è di già avvicinato ad Ambleto*) Songo qui... Mi vedi e mi senti no?

155 AMBLETO Ecco, sì. Ti tocco, ti tocco! ...Ma sei proprio te che tocco? (*alzando la lanterna su Orazio*) ...Anema mia... Poderei chiamarti anca filius; e, 'desso, mi calmarebbe anca di più, non ci fudesse tutto quello che facciamo indisieme in sul letto, non ci fudesse che i figli... Nada, Orescio. Nada... L'inglese, in quel momentino qui, si alsava di dov'era seduto e gridava in verso la gente:

(*urlando*)

Figli dai ventri delle madri, nada mas, amigos! Nadas mas, pueblo!

Nada mas, tierra! Nada mas, universus universorum!

(*poi, ripiegandosi su di sé, quasi senza voce*)

...più nissuno, Orescio... più nissuno, perché le bernarde han lavorato anca troppo e il mondo è pieno e strapieno di bestie che vanno e vanno e nissuno capisse né indove, né imperché... bestie, vacche, aseni, schiavi... La piramide degli Egissi ha da desfarsi, giù, giù, come 'na crema caramellata...

Oh Signore, Orescio, toccami, sù toccami... ten supplico... toccami...

Mi pare di stringermi su tutto, 'me 'na brugna, di quelle che restano in su della pianta come per casus e che la prima nebbietta fa diventare pari a se fudessero state in di sotto al culo delle strie... Toccami, anema. Più ammò... più ammò. Tuà, te, tuà, te, ecco, senti no che mi sto sbassando? Senti no che mi sto fasendo su come se fudesse che avessi indatorno una gabbia? Vedi no che lasso dappertutto un qualcosa 'me 'na liquidità de saliva misturata a del sangue? Una liquidità come quelle che hanno i puresini 'pena vengono fuori dal gussio, come se fudessi dietro a suare e a venire, a suare e a venire, ma mica solo in del glande, indappertutto?

Oh Signore, dammi la mano, Orescio... Stringi! Più ammò! Più ammò...

Ecco, incosì... Fammi passare l'altra in sulla testa...

ORAZIO Sei tutto suato...

AMBLETO Suato? Lo senti anca tu? Dimmelo, Orescio: lo senti anca tu? Sono tutto pieno di caloria e poi, tutto d'un colpo, sono tutto pieno di brina e di nevicata...

ORAZIO C'est rienno. Spaventati no. Sentiti. Sentiti qui, in sulla branda, visino a me...

AMBLETO (*sedendosi*) E se mi grappo a te, eccola, sei te, proprio te che

grappo? Guardami. Sei te, proprio te?

160 ORAZIO Me, me... Mais, si s'est possible... fai no incosì... A me, vederti incosì, mi viene da morire... Ambleto? Prence? Vardami, prence...

Varda me, me, non in di là...

AMBLETO È come 'na grotta, 'na cassa de carna, 'na chiaveca di ventraia... fa caldo, caldissimo, che squasi fadigo a respirare... Fadigo a respirare o respiro no del tutto? Orescio, indove sei? È te che tocco o è il brasso della signora mia madre che mi tocca in del suo ventre?

(urlando)

Porca! Porca! Tremila volte, porca! Ingravidarti di io me!

(una pausa)

Vado indidietro, Orescio; indidietro e indidentro... Fra un momentino non farò neanca più «uè, uè»... La vose mi si ferma in della gola... poi mi si ferma qui, in del grembo benedetto...

(Ambleto, come se fosse preso da una improvvisa paura infantile, si segna due o tre volte)

Santa Maria della noce, Santa Maria dello scurolo, Santa Maria del Tremezzo...

(urlando)

Santa Maria, cosa? Che Santa e bisanta Maria? È domà lei, lei, la puttana, la porca!

(una pausa)

Slungo la manina e inditorno sento tutta 'sta membranatura, come se fudessi un legorino che è dietro a far fatica per venire in la luce... Oh che fadiga che fasso... E se il legorino stesse indidentro? Se il legorino stesse indidentro e dicesse a quelli che lo specciano fuora, al genitore padre e al genitore Dio eterno e potentissimo: «cipperimerlo, me voialtri mi vedarete col casso» Se stesse qui, bello al caldo e fatto su 'me in una conigliera... Se stesse qui e bugiasse solo quando bugia la real signoria della real madre?

Che caloria, Orescio! Sarà mica 'na sauna, 'sta ventraia... Sarà mica che sono capitato in delle grotte del Bormio, sù, in la Voltolina...

(tremando)

Orescio, anema mia indove sei, adesso? Indove sei?

ORAZIO Sono qui, prence... Vuoi che ti canti 'na canzona? Regardami, Ambleto... Ho diciuto di guardare me, me...

(Orazio, preso dai singhiozzi, si volta)

AMBLETO C'è tutta 'na venatura per di qui e per di là; una venatura rosa rosata e anca violetta, squasi che fudessi impacchettato su in una carta trasparente ma con istampato sopra tutto il reticolame delle ferrovie e delle strade per gli automobili... Ecco, mi pare d'essere sarato su dentro la giazzera indove i macellai taccano i quarti dei mansi e delle mansette; tranne che è una giazzera calda, calda 'me 'na termus...

(prendendo Orazio per il braccio e costringendolo a voltarsi)

L'è vera che lo vedi anca te tutto 'sto reticolame di vene, venine e venette?

ORAZIO: Sì, anca io, Ambleto... anca io... Ma tu devi no impressionarti...
Delle volte arriva...

165 AMBLETO L'è vera che adesso tutto incomincia a stringersi su come se fudessi in una vesiga che si sgonfia perché l'hanno spungiuta cont uno spillo?

(urlando)

Cosa l'è che fai, mater puttana e puttanissima? Non mi vuoi più neanche in del ventre, adesso? Neanche sapendo che io per me ci starei dentro in aeternum?

Cosa l'è che fai? Vai in sull'assa? Caghi? Pissi? Abortissi? Cosa l'è che ci succede?

(dopo una pausa)

È come se fudesse una frasca che è stata morduta dai pidocchi... e la vesiga che mi tiene didentro si lassa andare... si lassa andare ancamò indipiù, Orescio.

(mano, mano che parla Ambleto si stringe sempre più forte ad Orazio)

... ancamò indipiù... e io vado indidietro, Orescio, indidietro... e divento sempre più piscinino... Come l'è che si dice su, in della tua Franza, piscinino?

ORAZIO *(con un filo di voce)* Petit, mio signore...

AMBLETO ...eccola, sempre più petitto... sempre più petitto... mi van didentro le dida... il crapino va in di giù, in del cerchietto del collo... le gambette si impiastrano su tutte... entrano didentro delle ciappette... i polmoni si sbassano in del piloro...

(una pausa, poi con un grido straziato)

I occi, Orescio! I occi!

(un'altra pausa)

Ecco, 'desso sono lì, me 'na strollata di carna... senza forma, né niente... podaria essere una roba perduta in di sui prati da una qualche bestia ingravidata... poi, petitto a petitto, anca quello che sembro si stringe su, si suga, e stringeti che ti stringo, sugati che ti sugo, eccola... diventa 'me una cicata di tiseo... 'me el bianco degli ovi quando si mangiano i spargi... Orescio?... Orescio? 'Desso sono anca di meno... sono 'pena una goccia, una goccia tutta collosa e sborenta...

Cos'è che mi tira indidentro, 'desso? Cos'è che mi sorbe sù e mi obbliga a entrare in 'sta montagnetta di carne rossa? Cos'è che mi obbliga a entrare dentro 'sto buso? Cosa l'è, Orescio? Iutami! Se non mi iuti, non mi vedarei più! Iutami!

Un lungo silenzio. Poi, di lontano, si comincia a sentire, come un'invocazione e un lamento, la voce dello spettro.

LO SPETTRO Filius...

Orazio e Ambleto si guardano attorno.

LO SPETTRO ... filius...

Ambieto riafferra la lanterna e la fa girare. Orazio gli si fa alle spalle.

170 LO SPETTRO ... ego...

Una pausa.

AMBLETO Ego? Va' avanti, in nomine domini et filii! Ho diciuto di andare avanti!

Un altro, lunghissimo silenzio. Poi, di nuovo

LO SPETTRO ... Ambletus...

Ambieto e Orazio, continuando a stare uno vicino all'altro, si guardano di nuovo tutt'attorno.

AMBLETO L'hai sentito anca tu?

ORAZIO Sì.

175 AMBLETO E cos'è che ha diciuto secondo te?

ORAZIO Ambletus... Ha diciuto incosì: Ambletus...

LO SPETTRO ... Ho diciuto incosì, ma sono stato no io a cercarti, filius...

Questo hai da saperlo, hai da esserne certo... sei stato te...

AMBLETO Io, sì! Songo stato io. E allora?

LO SPETTRO ...io per me sarei rimanuto per sempre in dove ero fin a quando sarei marcito del tutto... Ma te, la tua crapa, la tua mattana...

180 AMBLETO La mia crapa? La mia mattana?

LO SPETTRO ...oramai il dado è trattato... e non podo più tornare indidietro, ma neanche tu podi più...

AMBLETO Non solo non podo, ma anca se podessi, vorrei no! No! Né adesso, né mai!

LO SPETTRO ... e, allora, lassati sorbire, Ambletus...

AMBLETO (*urlando*) E sorbire indove? In quel buso che c'è in sulla montagnetta di carne? Rispondimi: in di quello?

185 LO SPETTRO ...sì, in di quello...

AMBLETO E, come? In che maniera se il busetto è piscinino e io sono incosì, con la ventraia, le gambe, la barba, la testa e i testicoli?

LO SPETTRO ...vienimi a dietro... vienimi a dietro..., filius... Ego...

AMBLETO Ego?

(*una pausa*)

Ego? Sù, avanti! 'Desso che hai incominciato, devi arrivare alla fine.

Ego?

(*un'altra pausa*)

Ecco: ha già desmettutto...

(una pausa d'attesa)

Ego? Te? Tuà? Ego? Te?

(un silenzio)

LO SPETTRO ...hai da consentire... hai da accettare..

190 AMBLETO Accetto, pater! Consento!

LO SPETTRO ...allora vieni come sono vegnuto io...

AMBLETO E indove?

LO SPETTRO Più in di basso...

AMBLETO: In dello scurolo? In della cantina? In del cesso?

195 LO SPETTRO ...lassa la stanza del franzese...

AMBLETO Con anca lui o da per me solo?

(una pausa)

Ho detto se con anca lui o da per me solo?

(dopo un'attesa)

Orescio, resta qui. Io ho da andarci indidietro.

ORAZIO No. Incosì solo non ti lasso! Non ti lasso!

AMBLETO *(respingendolo)* Ho detto di restare in qui. Può darsi che sia tutta una fracassonata, tutta una balleria!

ORAZIO Io non ti lasso lo stesso, Ambieto. Non ti lasso... A stare qui, creperei...

200 AMBLETO E se fudesse una truccatura di quei porcelli di concubinanti per tirarci in d'uno scurolo e farci fuori?

ORAZIO Non fa rienno. Tirare avanti senza te, podaria no. Tel giuro, tel giuro...

AMBLETO E allora, sù. Itiamo.

(Orazio e Ambieto prendono a uscire dalla stanza)

LO SPETTRO ...più in di basso... il condotto è petitto e strengio, petitto e strengio come quello dal quale sei venuto fuori....

AMBLETO Petitto o grandio, largo o strengio, ho diciuto che sono pronto! E, allora, sù, facci da guida!

205 LO SPETTRO ...più in di basso... più in di basso...

Mentre il girevole prende a scricchiolare, Ambieto e Orazio escono.

Riappaiono poco dopo in un punto qualunque del palcoscenico con la loro lanterna.

AMBLETO È in di qui? Parla! Ho diciuto di parlare! È in di qui?

(un silenzio. Poi, a Orazio)

Il ghost deve averci la faringite cronica o qualcheduno gli ha stoppato un'altra volta la bocca...

(dopo una pausa)

È in di qui? Ti ho domandato se è in di qui?

LO SPETTRO ...filius...

AMBLETO Filius, va bene; filius, l'ho capito. E indopo?
LO SPETTRO ...sono dietro a disfarmi... spusso tutto, filius...

AMBLETO Spussi tutto?

210 LO SPETTRO ...anca inditorno a me spussa tutta...

AMBLETO E allora? Non siamo dietro a cercare il parfumiere!

LO SPETTRO ... spussa tutto anca in di più d'in allora...

AMBLETO D'in allora, quando?

(una pausa)

D'in allora quando?

215 LO SPETTRO Quando, al posto di lassarti sorbire su, 'me stai facendo adesso, ti lassavi disendere fuori...

AMBLETO Sorbire su? Disendere fuori? Indove vuoi portarmi? Indove?

Parla ghost tardivo e faringitico!

LO SPETTRO ...nel quenno più merdolento e putulento...

AMBLETO E cos'è 'sto quenno?

LO SPETTRO ...domandacelo al francese...

220 ORAZIO *(intervenendo)* È come se fudesse il posto...

AMBLETO Il posto più merdolento e putulento? E cos'è 'sto posto?

La cadrega del trono? Il letto della tua mogliera? Le braghe di quel singhiale castrato di tuo fratello e di mio sio? Parla: cos'è?

LO SPETTRO ...è in qui, Ambleto... in qui...

Una luce lievissima, quasi una polvere, comincia a rivelare nella muraglia diroccata una specie di porta.

AMBLETO *(che con Orazio continua febbrilmente a cercare)* Qui, indove?

LO SPETTRO ...qui... appressati, filius... qui...

225 AMBLETO *(di colpo, scoprendo la porta e indicandola con la lanterna)* Hai diciuto qui?

Con un colpo fulmineo del piede, Ambleto spalanca la porta; nello stesso istante un faro violentissimo illumina l'interno che si rivela per quello che è: una latrina.

In un angolo, accasciato, come un povero resto di defecazione e di morte, è lo spettro.

AMBLETO *(gettando [a] terra la lanterna e urlando)* Orescio! Varda, Orescio. È lui! Lui!

Ambleto fa per gettarsi sullo spettro, ma Orazio lo ferma.

AMBLETO Làssami! È lui! L'usello schifoso e porco che m'ha sgiaccato fuori dalla sua montagnetta! Làssami!

Con uno strappo Ambleto si libera di Orazio che resta lì, aggrappato

allo stipite, e si getta sullo spettro, cercando di prenderlo per la gola e di trascinarlo su, in piedi.

LO SPETTRO ...no... no... no...

AMBLETO E perché no? Perché no, 'desso che m'hai fatto tornare indietro, 'desso che mi son lasiato sorbire dalla tua glanderia?

230 LO SPETTRO ...perché incosì come sono...

AMBLETO (*tirandolo su, di forza*) Anca se fudessi più merda della merda che c'è in qui, sarisaresti sempre il mio papà, il mio re, il mio genitore. (*a Orazio*)

Vardalo, Orescio... Verminii, gotte di spurgo... marcisce indapertutto...

Il mio papà adesso è incosì, Orescio... Lo vedi? Incosì... Indomani arò da essere incosì anca io e dopo arai da esser incosì anca te...

(*stringendo come un folle la gola del padre*) Anca lui, sì! Anca lui!

Perché anca lui? Perché non si salva ninguno? Rispondici, papà! Perché non li sorbite prima di farli i figli vostri di voi? Perché li lasciate gottar fuori dal cazzo, qui, in questa castellaria porca e schifosa? Perché?

LO SPETTRO ... Io come io non sarei vegnuto... te l'ho indigià spiegato... Stringi no incosì... 'Me l'è che faccio a parlarti a te e a parlarti a lui?

AMBLETO A parlare di chi e di cosa? C'è solamente una roba che hai da dirmi! E questa roba è: in come sei deceduto, defungiuoto e sparito? In come mai, quella sira là, dopo aver mangiato tutta quella formagiella, sei andato in del letto e non ti sei più tirato su?

Perché volti via la faccia? È stata la poplessia? È stata la guerra canturiana? È stato l'infartus? È stata l'angina? No? E allora, chi? Rispondi, vacca d'un generatore! Ho diciuto di rispondermi!

LO SPETTRO (*con fatica*) ... in della formagella...

235 AMBLETO In della formagella? Va' avanti! Hai forse soggezione di lui?

Lui e me facciamo una cosa sola, non come te e la tua mogliera, ma come te e me una volta quando ero nella tua scroteria. Capito? E, allora, avanti. Parla. In della formagella?

LO SPETTRO ...quando hanno comprenduto che mi piaceva... era tutto stabilito, Ambleto...

AMBLETO Cos'è che era stabilito? E stabilito da chi?

LO SPETTRO ...la regina tua madre e il re mio fratello e tuo sio...

AMBLETO Cos'avevano stabilito quei due nazzi?

240 LO SPETTRO ...han spalmato su l'ultimo pesso di formagella... l'hanno spalmato con quella roba...

AMBLETO Che roba?

LO SPETTRO ...veleno, filius, veleno...

AMBLETO Veleno? Diccelo ancora! Diccelo! Diccelo o ti strosso!

LO SPETTRO ...con del veleno, Ambleto... proprio incosì, con del veleno...

245 AMBLETO (*lasciando di colpo la morsa, in modo che lo spettro crolli giù, subito, a terra, nello stesso istante che il faro si spegne e la scena riaffonda nell'oscurità*) Il veleno, Orescio! Il veleno! Come si dice sù, in la Franza?

ORAZIO Poison...

AMBLETO Il puason, Orescio! Il puason! La formagella invelenada e impuasonada! Ecco! 'Desso lo so! 'Desso ho comprenduto che non sono tornato indietro e indentro al ventre di quella porca e nelle mutande di 'sta verminaia qui per nigotta! Il puason! Il puason per far fuori il re e il patre, fregarmi il regno e concubinare...

Anca adesso che siamo in qua, loro stan su, Orescio, e lui ruzza in di lei e lei si lascia ruzzare e lecca, lecca 'me una lingua di vacca...

'Desso lo so, Orescio! 'Desso finalmente il filetto della vendetta ce l'ho in delle mani io! Incomincerà in da qui, Orescio! La piramide ha da spetasciarsi tutta, a cominciare dalla bellezza che ci sta su, in la cima! Siamo fabbricati di sangue e di merda, e sangue e merda sia! Questo regname ha da finire!

(urlando per tutta la scena)

Vegnite giù tutti, castellani, signorame, consiglieri di questa fogna di attaccatori e di sassini! Vegnite, vuomini, donne, terzo, quarto e anche sesto sesso! Vegnite, che il prence, il scemo, come dice la signora vostra Reina, ha da parlarvi a tutti! Vegnite!

(un attimo di silenzio. Poi, sfinito, Ambleto raccoglie la lanterna)

Vegnite giù, un casso. Anzi, fate finta di aver sentito un bel nigottino.

Tirandosi Orazio per la mano, Ambleto si avvicina al proscenio.

AMBLETO La ditta è stracca. Credo che podiate capire anca voi. E allora anca a nome dei compagnardi ho deciso di fare una pausa ovvero sia relasso e finire qui e incosì la prima parte. Grassia, signori. Grassia d'averci veduti e scoltati.

PARTE SECONDA

Il girevole presenta la sala del trono. Ambletto e Orazio, aiutati da un giovane della corte cui un cuscino all'altezza del ventre e la barba malamente incollata danno un aspetto di burattinesca virilità, stanno sistemando, fuori dal girevole, sulla destra, una sedia ed un tavolo, su cui dispongono poi alcune fiasche, un calice e dei piatti ricolmi di cibi di cartapesta. Sull'angolo del tavolo è buttata là, in qualche modo, una veste di velluto.

AMBLETO Ha da essere con questa roba qui, cont il teatro che glielo mettiamo indidentro del culo! Un teatro a immagine e somiglianza del teatro della ditta, anca se la saletta del pranso ha aruto da strengersi su tutta...

Ma sufficirà un movimento; sufficirà 'na parola, Orescio; quella giusta! Il verbum che s'incarna indidentro della nostra carne e indidentro della formagella; come disono i vescovi quando vosano in di giù dei pulpiti e delle preposturali...

(al giovane, indicando la sedia)

Te arai da sederti inqui e inqui stare. Facci una provata.

(il giovane esegue) Con di più di fameria; con di più di regale appetitosità... A vederti lì, incosì, pari il mio defunto padre quando era dietro a mangiarsi l'ultima porsione come io paro la subretta che vegni in di giù dalla scala con tutti i suoi bois e le gherls di lei!

Ma la veritas veritatis è no quella della parvenza e della simiglianza! La veritas veritatis è quella che stà indidentro. Come dire che se la tua panza è un cussino, per chi la vede di lontano sarà proprio una ventraia...

E incosì anche se te, come Ascanio pari no giusto, alla fine delle fini, ci stai a pennellessa!

E 'desso alsati. Va' a far nascondone in di là e specciaci indidietro della quinta.

(prendendo dal tavolo la veste)

Quanto a te, accipe vestem candidam, la vestem di reina, di mogliera e matre ingramagliatissima...

Sù, infilsatela sopra...

(Orazio esegue)

ORAZIO Cosa paro?

5 AMBLETO Anema mia, quando si è fatti come sei fatto te, anca la camisa di notte d'una cas[t]ellanta, riesce no a disfare su tutto...

ORAZIO A dire la verità, dentro sto vellutame, mi sento tutto embranato...

AMBLETO E cosa pode mai essere l'imbranamento d'una veste visino allo spetasciamento del regname, della corona e del scettro della reina mia madre e del suo ganzo?

ORAZIO E te?

AMBLETO Io sto incosì.

ORAZIO Ma aresti no da somigliare al tuo signor sio?

AMBLETO E in che maniera podaria?

Va', va'. Tira la corda della campanella, che la corte e i cortilanti podano capire che il teatra teatrorum è dietro a incominciare.

Orazio e Ambleto si ritirano. Il frammento di scena, col tavolo e la sedia, s'oscura.

Si sente un campanello come quello di certi piccoli conventi, agitato due, tre volte con furia e ilare disperazione.

Lentamente la luce comincia a levarsi sul lato opposto. E da lì, subito dopo, entrano Claudio e Gertrude. Li segue Polonio.

- 10 CLAUDIO Mi pare fuora d'ogniduna insania ed assai istrano che il prence abbia desiderato convocarci inqui per 'sistere a una sua commedia...

GERTRUDE Mio rege, quando Ambleto era ammò piscinino, la commedia risultava la sua più passionata passione. 'Desso, per dire le cose come stanno, era da anni e poi ancora anni che non la faseva più. Può anca darsi che questa bagatella che aremo da vedere, l'abbia messa su in dei piedi per dare una qualche contentessa ed allegria al suo francese: il zovane ha l'aria incosì malinconiosa...

POLONIO (*intervenendo*) Se ad uno come me, loro umilissimo servente e ancor più umilissimo lacchè, è lecito fare una qualche osservazione, arei da dire che l'umore che gira nel sistema nevrotico del prence è dei più negri, dei più pestiferi e ossessionanti che si siano mai veduti. Arei da dire, in ultra, che da giornate e giornate, non che da nottate e nottate, e perfino in delle ore maggiormente delicate e tristi, come hanno l'usanza d'essere quelle che 'nunciano l'arrivare della sira, quando il sole tira ad andare in di giù e, in una col sole, tira ad andare in di giù anca l'anema dei viventi; arei da dire che il signor prence assalisce, urla, ostia, blasfema e muggisce la mia adorata e da loro medesimi amatissima figlia...

Più de una, de due e de tre volte, ha avuto no il pudore e neppure la vergogneria di tentar di farci perdere il suo suave color bianchissimo di lilium, overosia la sua medesima verginitate.

GERTRUDE Per la madoccina!

POLONIO Cos'è che ha diciuto, la signoria vostra, che io non ho ben sentito?

- 15 GERTRUDE Ho diciuto per la madoccina! Diso, 'sta storia botanica, o in giù di lì, del lilium, overosia del gileum...

In dei boschi d'in sotto Brunate se ne trovano anca di gialli, di aranciati e inpersino di tigrati... Alle volte fudesse che lei s'è mettuto in della testa che i gileos han da essere sempre del colore della castitas nevicatorium...

POLONIO Vossignoria la reina, ha rasone. Ora 'desso mi rappello

che una sira, ‘pena sopra della giesa di Santo Abbondio, protettore nostro e nostrissimo, m’è tombato di trovarne uno che pareva tutto insanguenato tant’era tinto di robinio...

Ma sempre per parlarci del prence, arei da giuntare che ogniqualevolta ha il caso di parlottare con la mia citata filiola, tira indifuori la storia del rebus ovverosia cruciverbis che, dise lui, arebbe da esserci didentro della cassa...

GERTRUDE Punto per questo è necessarissimo e assolutamente indispensabile lassare che isfoghi tutte le mattane che gli girano didentro della crapa, dei nervi e anca dei nervetti; sia che queste mattane concernino l’assalire il candidissimo e nevicatissimo lilium, sapendo lei assai meglio di noi che le preferense e le pendense del prence, quanto alla sessuotica, girano tutte da un’altra parte; sia che concernino, mettiamo, divertimenti e sollassi come quelli di fare il teatro, la commedia, il canto, la tragedia e persino la dansa. Disponiamoci, donca, in sui nostri scranni o regali cadreghe con animo bendisposto...

Quanto al lilium che sanguenava, qualora mai fudesse che ne incontra per di caso un altro, me lo strappi sù del subito e tutto d’intero, cioè a dire con annesso il suo bulbo duro e stagno, anzi stagnissimo, e me lo riporti in delle mie mani. Niente mi donaria più piasere che interrarlo, indisieme ai geraneos pendolantes, in della cassetta del balcone di me.

Gertrude e Claudio salgono i gradini e si siedono sui rispettivi troni.

Polonio, con altri personaggi del seguito, entrati quando il dialogo fra i tre stava per finire, si siede ai loro piedi.

Il suono della campanella lacera di nuovo l’aria. La luce si spegne sopra il re e la regina, per accendersi, tenue, quasi lunare, sulla scena preparata da Ambleto e da Orazio.

Suono di flauti. Entra Ambleto

AMBLETO (*dopo essersi inchinato*) V’abbiamo qui convocati, noi che siamo e, per quel che si sente girare in dell’aria, aremo da continuare per una lunghissima pessa ad essere, i figli amatissimi del vostro regalissimo regname, figli e domà quello, sempre che i casi, nominati anca casini; i casi, disevo, della vita non aranno da farci presipitare ancora più in di basso; v’abbiamo qui convocati nella speransa e anca, per quale mai rasone dirlo no?, nella sertitudine che in sulle vostre aneme e in sui vostri spiridi impestati, lazzerati, cosa l’è che diso?, fatti giù a pessi infiniti e infiniti pessettini, come se fudessero verzure da appretare per il minestrone della malinconia, secondo usano appretarlo, in del loro ducato, i melanesi, vicini carissimi di voi e del vostro coronamento; in sulle vostre aneme, disevo, e in sui vostri spiridi sconvolgiuti, tempestati e temporaleggiati dai pensieri del governmento, dalle belligeranti bellurie dei contestanti, dalle asperrime e insanguenate richieste dei

sindacanti, oltra che dall'ombria o sira o ridondantissimo velame della nottata tutta ed intera che la morte in persona ha testé distenduto in di sopra la vostra regale dinastia; un'ora, ovverosia una desina di minuti e anca di meno... Sa depand: come usano dicere sù, in la Franza. 'Na desina di minuti di sanissimo, solazzevolissimo e teatrale diversivo o divertimento, arebbe da portare qualche linimento, o unguento o pasta oleosa o anca vaselina in sulla vastità della piaga che la corona non si ferma un solo momentino di slargare sulla testa di voi che la portate e in sulla durezza del callo che il scettro non si ferma anca lui un solo momentino di indurire nelle dida di voi che con esemplante volontade lo serrate sù e stringete e brandite in dell'aria 'me un vessillo, ovverosia 'me un pennantissimo pene.

L'assione o atto della nostra commedia ha da essere immaginata in dei tempi remotissimi dell'antiquitate; là, in dove e in quando la gloria di Roma splendeva in maniera infinitamente più fiammosa di quanto non lo poda, oggi mai, l'astro di Febo allorché, in della primissima alba, si desside a salire indidietro delle montagne e a lumezzare cont i suoi rai il lago e, in di poi, il cielo tutto ed intero del grande e infinito Longobardo universo...

Ambleto batte due volte le mani.

Al suono del flauto avanza, vestito da Bertrada, Orazio che sembra sorreggere, più che accompagnare, il giovane camuffato da Ascanio.

AMBLETO Questa che vedete venir avanti, tacchinenta, bargellenta, cioè a dire coi rossissimi bargilli in di sotto del gargarozzo, e segurissima di sé, è la reina Bertrada.

Vardate! Vardate bene e inseguite 'me fudeste dell'esercito polissiente, con che trepidamento, con che passionante e passionevole passione compagna il marito suo e suissimo rege, nominato Ascanio, alla imbandigione che lei primieramente aveva appretato.

- 20 ORAZIO Varda, carissimo sposo di me, tua mogliera; varda che imbandigione, che festa, io disaria, che bacchanale la tua reina ha deciso d'appretare per te e per il tuo ritorno!

(rivolgendosi a Claudio, a Gertrude e agli altri)

In effettivamente, signori, il marito mio di me, il re di questa antigua e romana provincia, ritorna indidietro ora 'desso da una guerriegliatissima guerra: e come il Radamesso, ritorna, oggimai, vincitorissimo.

(rivolgendosi, di nuovo, ad Ascanio)

Anatre; patè frabbricato in della Sguizzera e persino in della Borgogna e in della Overgna con il fideco delle oche, dei legorini e delle pernice; porcellini di latteria testé sventrati; tortini di sangue di gaine con dentro esso lui ovi e sipollini; insalade freschissime di ognone; e, in di poi ancora, trippe, usellame, rognone...

Sèntiti, sù, mio trionfantissimo sposo. Sèntiti e manduca tranquillissimamente e calmissimamente come si conviene a chi è tornato con i labari della vittoria più splendidamente splendente; intanta che io vado in di là, nella cusina, a sovra e poi anca intendere le assioni e i mescolamenti dei coghi e delle serventi.

Il giovane si siede e incomincia a mangiare.

AMBLETO Quanto a me, io nella commedia, ho messo in sulla faccia la mascara del fratello più giovane del trionfante re ed imperadore Ascanio.
(suono di flauti)

Vardate. Al suono dei flauti, la reina viene in verso di me...

CLAUDIO Il prence ha la certitudine che nessuna sgarberia ovverosia casuale improntitudine, è contenuta nella presente recitazione?

AMBLETO E come podaria? Anca se fudesse, non sariano che facessie di teatranti. E poi, lei, signor sio, ha no la coscienza a posto?

CLAUDIO A postissimo.

25 AMBLETO Questo lo savevo. Lassi, donca, che la reina Bertrada venga verso in di me...

Orazio si avvicina ad Ambleto. I due cominciano a parlare tra di loro.

ORAZIO Vedi o riessi no a vedere come mangia e come beve il porcello?

GERTRUDE Perché questa reina nomina di porcello il marito di lei?

AMBLETO Perché, ai lontanissimi tempi dell'antiquitate, tutti i sposi delle reine arevano da essere per le medesime porchi e porcelli.

GERTRUDE Ambletus!

30 AMBLETO Il pubblico è supplicato di riservare i commentari a dopo finita la rappresentassione.
(a Orazio)

Vedo sì, vedo sì, Bertrada! E la formagella...

POLONIO La formagella? Ma che pode mai entrarci nell'imbandigione che la Bertrada ci ha incosì meravigliosamente lustrato, una cibaria minuscola e inperfino plebea come saria la formagella?

AMBLETO C'entra, vessigone, c'entra! E lo vedarai in tra poco!

(a Orazio)

Quei disturbatori del casso! Aremmo dovuto far venire anca noi, 'me fanno tutti i teatranti, un qualcheduno della claque...

Cos'ero dietro a dirti, mia Bertrada?

ORAZIO La formagella...

AMBLETO Ecco; hai ragione: la formagella...È essa ben apprettata in sui banchi della cusina?

35 ORAZIO Sì, amorissimo mio di me.

GERTRUDE Amorissimo? E perché mai se è solo il di lei cognato?

AMBLETO Perché Bertrada cuccia con esso lui me; e, intanta che il

porcello si riempisce la panza, io la 'mbrasso! Vedi, reina? L'imbrasso, la baso, la straimbrasso e la strabaso...

CLAUDIO Prence!

AMBLETO (*come se niente fosse, continuando a stringere a sé Orazio*)

Allora la formaggella è pronta?...

40 ORAZIO È prontissima, prence, è prontissima...

AMBLETO Ed è tutta infiammata e infollarmata anca lei come sei tu di me?

ORAZIO Tutta, mio prence, tutta!

AMBLETO E il veleno? Ce l'hai spalmato in di sopra, il veleno?

(*staccandosi da Orazio e voltandosi verso il trono*)

Ho diciuto se ci hai spalmato in di sopra il veleno!

GERTRUDE (*alzandosi e correndo via*) No! Giamè! Giamè! Questa non è 'na commedia che poda sollevare le aneme e gli spiridi!

45 CLAUDIO (*seguendo Gertrude, mentre anche Polonio e gli altri si alzano*)

La reina ha rasone! Ha rasone!

AMBLETO La reina ha rasone? E io ho più rasone ancora di lei, perché il veleno e il puassone in sulla formaggella che stava manducando il mio papà la sira che è 'rivato da Vergiate, ce l'avete spalmato su voi due, te, casso impirlato, e te, figa impregnata solo di 'sassinii!

Gertrude e Polonio corrono fuori urlando.

GERTRUDE E POLONIO Tradimento! Tradimento! Tradimento!

AMBLETO Tradimento è stato il vostro di voi! Tradimento, intrappolamento, sfetamento e inciodamento del papà mio di me! (*poi, ad Orazio*)

Il ghost aveva rasone, Orescio! Tira via la vesta delle bernarde procreanti e pussolente! La prova, 'desso, l'abbiamo in delle mani; noi l'abbiamo inqui, proprio inqui, in del meccanismo del teatra teatrorum! La ditta di noi due, anca se malfamata, fursiona meglio di quella di loro!

Butta in dell'aria 'sta vestem candidam del casso!

E, 'desso, che ci scaccino! Che ci scaccino in per la strada! Faccino quello che han voglia di fare e disfare! Il mestiere, 'desso, l'abbiamo in delle mani e non ce l'arà da portar via più nissuno!

Aremo una tenda e un tendone anca noi, Orescio! Aremo anca noi una pista, una sena! Andaremo in giro io e te, in delle rive del lago!

Andaremo in sulle piasse di Corenno, di Moltrazzio! Andaremo fin anca indidentro della villa della Carlotta, quando ci fioriscono i rododendroli!

E conteremo su a tutti com'è stato che un re e una reina m'hanno impuassonato e inciodato il padre mio di me! Com'è che me l'hanno defungiuoto e stenduto in sulle assi della cassa e in su quelli dei formaggini! (*preso da un riso disperato ed immane*)

In sulle assi dei formaggini e poi anca in sulle assi della formaggella! Della formaggella, Orescio, della formaggella...

Entra Polonio. Come vede lo stato in cui si trova Ambleto, resta per un attimo fermo e muto.

AMBLETO (*appena riesce a vederlo*) Cosa l'è che vuoi, adesso, vessigone repletus di merda?

50 POLONIO Vostra madre la reina arebbe desiderio di parlarvi...

AMBLETO Di parlarmi a me?

POLONIO A voi, sì, mio prence.

AMBLETO E allora dicci di prepararsi in del letto che il prence la farà specciare molto di meno di quello che la fa specciare di solito il suo ganso.

Exit Polonio. La scena s'oscura. Mentre Ambleto e Orazio portano fuori sedia e tavolo, il girevole si ferma su di uno spaccato della camera di Gertrude. La regina, più indignata e belluina che disfatta, è lì, in piedi, di lato al grande letto. Entra Polonio.

POLONIO Il prence mi ha promettuto che verrà inqui fra pochissimi minuti.

55 GERTRUDE E allora non lassare mai le vicinanze della mia stanza. Stai lì, in di presso della porta, come se fudessi un cane de guardia e se arrivasse che mi senti vosare «aiuto, aiuto!», entra e difendi la tua reina; anca con la cortella, se ce ne fudesse di bisogno.

POLONIO L'umilissimo lacchè e cane de guardia vostro di voi farà come è nei desiderata della sua reina.

Exit Polonio. Gertrude va avanti e indietro, strapazza fra le mani, come una furia, un fazzoletto.

Entra Ambleto. Come l'avverte, Gertrude gli volta di colpo e sdegnosamente le spalle.

AMBLETO Eccomi inqui.

Un lungo silenzio.

AMBLETO Mia madre la reina m'ha fatto venire in della sua stanza perché aressi da rimirarne il didietro?

GERTRUDE (*voltandosi di scatto*) Ambleto!

60 AMBLETO A evidensa, come la reina può constatare, non esistevano altre maniere perché potessi mirarne la fassada. Anca se arebbe da tirar su ancora le orbite con didentro le perle degli occhi...

GERTRUDE Gli occhi? Non solamente te li tiro in di sù, ma te li pianto indidentro dei tuoi, 'me fudessero le sampate d'una tigre cui ci han strappato i piscinini!

Podo dimandarti che significazione areva la commedia che hai decuduto di recitarci in davanti?

AMBLETO La significazione di 'rivare indove è 'rivata.

GERTRUDE A rendere furibondeggianti, laserati e spaccati su in quattro la madre tua di te e il tuo solo e degnissimo rege?

AMBLETO Proprio in di lì.

- 65 GERTRUDE E questa favola, questa bestiale e svergognante pansana della formagella, chi è che te l'ha mettuta indidentro della testa?

AMBLETO Lui.

GERTRUDE Lui, chi?

AMBLETO Quello che è dietro a marcire in della cassa...

Vardami! T'ho domandato di vardarmi!

(come vede che Getrude non si volta, la prende e la trascina sul letto)

Perché? Rispondimi: perché ha deciduto di impuasonarlo e invelenarlo incosì come se fudesse no un guerriero, ma uno scarafazzo?

Vardami, serranda sempre averta! Vardami, mater puttanissima! Ho diciuto di vardarmi! Non arai da far mirare le bellezze della tua effigie insolamente a quel sacramento dissacramentato del tuo ganzo...

GERTRUDE Lassami, filio! Lassami! T'en supplisco. 'Desso no, 'desso è no il momentino... Lassami!

- 70 AMBLETO Ti lasserò quando aremo parlato di tutto. Ti lasserò quando aremo fatto fuori fino all'ultima gotta del lagrimatoio e della negressa che sta inlagandomi tutta la crapa e tutta la nevrotica! Ti lasserò quando aremo sugato su indisieme fino all'ultima gottina dello smerdolamento che m'ha fatto e dell'altro che mi ruggisce indidentro del fagotto che ho qui! Qui, regina porca! Qui!

GERTRUDE Ambleto, per la carità... Non per io me, no; per la caritate... quella caritate che si nomina, inoltra che umanissima, anca divina e divinissima... Non ho da dimandarti altro. In solo un po' di caritate e di degnassione, dato che sono anca la madre tua di te...

AMBLETO E almanco non lo fudessi mai stata! Mai! Mai! Almanco in di quel momentino là, quando il chiavato dentro la cassa, dopo averti ruzzato per un qualche minuto; perché con lui peggegàvi, pessegàvi, come se ogni volta aressi il treno che ti specciava alla stassione della Camerlata; quando il mio papà di me era lì per vegnire...

Ce l'ho gridato indidietro anca a lui, podi essere certa! Ce l'ho gridato indidietro e l'ho stringiuto in di sù, qui, in la gola, con tanta di quella forza, che quasi lo stosso!

GERTRUDE A lui, chi? Chi?

AMBLETO Al mio unico e unichissimo re; al tuo unico e unichissimo marito; al cazzo verso in cui eri legata anca dai sacramenti della madre giesa davanti cui ti prostri e orassioni!

- 75 GERTRUDE Ma da quale mai fantasia sei indidietro a lassarti prendere, 'desso?

AMBLETO Da nissuna fantasia, matre! Toccami la crapa! Toccamela con le tue mani di te! Toccamela, invece di cassarmi le dida in delle reni, che tanto sono no il mio signor sio e tuo ganzo...

GERTRUDE Ambleto!

- AMBLETO T'ho domandato di toccarmi la crapa!
 GERTRUDE La crapa? Inditorno alle oreggie? Incosì?
- 80 AMBLETO Incosì, ecco. Forse che bugia?
 GERTRUDE Come, bugia?
 AMBLETO Forse che gira inditorno a se medesima? Forse che pirla come se fudesse 'na trottola? No? E, allora, vardami reina! Vardami indidentro delle orbitaie... Il papà di me, quello che avrebbe dovuto essere il chiavatore unico e unichissimo di te, l'incoronato di questo regname che era meglio si aresse fatto coronare subeto dal verminatoio, dalla spurgheria e dalla merderia che ha indidentro della crapa adesso, lui, ecco, lui, l'ho veduto, mater! L'ho veduto con questi occhi in qui...
- GERTRUDE L'hai veduto? E in che maniera se è fermo e inciodato indidentro della cassa? In che maniera se reposa, lui beatissimo, nella pace sempiterna della sua bontade?
- AMBLETO Che fosse bontade, pode anca darsi, se pure io come io la chiamarei piuttosto scemeria, cornuteria e scoglioneria; che poi la pase sua di lui, sia sempiterna è ancamò da stabilire! Perché lui, in durante della notte quando tutti someillano, lui bugia, mia carissima reina, bugia...
- 85 GERTRUDE Bugia? E cosa vuol mai significare questo motto?
 AMBLETO Vuol significare che si diverte a ussir fuori d'in della cassa e ad andare inditorno...
- GERTRUDE Follarie, Ambeto! Follarie che magari t'ha mettuto in della crapa quel biondo schifoso che hai rubalizzato su, in la Franza.
- AMBLETO Quanto al biondo e poi anca allo schifoso, a parte lo sbattimento de cuore che ci voglio, uno sbattimento che né te, né il tuo primo e secondo marito, tutti e tre messi indisieme non reussite a immaginarlo neanche col cazzo, ammesso che chi avrebbe da avercelo ce l'abbia e che ce l'abbia che tiri e no, invece, molliscento, ovverosia tirento solo in quando fa le porcate qui, in questo lettame o su, in del lettame suo di lui, insieme alla sua cognada che poi aresti da essere te. Quanto al biondo, hai no da temere, reina. So in di già tutto. Che sei entrata, incosì, d'improvviso, in della sua stanza di lui; che ci hai parlato; che ci hai detto che ti piaseva, che hai tentato di basarlo.
- GERTRUDE Follarie, altre follarie di quel povero passo!
- 90 AMBLETO Io disaria follarie di quel povero casso! Povero, ma taldimenti meravigliantissimo che per podercelo vedere l'aresti voluto sbiottare...
- GERTRUDE Questo supera ogniduna dismisura! Io, reina, sbiottare lui, lui di cui ignoravo fin anca la nàssita!
- AMBLETO Perché aresti forse da farmi credere che saria stato il primo che sbiottavi del quale ignoravi fin anca la nàssita?
 Vuomini, cortilanti e no, e poi anca cani, tauri, cervame, impureché ce l'avessero del di lungo e del di largo, fudessero melanesi e fudessero comaschi o anca de la Voltolina, li hai sbiottati tutti e portati tutti in di poi in del letto tuo di te o, per tutta corrisponsione, hai portato

te in del letto o in sul pagliame di loro... Ma il biondo si stringe su solamente in dei miei brassi, reina; il biondo basa insolamente questa barba schifosissima inqui...

Perché anca lui, come me, la vita che ci avete dato ce l'ha in del culo; anca lui non ne pode più; anca lui ha domà voglia di farla finida... Quando l'ho conossuto sù, in la Franza, il padre e la matre di lui l'arevano 'pena sgiaccato fuora della castellaria che hanno in delle loro montagne... Tutto, inditorno, era pase e nevicatura. Sira erat, reina; sira anca allora, e infinitissimus silentium... E io che andavo in giro in della nevaria che aveva già tutte le sue ombrie, di qui selesti e in di là, squasi rosa, l'ho veduto parirmi... Cosa diso? Vegnir in avanti incosì 'me un angioro; no di quelli che orassionate in delle vostre giese; un angioro in della carne e in delle ossa. Lagrimava tutto; e quando, dopo un momento che parlottavamo, intanta che le ombrie arevano incominato a venir giù intrappolando tutto in delle loro trine e in delle loro merlettature di pisso e di velame, quando ci ho domandato come l'è che podevamo tornare a vedersi il giorno di dopo, lui mi ha risponduto che non l'arei mai più veduto, perché lui, in quella stessa nottata, e s'è fermato, squassato dalla disperassione, e m'ha fatto vedere con le dida la roccia d'in dove si sarebbe sgiaccato, 'pena tutto si fudesse fatto iscuero...

Non ho rubaliziato un cristo, come te vai dietro a dire inditorno per sgiaccarmi 'dosso altra merda! Sei te, te che m'hai rubaliziato il nigotta, la pettata, la nientitudine, l'aria che ero prima di ingravidare di me questa ventraia porca! Prima di tenermi indidentro 'sta serniera, 'sta sicatrice tutta pilosa, che io, proprio in per quello, non ho mai più poduto, diso no vardarla, ma neanche insognarla! Che quando chiavavo, erano sempre e insolo puttane o cavre di montagna; sempre in della notte, incosì sui prati, per pessegàre a sgiaccare fuora quello che dovevo sgiaccare, i forelli degli occhi serrati sù, bendati, sprangati, per vedere nigotta, ma soprattutto quella porca natura in cui andavo indidentro e sortivo, senza nessunissimo piassere, non fudesse quello di liberarmi del ruggimento che avevo indidentro della scroteria, che se specciavo ammò una sira, si scioppava su tutta...

Ma te, te come te, perché l'hai fatto? Perché l'hai serrata su 'sta serniera? Perché l'hai tenuta indidentro quella sbrodolatura del morto, invece di strapparcela indifuori subeto o di sentarti subeto in sul bidè e sgiaccarti in adosso la docciaia?

Derva ste gambe, bestia!

GERTRUDE: Ambleto!

AMBLETO: Ho diciuto di dervire ste gambe! Finalmente è rivata l'ora che podo vedere il sito, la blessura schifosa e slabbrenta in di dove sono nasciuto! L'ora che podo gettarci in di sopra le orbite e gli occhi! Vardarla, blasfemerla, ciccarci indidentro! Derva ste gambe che ho da slargarla e spaccarla su io con questa dida qua, perché non ha da

restare più nigotta né di me, né d'in dove sono sortito, nigotta, nigotta, neanche un signo, neanche una speluriata...

95 GERTRUDE: Aiuto, gente del regno! Aiuto! Aiuto!

Al grido entra, di colpo, Polonio, la spada alla mano. Come lo vede Ambleto salta giù dal letto, sfodera la sua spada, gli si fa contro e lo infilza due, tre volte.

AMBLETO Ciappa! Ciappa anca questa, vesigone! Ciappa pesciatto! Incosi impari a mettere le oreggie in dei busi delle chiavature!

POLONIO (*che è scivolato a terra e sta rantolando*) Reina... reina... Il vostro lacchè di voi more... ma in del morire... vi recomanda il suo purissimo liliu... inseguetela con amore, reina... con l'i[s]tesso amore che ho sempre nutrido inverso di voi...

Una pausa.

AMBLETO (*toccando con il piede il corpo ormai inerte di Polonio*) Vedi indove vanno a finire i pesciatti 'me te? Neanca a Ninguarda podeno più portarti 'desso...

GERTRUDE (*dopo essersi alzata dal letto e sbarrando gli occhi sul cadavere*) Morto? Il mio più fidato conziigliere morto?

Morto? No, non morto! Sassinato! Sassinato dalla ispada del partorito da me! Sassinato da te! Da te!

100 AMBLETO Sì, sassinato da me! E 'desso lo voso, lo urlo, lo ruggisco su che sentano e corrano in qui tutti, a incominzare dal singhiale concubinante per finire con la vergine istericata che è lì che speccia insolamente di prendermelo in delle mani

Castellane e castellani, vuomini e donne della Corte, e te claudicante Claudio e te, Lofelia purissima e per primo te, Orescio, della mia desperada nevicada, vegnite in qui tutti! Vegnite in della camera della reina, che il prence ha sbusato il ventre del pesciatto! Venite! Il teatro è rivato all'atto secondo! Poi ci sarà il terso, il quarto e il quinto! Ma, 'desso, vegnite! Correte in giù per i baselli! Correte! Vegnite!

Gertrude si getta sul letto, squassata dall'impeto della rabbia e dai singhiozzi.

A poco, a poco, entrano nella stanza tutti. Il primo è Orazio. Ambleto gli va incontro.

AMBLETO: Varda, Orescio! La piramide ha avuto un altro squotimento e la crema caramellata ha incominciato a sentire il terremotamento della 'pocalisse...

Entra Claudio.

CLAUDIO Polonio? Lui? Polonio sassinato? E da chi? Da te? Da te?

AMBLETO Da me, sì! Il signor sio e re ha qualchecosa in del contrario?

CLAUDIO (*cercando di sollevare Gertrude*) Reina, reina mia... .

105 GERTRUDE È tremendissimo! Podo no vederlo... Polonio, il fidelissimo Polonio nostro di noi, lì, in un lago infinito di sangua... Podo no sostenermi in dei piedi... Portami via, te scongiuro, portami via d'indiqui...

AMBLETO: Portala via, sì. Mia madre ha rasone. Se no Lofelia come l'è che fa a vegnire indiqui?

Claudio e Gertrude exeunt.*

AMBLETO Impressionati no, Orescio. Per quanti sventramenti, per quanti busi in del belico e in della corrada, per quanta sanguaria arai da vedere sendere giù e inondare la corte e il regname, sarà sempre in di meno orrenda, in di meno negra e trstissima della sira, sù, in de la Franza, quando t'ho veduto e tu volevi farla finita... Forse perché tu podi continuare, aranno da farla finida in tanti, qui e fuori d'inqui...

Entra Lofelia. Come vede il cadavere di Polonio si ferma, muta.

AMBLETO (*prendendola di forza per una mano*) Vieni, vieni in avanti.

Lo vedi il tuo pesciatto, il tuo vesigone, il tuo 'doratissimo padre? Sono stato io, Lofelia, io, il tuo promessissimo marito; io, il tuo amante e amatissimo del cazzo, che l'ho sbusato! Vardalo! Trema no! Vardalo! Tanto, se non l'arei fatto io, una giornata o l'altra, l'aresti fatto tu, perché i genitanti, quelli con i genitali e quelli con la serniera, aranno da essere fatti fuori tutti e fatti fuori dai loro medesimi genitati.

Vardalo! Sgiaccati in di sopra, se davvero ci volevi bene e lo 'doravi 'me una figlia! Sgiaccati in di sopra anca se è tutto insanguenado!

Hai no la forza? Hai no il coraggio?

Lo vedi, Orescio, in che maniera sono fatte le bernardette? (*eseguendo*) E allora ti sgiaccio in di sopra io!

E 'desso rangiati! Imbrassalo, basalo, spetasciagli in di contro la testa e la boccheria! O, se ti fa schifo, tiracela via! Fa il casso che vuoi; che io e il francese usciamo un momentino a respirare un po' di aria merdolosa e smoghenta.

La scena s'immerge ancor di più nell'oscurità. Ambleto e Orazio exeunt. Una luce di alba grigia e derelitta si leva all'orizzonte. Entrano Gertrude e Claudio.

GERTRUDE La pase s'è tutta spetasciata e il sonnolare s'è ridotto a una

* 'Polonio' in A-II_d.

montata di orrendità che se gonfiano in di me come la ciara degli ovi; vedo vipare, ventri sventrati e dida insanguentate che mi vosano indietro: «sei 'na sassina, 'na sassina!»

110 CLAUDIO Calmati. Calmati, almanco 'desso che sei qui in con me...

GERTRUDE E in che maniera? Che se anca aressi da reussire con tutta la papaveria che c'è in dei nostri campi, a rimettere su in piedi il sufflè de la pase e a sonnolare lunghesso le orrende e terribilissime nottate, in che mai maniera podaria tirarmi via dalla crapa e dall'anema lo sgomento di lui, diso di esso lui, il scemo? E questo non conserne insolamente sua madre, ma anca te e il nostro podere di noi due, la seguritate, non insolamente della nostra corona, ma insino delle nostre corporali persone, egualissime anca se, in dello stesso tempo distintissime e diversificatissime. Le incubature insanguinatissime, le incubature di tutta sta formagella che mi si stolla indavanti, può darsi, come te disi, che col passare delle nottate e delle giornate, abbiano da disfarsi, ma esso lui, la sua volontade e sete e affamatissima fame di vendicazione, di spetasciare la corona, di smerdarla, ridurla in delle ceneri e in del sanguinamento maionesesco della distrussione, dell'annentamento totale e della totale petteria?

CLAUDIO Lassati no prendere dagli spaurimenti; rovinati no fidego e corradella... Come l'è che ti chiamo quando sono indietro a ruzzarti?

GERTRUDE Toreutico, espadero e anca montone; ma allora insolamente quando esso è altissimo e grandò, altissimo, grandò e tutto inumidito 'me le sime del Baradello e del Bollettone quando ci è disenduta indosopra la rosada benedetta...

CLAUDIO Eccola, il tuo espadero, il tuo montone ha di già pensato.

Dimane stesso, 'pena che l'alba infarinerà di rosatura le simarie delle montagne, un messo nostro di noi arà da partire, trascorrere l'Erba, l'Oggione, il Lecchese; passare in dell'Abbadia; giungere in della Voltolina e là cercare e levare in di sù Laerte, dicendoci che il suo genitore è stato sbusato e sassinato dal scemo; e farlo venire in di qui, l'anema, le istesse vunghie, la ispada e persino il cazzo tutto luzente e tirento per vendigarsi e, in eguale modo e misura, in eguale e anca più orrenda, sbusare e sassinare lui.

115 GERTRUDE Disi l'ussito del mio ventre? Il partorito de me medesima? (*fingendo un mancamento*)

Tienimi in di sù, montone, caprone e anca espadero mio... Tienimi in di su. Chi aria mai diciuto che, per continovare a respirare l'aria, anca solo quella, saria stata invidada, cosa diso?, 'bligata, eccola, 'bligata a fare che sbusino il ventre della mia stessa creaturata carne e della mia stessa sanguinifera circolassione?

CLAUDIO La corona, oltre che la carnale e respiratoria rasone della nostra esistensa, dimandano questo! La corona, e in una con lei, il podere a noi dato ed offerto dall'Inaltissimo; e le nostre lettate infinitamente fierissime e scuotenti di noi due.

In del resto, una volta sassinato, tutto il regname leverà i labari in di sopra delle sue ossa e lo voserà per quello che esso lui ha da essere ritenuto: uno spurgo, non così del ventre benedetto e regalissimo di te, ma dello scroto orripilante del fratello di me.

GERTRUDE Se le cose istanno veramente in così, che venghi la spada vendicativa! Che si presipiti d'in dalla Voltolina! Che traversi, irsuto più di un singhiale, pessegante più d'una saetta, la valle meravigliosamente verdissima; passi in di sopra di Piona; svolassi, 'me un merlo insetato di sanguineria, quelle che oggimai appellano le istrade lunghesso il lungolago; e se rincontra gli imbottigliamenti e gli unculamenti dei meccanici meccanismi che doperano gli schiatori che vanno in del Bormio, in del Madesimo e in del Simoris, che crepino lì, in sull'istante, 'sti profittatori di nevaria e di giazza e lassino correre in qui, lui, il Daniello, il Davidde che arà da liberarci dal nostro terribile Ingolia; che traversi Sivate, disendo un pater al romitorio del Santo Vincenzo nostrissimo che sta su, in della cresta della montagna; traversi Bosisio; traversi Pusiano; traversi i paesi tutti che sto sacramento d'un autore voraria che nominassi uno per uno anca se il respiro, tra una cosa e l'altra, mi viene su più; svolassi, 'me un'aguilla, in di sopra di Erba e poi anca di Incino, e rivi qui, in di noi, in di me e in di te; e plori, com'è giustissima, sul cadavere, sulle ossa e sulle orbite serrandate per sempra, del suo non più genitante genitore; e poi aguzzi la lama spassandola in sul cusciamè del suo medesimo didietro e quando sprizzerà fiamme, sintille e saette, trac, giù, giù per indirettissima, giù in del tuo belico, figlio degener, figlio che hai voluto voltarti indicontra della medesima natura che io t'arevo dato e che sentiva de carne ed epidermide regalissime, figlio che desideravi slargarmi le gambe e verdermi e ciccarmi, incosì, indidentro... Te se serranderanno in di su le tue; e il tuo sessuotico complessame resterà lì, incosì, vituperato da se medesimo, svuotato di tutto, 'me un pessettino di frattaglia qualchedunissima...

Corri, Laerte! Corri te che sei figlio di me più che se la mia medesima tetta t'aresse nudrido! Impienisci la tua gola de schiuma e de saliva! Fai sortire dalle tue vesicole la gialleria della biliosissima bile! Fatti tirar tutto l'usello dal desire di sassinarlo, sbusarlo, spettasciarlo, in di modo che sgonfiato 'me una pettata mefitica e fagiulenta, in un con l'anema, mandi fuori da d'in di sé ogni memoria di me, della mia carna, del mio sangua, sì che non pari più a nissuno essere in di mai ussuto da me e dal mio ventre!

Exeunt Claudio e Gertrude.

Nell'oscurità s'intravede il muro sbrecciato del cortile. Entrano Ambleto e Orazio.

AMBLETO Hai ben sentido?

- ORAZIO M'ero nasconduto indidietro della orangeria e ho sentito tutto.
- 120 AMBLETO E sto tutto cos'è?
- ORAZIO Un messo s'en irà dimani a l'alba per 'visare Laerte e riportarlo indidietro.
L'ira, la furia della signora tua madre erano incosì scadenade che, in dell'oscurità, non pareva più una madama, ma una bestia sortita dal didentro dell'inferna. Invocava Laerte. Esaltata pareille a una antigua baccante ivrogenta e briaca, lo spinzeva a lumezzare la sua spada, a sbusarti, a tuarti, a spetasciarti.
E, allora, Ambleto, io t'en supplico, corriamo indivia... lasciamo questa terribile, iniquissima chatoria; lasciamo questo regno e questo regname. Fuggiamo dalla morte che desirano darci... Io viendrò sempre indisieme con te; ti compagnerò per ogni indove... Ti ricordi la mia montagna tutta nevicada? Anderemo là; e là, indisieme, ritroveremo refugio, tranquillità e pase.
- AMBLETO Vogliono sbusarmi? Vogliono tuarmi? Vogliono spetasciarmi? Questo arà da cadere insolamente quando l'arò voluto e desiduto io, Orescio. Neanca un momento, neanche un secondo in prima!
- ORAZIO Ma te, io, noi... la nostra povera esistenza... la nostra povera vita di noi due...
- AMBLETO Non è insolamente Polonio, non è insolamente la reina, non è insolamente il sio, non sono insolamente loro che hanno d'andare in della merda, sfarinarsi, incenerirsi, diventare aria di scoregia e anca meno. È tutta questa marceria qui; è la vida com'è fatta su in di questo universus universorum; è la piramide degli Egissi, Orescio, rappellalo! La piramide e l'Unico e Unichissimo che ci stà in di sopra, che hanno da spetasciarsi! Loro pensano indomà al buso che sgonfierà la mia ventreria, ma io penso al buso che arà da sgonfiare la ventreria dell'interitade e del tutto!
E con questo noi aremo d'aver pagura d'uno sfregiato, d'un sicatrizzato? Aremo d'aver pagura d'uno che 'riva con la ispada in della mano?
Ho 'pena cominzato, Orescio! Tutto arà da presipitare in della valanga delle medesime montagne che roneranno in di giù con tutte le loro foreste, le loro cascade e la loro eternidade di nevaria e di giazzeria! C'è - 'desso ho bisogno de dirtelo - c'è, in tutto questo, un pensiero, uno e uno insolo; e sei te... Ma io ti proteggerò, Orescio; ti proteggerò fin in dell'ultimo. Te lo giuro in sui nostri imbrassamenti, in sui nostri basamenti, in sui rotolamenti incosì stupendissimi che, ogniduna volta che ci penso, mi parono 'me quelli delle pegratorine o di tutti i 'nocenti che han vivuto e vivono qui, in su questa terra che è sbagliata, errata, erratissima, senza capire né dimandare nigotta...
- 125 ORAZIO Ma che cosa significa proteggermi fin in dell'ultimo, che cosa, Ambleto, se dopo quell'ultimo io arò da esistere senza più parlarti, senza più toccarti, senza più vederti, te che sei per me anca di più della

madre, anca e più del padre, anca di più della terra, anca di più dell'aria che traspiro e dell'anema che mi si bugia indidentro?

AMBLETO Arà da esserci un loco, Orescio, o un sito, anca dopo l'ultimissima e finale pettata del tutto... Arà da esserci un loco o un sito in dove quelli che si sono voluti incosì bene aranno da ritrovarsi e incosì restare, parlottare, vardarsi e tenersi compagnia per l'interissima eternidade... Arà da esserci anca se tutto e noi medesimi aremo da esser fatti insolamente di fantasia o di nigore o di aria che va, va e non sa indove, né imperché... Ma, 'desso, vai. La vergine ha finido di orassionare indi sopra del vesigone ed è dietro a venire indi qui. Senti no? Le sue scarpette vengono giù per i baselli della scala di servissio...

Exit Orazio. Entra Lofelia.

LOFELIA Era il francese quello con il quale eri dietro a far parola?

AMBLETO Sì, il francese.

LOFELIA Lui, sempro lui in tra i piedi! Anca 'desso che sono fatta orfana; anca 'desso che sono rubaliziata, con un atto di morteria, del mio 'doratissimo genitore... Più no matre; più no patre; più no ninguno, se non la vuota, vana tremantissima speranza di te... Disono i sapientissimi: spes ultima dea. Ma può nominarsi speranza la mia di me? Può questa candiretta che sta pissa[ta] indomà in del mio cuore di me e indomà in della mia totalissima e mai toccata verginitade, nominarsi attesa ovverosia spettassione dell'amato?

Mo 'desso ero là, davanti al corpo del mio genitore, immobile e calmissimo, immobile e calmissimo 'me il lago quando sta in di sotto della luna che tutti i pesi persighi, più in disotto, s'imbrassano e fanno l'amore, quel genitore che te, proprio te, francesofilo, te, farfalla della notte, eccetera, eccetera, ecco proprio te m'hai sbusato con un colpo di lanza... Perché l'hai sbusato? Rispondi a me che sono la tua promessa mogliera e la tua solissima ragassa!

Rispondi a questa povera bigotta che sta disfacendosi, 'me un tocco di giazzo messo in di sotto i dardi del solleone! Perché in quel momentino non hai pensato anca a me? Rispondimi, anema tradettrice!

130 AMBLETO Se è per pensarci, il prence al tocco di giazzo che si disfa ci ha pensato anca di troppo!

LOFELIA E il tocco di giazzo di cui parli anca te arei da essere io?

AMBLETO Se del no, chi altri mai?

LOFELIA E in che mai modo, in che mai maniera ci hai pensato? Riesco no a capire... Ti giuro: riesco no...

AMBLETO (*avvicinandosi a Lofelia*) Qui, indidentro della crappa, a te t'è restata un'ombria del memoriame?

135 LOFELIA Del memoriame, cosa?

AMBLETO Saria come dire la capacitudine di ricordare, rappellarsi...

LOFELIA Ricordarmi? Rappellarmi? E di chi? Forze di te? Della tua

spada? Del buso che gli hai fatto?

AMBLETO Di quello che la mia bocca t'ha contato quando t'ho sgiaccata in sul corpo immobilissimo 'me il lago...

Hai da ringrassarmi, t'ho contato e ti conto su 'desso con anca più calma: hai da ringrassarmi perché t'ho deliberato di lui prima che, di deliberartene, saresse venuta l'idea e la volontade a te medesima... Perché, o in di prima o in di dopo, avrebbe dovuto venirti...

Vardami! Ho detto: avrebbe: perché io ho in sulle spalle un vasellame d'anni infinitamente più peso e fatigante di quello che hai te in sulle tue, e anca se il mio genitore me l'hanno fatto fuori loro, col benestare spalmante veleno e puassone di quel vessigone impestado del tuo, era dai temporibus illis che, indidentro di me, lo 'diavo, lo spudavo, lo balsfemavo, per nissuna altra rasone che per avermi fatto diventare da aria, nigora e nigotta viaggiante in del niente che ero, questo qui che ti parla e che t'ha fatto innamorare, questo qui che il tuo pater familias voreva che deflorasse il lilium della sua genitoque, per poi maridarla, farle salire i baselli del reame e, magari, coronarla reina!

Che baselli! Che corone e incoronamenti! Di baselli, da in di qui in avanti, aranno da esserci insolamente quelli che vanno in di giù, in dell'inferna e anca oltra; quelli che fanno tornare indidietro, indidietro usque al marciume d'ogniduno nella latrina universalissima e totale! Che se poi, in di là della latrina, arà da tornare la nigora purissima che eravamo prima del nascimento, l'aria, il nigotta, meglio anca e sopraditutto per ogniduno di noi... Tutta sta smogleria, tutta sta marideria, tutto sto sformamento di filirolanza e dei vuomini e delle vacche e delle piante e anca dei pesicani, dei pesiperseghi e dei pesigatti, ha da finire!

LOFELIA Ma, io, prence, io, 'desso, incosì, io, orfana...

140 AMBLETO Orfana! E mettiti giù, in sulle rotelle dei ginocci, e ringrassia l'Alto ed Altissimo, se è Lui che sei bituata a ringrassiare, che inditorno di te ce n'è uno di meno; e uno che ha la carne che spussa in exactus 'me la tua!

LOFELIA ... orfana, prence... senza più nissuna difesa... senza più nissun usbergo.

AMBLETO Se è per la difesa e per l'usbergo, il sio ha già provveduto a far tornare indidietro dalla Voltolina il tuo signor fratello.

LOFELIA Laerte? Laerte, in qui?

AMBLETO A farlo tornare indidietro per farmi far fuori dalla sua spada di lui, perché vuole no che i didi sui e quelli della sua porca s'insuppino di sangua neanca d'un tantino incosì, varda, incosì!

145 LOFELIA Per far fuori te? Disi che è per quello?

AMBLETO Per quello! Insolamente per quello!

LOFELIA (*aggrappandosi ad Ambleto e abbracciandolo*): Te, no! Te, no, Ambleto! Me metterò indavanti di te io me medesima! Te farò scudo e fortessa col mio fisego! E se lui voserà che mi tiri indivia, perché vuol

tuare te che hai tuato il suo genitore, io ci voserò anca più forte che non te l'hai voluto tuare, ma lui, lui, venendo fuora incosì, di soprassalto, da indidietro il lettame della reina, con la spada impuntata contro di te! Perché io voglio no che te, te, te muora di sua mano, prence; né della sua, né della mano di chiunquechia!

AMBLETO E neanche io voglio che accada il simile di tu te...

LOFELIA Di me? Questo vuol significare o almanco sottointendere che tu hai un qualche sentimento nel risguardo mio di me? Prence? È indavvero possibile che 'desso, proprio 'desso che ero tutta fregenta, tutta giazenta, tutta brinada dell'uccisione del mio genitore, abbia da scardarmi, infollarmarmi, pissarmi su e brusare, brusare 'me la scendera delle cusine in verso di te?

150 AMBLETO In della vita, disono i filosofi, i opposta oppositorum, alla fine delle fini, vanno in del letto sempre indisieme.

(una pausa)

Sì, Lofelia, lo scudo con cui fare fortessa inditorno di te è questo corpo qui... Vicinati di più! Lassati prendere! Lassati toccare su tutta! Lassati stringere, pastrugnare, leccare, sbausciare! Lassati fondare le dida in del corsetto... La reina ha voglia no che le sue di lei si lerciscono della mia sangueria, ma sa no che in 'desso sto lercendo le mie in del sudore, in del calore e in del brusore della carne della sua tenuta in del battesimo e poi anca in della cresima... È vera che tu te sei sempre stata la prediletta di lei, la reina mia madre?

LOFELIA Io, prence, vodaria insolamente essere la prediletta di te...

AMBLETO Di me? E se non lo fudessi, ti stringer[e]s[t]i su incosì?

LOFELIA Ma il francese, prence?

AMBLETO Contentati di quello che ti 'riva 'desso! Non andare troppo indidietro e indidentro con la crapa! Il francese! Il francese! È forse indiqui? Est che t'ho forse domandato di venire in del letto io, te e lui indisieme? E allora?

155 LOFELIA Ma, il buso...

AMBLETO Che buso?

LOFELIA Tutta la sanguaria che è venuta indifuori del buso...

AMBLETO Del buso di chi?

LOFELIA Del mio signor padre... Io riesco no a tirarmela via dalla testa...

La sua fermitudine, lì, incosì; e la gonfiatura che, poco a poco, gli ha fatto diventare il ventre 'me quello d'una balena, mentre che il resto restava fermo o si lassava andare pianamente, pianissimamente anzi, e si maculava tutto d'un rognome... *(scoppiando di nuovo in singhiozzi)* Il mio papà, Ambleto! Il papà mio di me! Il papà mio di me...

160 AMBLETO Il tuo papà era solamente un pesciatto e un vesigone e ha fatto la fine che si meritava e che in di più si cercava. È incosì o è incosì no? Rispondimi, insalatina verdissima e pudicissima.

(come Lofelia continua disperatamente a piangere)

Ho diciuto di rispondermi... O sei anca te di quelle che hanno la

serniera maledetta, la tengono strengia, strengia e poi, quando incominzano a lassarla averta, non c'è più nissuno che ci basta? Rispondi, manzetta verginante: era sì o era no un vigliacco, un pesciatto, un vesigone il tuo signor padre?

LOFELIA ...vigliacco, pesciatto, vesigone... forse... No! No! Speccia... Cosa ero indidietro a dire? Ho diciuto: forse, eccola, forse; in una qualche volta; in un qualche momentino... siccome era servo e lacchè del re e della reina... Vigliacco, pesciatto, vesigone? Hai diciuto incosì?

AMBLETO Io l'ho già diciuto una quantità infinitissima di volte. Sei te che hai da dirlo, 'desso, perché se tu lo dici no, come l'è che podarai sopportare che ti sgiacchi lì, indicontro del muro, e cominzi la menata indidentro e indifuora della tua serniera?

LOFELIA Oh papà, o padre, oh genitore, cosa l'è che deve desirare, 'desso, il cuore mio di me?

AMBLETO La veritas veritatis, signorina mia! E te hai da essere no impagurosa. Tanto lui sente più un critsto... E allora diccelo, vosaciolo indi fuori della dentizione: papà, padre, genitore, sei insolamente un vigliacco, un pesciatto, un vesigone... Diccelo, che in dipoi incominza il di più e il di bello e svegente e impallidente e vosante di gridamenti e di risamenti erotici e salvatichissimi...

165 LOFELIA (*staccandosi da Ambleto e venendo avanti, tutta un tremito*) Pater, diso a te... almanco con esso lui, il mio prence, ecco, almanco con lui, lo sai o lo sai no che sei stato no giusto, non schiarito e che, anzi, sei stato tutto un gomitolamento d'equivosità e di messe ombrie? Perché, pater, ti sei nasconduto indidietro il lettame della reina? Perché quando sei saltato indifuori avevi già in delle mani la lanza? E la formagella? Perché hai voluto no confitearmi di saverlo e che forse arevi iutato il re e la reina a spiatellarci indisopra il puassone mortifero con quelle stesse mani lì che, 'desso, sono dietro a macularsi tutte di vessighe e di violesocche, talmente che le mosche e financa i mosconi ci ronzano inditorno 'me se fudesse la carna del vitello lassata in sull'assa della cucina... E se da un qualche buso salterasse indifuora il gatto? No, genitore. 'Desso podo vosartelo: con esso lui sei stato un pesciatto, un vesigone...

(*dopo aver detto questo, Lofelia si volta verso Ambleto*)

Va bene incosì?

AMBLETO (*riprendendola tra le braccia*): Ansi, benissimo, nana. Anca se siamo insolamente ai primi baselli...

LOFELIA: Perché c'è in di altri ancora di baselli?

Ambleto acconsente ridendo

LOFELIA E indove portano?

AMBLETO Alla chiavata generale, alla generalissimna lettata...

170 LOFELIA Disi te e io in di sul letto, sbiottati, suati, brassati, anzi brassatissimi?

AMBLETO Exactissimus, nana, in solo che...

LOFELIA In solo che? Parla? Cosa ci cala ancora?

AMBLETO Ci cala che te hai da essere morta.

LOFELIA Morta? Morta io? Morta io e me? E indicome? E in di prima o in di dopo dello sbiottamento, dello stringimento e dell'imbrassamento?

175 AMBLETO In di prima...

LOFELIA In di prima? E in di prima, perché?

AMBLETO Perché di nassimenti, bestie, vuomini, donne e anca vacche che sieno, basta! Stop! Assè! Finiscd!

LOFELIA Basta? Stop? Assè? Finiscd? E perché? Io ho sentuto dicere che no sempre, se due si sbiottano e si divertissono, finisse con lei che s'ingravidisce...

AMBLETO No sempre, ma squasi...

180 LOFELIA In verità, la reina, una sira, m'ha diciuto didentro delle oreggie che arebbero da esserci dei corgimenti...

AMBLETO Arebbe dovuto doperarli lei come in primis, lei che quando s'è trattato d'ingravidarsi di me, è stata neanche capase di ruzzar fuori il suo maschio di lei!

LOFELIA Ruzzar fuori?

AMBLETO Fuori, sì! Fuori dalla sua ventraia! O magari, che era anche di più e di meglio, di tagliarcelo via, incosì il pericolo di fare sto prence non ci sarebbe stato neanche nell'ombria!

LOFELIA Ma in quella situazione lei, io, te... diso io, te... anzi, te, me... mi vengono no le parole... io, eccola, io non arei mai potuto vederti, 'contrarti, parlarti...

185 AMBLETO Incosì, proprio incosì! E sarebbe stato sigurissimamente in di meglio! Per me, diso; per me che non arei mai sbattuto il piede incontro a una scema 'me la figlia del pesciatto...

LOFELIA Ambleto? Che cosa è indidietro a succederci, 'desso? Io cominzo a sentire la pagura rivenirmi indidosso... Io incominzo a tremare tutta come indiprima, quando sero su a orassionare davanti al papà mio di me...

AMBLETO (*serrandolesi attorno*): Hai voglia, sicuramente voglia di provare questo usellamento qui? Hai voglia che lassi il franzese per in te? Hai voglia che lo sgiacchi via in del completo dal regname? Hai voglia che lo fasso tornare su per sempre, in della sua Franza?

LOFELIA Prence...

AMBLETO Hai voglia che ti scorpetti, che ti sgiacchi via la socca, le calsette, le mudande, la maglietta, la lana e tutto il restante e che ti sbausi su tutta, nuda incosì come la madre tua di te t'ha partorito? Hai voglia, sicuramente voglia di vosare dall'ingioimento, dal non capimento più di niguna cosa? Hai voglia che ti stringio su tutta, che ti chiami anema, amore, sigàla di me, sevvissia fantasiosa della mia vida tutta ed integra? Hai sigurissimamente voglia di questo e di tutto il restante che si pode no dicere ma che si pode insolamente facere e disfacere?

190 LOFELIA Oh, sì, prence, sì, sì...

AMBLETO E allora, coppati!

LOFELIA Cos'hai diciuto?

AMBLETO (*staccandosi*): Coppati! Sai o sai no in cosa vuol dicere: copparsi?

Inciodati! Vai a disperdarti in del vento o in del Tivano! Spaccati la natura con la cortella! Taccati sù in dello scurolo o in della foresta del Brunate, ma crepa! Crepa! Insolamente quando t'arò lì, indavanti di me, fermata, tutta immobilissima 'me una statua stenduta in sull'assa 'strema e definitoria; insolamente quando di te non bugerà più nigotta, neanche una falangetta, neanche un rizzolo, neanche il pilo più petitto della serranda; insolamente quando la tua bocca non si poderà più dervire ma ciavare in sù con uno stoppone de bambagia; insolamente allora poderò amarti, veridicamente, totalissimamente e per l'eternissima eternitate.

LOFELIA (*stringendosi di nuovo ad Ambleto*) Ma io, io, Ambleto, io moro dalla voglia, Ambleto, e dal bisognamento di sentirti vegnire inidentro di me, di stringerti 'me una bestia in di sotto al bestio suo di lei, 'me una pegora in di sotto del montone suo di lei...

195 AMBLETO Pegora e montone, cerva e cervus, panza e taurineria, tutto per il bene, tutto per il benissimo, ma insolamente da morta, in maniera che questo ventre qui, né quando vi arò da andarci indidentro io, né quando aranno da andarci indidentro tutti gli altri con cui ti metterai, non s'ingravidì in nessunissima maniera, ma resti lì, isterilissimo, secchssimo, vuotissimo...

Di partoriti ce ne sono stati anca troppo! 'Desso, basta! Sufficit! Ho diciuto: sufficit! (*così gridando scaglia Lofelia per terra*)

Cala tutto in sta terra: erba, forestame, verdurame, dromedarii, draghi, leoni, giaguari, tigri, tutto cala, solo il vuomo ha da essere sempre in di più, solo il vuomo ha da aumentarci ancora! Ma ancora in fino a quando? E allora la stersata incomenza da qui, da questo regname di merda! Hai capito, brutta verzura gongolante e sgongolata? Hai capito, 'desso?

Vuoi avermi? Vuoi essere mia di me? Vuoi che ti diso su le parole e in ultras che ti fassa tutte le gestiture che si fanno i 'namorati? E allora, crepa! Crepa! Va' in della fogna! Negati in della vasca! Sgiaccati in di giù nel Bollettone. Ma crepa!

Solo in d'allora, se sarai tutta morellenta, anca se sarai tutta sfigurata de tagli e de feriture, anca se arai la crapa spetasiata e la servella tutta indifuori; solo quando sarai in di lì, ferma 'me un marmore, davanti di me, in sull'assa e per sempro...

Con estrema fatica, Lofelia cerca di sollevarsi, ma non sembra riuscire. Guarda Ambleto, spaurita, affranta, due, tre volte, poi torna a lasciarsi andare squassata dalle lagrime.

AMBLETO: Quello che arevo da dire l'ho diciuto per il dritto e per l'intrego. 'Desso tu sai e cognossi. Sei te, 'desso, che hai da desiderare; te

Il prence scarozzante

e insolamente te.

*Ambleto exit. La luce si abbassa fino ad affondare la scena nel buio
più totale*

Note

Nelle voci o espressioni in cui la mescolazione linguistica non deriva da termini dialettali, viene specificata tra parentesi l'origine.

Parte prima

1. *nigore*: nuvole.
inciostrate: inchiostrate.
luzore: luce.
- 2.a. *ha ciavato su i battenti*: ha chiuso i battenti, è finita.
- 2.b. *vosate*: vociate, gridate.
cereghetti: chierichetti.
pissate: accendete.
socche: sottane.
broderia: ricamo (dal francese *broderie*).
pelanda: vestaglia.
sgiaccateli: ficcateli.
stoppatata su: otturata.
podeno: possono.
- 2.c. *ammò*: ancora.
tochellini: pezzettini.
negher: nero.
rona: cade.
trasù di ciocco: vomito di ubriaco.
pissa: orina.
narigia: moccio.
3. *farla fòra*: farla finita.
spetasciato: spiacciato.
9. *borlato giù*: caduto.
14. *sufficit*: basta (voce latina)
16. *trenus*: lamento funebre (dal greco *threnos*).
18. *guttoni*: lacrime.
20. *tronata*: tuono.
22. *bernarda*: organo genitale femminile.

31. *nana*: nanna.
nannamò: potrebbe essere la storpiatura infantilizzante di *nammò*: non ancora.
32. *cucù*: anemone dei boschi o fiore del cuculo.
fioretti de San Giusepp: bergenie.
luse: luci.
ciappini: diavoli.
35. «*adelante*» *Ambleto*, «*sed cum ju[di]cio*»: Nei Promessi Sposi: «Adelante, Pedro, sed cum judicio».
36. *domà*: solamente.
pessegàte: affrettatevi.
ancomò: ancora.
ciappiamo: prendiamo.
37. *ruà*: re (francese *roi* reso con grafia italianeggiante).
38. *pampursini*: panporcini, ciclamini.
41. *quatàre giù*: ricoprire.
43. *dunca*: dunque.
fideco: fegato.
poara: povera.
blessurato: ferito (dal francese *blessure*).
taccarli sù: impiccarli.
52. *vessiga*: vescica.
cadrega: sedia.
54. *Baradelli, Grigne, Re e Segoni*: rilievi prealpini intorno al lago di Lecco (Baradello, Grigne, Resegone).
- 65.a. *partusa*: orgia (dal francese *partouze*).
strollate: schizzi.
spantegati: sparsi.
- 65.b. *specciarlo*: aspettarlo.
serrato su tu: tutto chiuso.
68. *se bugen*: si agitano (dal francese *se bouger*).
il faut: bisogna (francese)

71. *voggio*: voglio (relativamente alla consonante doppia vi sono due lezioni sovrapposte, ma non è distinguibile quale tra le due sia l'ultima e cioè se *vollio*] *voggio* o, viceversa, se *voggio*] *vollio*)
73. *pissotiera*: urinatoio (dal francese *pissotière*).
infollarmata: accalorata.
90. *pirrare*: girare.
94. *tra il lusco e il brusco*: quando c'è una luce incerta (come del crepuscolo o dell'alba).
99. *è domaggio*: è un peccato (dal francese *c'est dommage*).
ne vu dit...?: non dice...? (francese *ne vous-dites* reso con grafia italianeggiante).
rienno: niente (dal francese *rien*)
101. *sbiottarsi*: denudarsi.
103. *giamè*: non si sa mai (dal francese *on ne sait jamais*).
113. *lorsque j'aime [...] je suis*: quando amo, io sono (francese).
dervirti: aprirti.
confiteare: confessare (dal latino *confiteor*)
120. *mi cuccio*: vado a letto (dal francese *se coucher*).
124. *magiostre*: varietà di fragola.
138. *basello*: gradino.
141. *nigotta*: niente.
142. *'raffare*: arraffare.
144. *stabiello*: stalla dei maiali.
155. *strie*: streghe.
puresini: pulcini.
158. *sentiti*: siediti.
160. *Santa Maria della noce, Santa Maria dello scurolo, Santa Maria del Tremezzo*: invocazioni con riferimento a luoghi di culto siti nei pressi del lago di Como.

legorino: lucarino.
bugiasse: mentisse.

163. *sarato*: chiuso.
giazzeria: ghiacciaia.

167. *suga*: asciuga.

194. *scurolo*: cripta.

217. *quenno*: posto (dal francese *coin*).

231. *gotte*: gocce.

Parte seconda

12. *ostia*: il sostantivo *ostia*, che nella parlata regionale può essere espressione blasfema usata anche come esclamazione di rabbia e disappunto, viene qui impiegato come fosse una voce verbale, assumendo dunque la funzione di predicato verbale (in dittologia sinonimica con *blasfema*).

13. *madoccina*: esclamazione di sorpresa (*madoccina* è alterazione eufemistica di *madonna*).

16. *mi rappello*: mi ricordo (dal francese *se rappeler*).
giesa: chiesa.
tombato: capitato (dal francese *tomber*).
robinio: rosso (dal latino *rubens*).
giuntare: aggiungere.

18. *appretare*: preparare (dal francese *apprêter*).

20. *ognone*: cipolla (dal francese *oignon*).
coghi: cuochi.

84. *someillano*: dormono (dal francese *sommeil*).

92. *scioppava*: scoppiava.

94. *ciccarci*: sputarci.

119. *orangeria*: aranciera (dal francese *orangerie*).

121. *pareille*: simile (francese)
ivrognenta: ubriaca (dal francese *ivre*).

chatoria: castello (dal francese *château*).

124. *indomà*: soltanto

149. *fregenta*: fredda.

giazzena: ghiacciata.

scendera: cenere.

150. *pastrugnare*: impiatricciare.

sbausciare: riempire di bava.

177. *assè*: basta (francese *assez* reso con grafia italianeggiante).

193. *coppati*: ammazzati.

Bibliografia

Cascetta 1983

A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Milano 1983.

Contini 1976

G. Contini, *Rinnovamento novecentesco del linguaggio letterario -1976*, in G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino 1988, pp. 107-122.

Contini 1988

G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino 1988.

D'Amico 1999

M. D'Amico, *Il Francesco di Fo santo e buffone*, in «La Stampa», 10 luglio 1999.

Dall'Ombra 2007

D. D'all'Ombra, a cura di, *Giovanni Testori Bibliografia*, Milano 2007.

De Min 2018

S. De Min, *Ékphrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano-Udine 2018.

D'Onghia 2014

L. D'Onghia, *Drammaturgia*, in *Storia dell'italiano scritto, II, La prosa letteraria*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin, Roma 2014, pp. 151-202.

D'Onghia 2017

L. D'Onghia, «L'Amleto» di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo, in «Quaderni Veneti», 6, 1, 2017, pp. 169-184.

D'Onghia 2020

L. D'Onghia, *Per l'espressionismo di Contini*, in *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, Pisa 2020.

Doninelli 2012

L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, Milano, 2012.

Folena 1991

G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991.

Folena 2023

G. Folena, *Il teatro, la questione della lingua*, in G. Folena. *Presenze, continuità, prospettive di studio*, a cura di G. Peron, Padova 2023, pp. 213-228.

Franceschini 2016

F. Franceschini, «L'armata Brancaleone»: storia, testi, lingua in Age-Scarpelli-Monicelli, «L'armata Brancaleone». *La sceneggiatura*, F. Franceschini, a cura di, Livorno 2016, pp. 17-57.

Frangi 2023

G. Frangi, a cura di, *Cronologia*, in Giovanni Testori, *Opere scelte*, G. Agosti, a cura di, Milano 2023, XLI-CXIV.

Gallèpe 1997

T. Gallèpe, *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris 1997.

Gallerani 2007

P. Gallerani, *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti dall'archivio*, Milano 2007.

Lazzerini 1973

L. Lazzerini, «L'Amleto», o della barbarie ritrovata, in «Paragone», Vol. 282, 1973, pp. 56-73.

Mengaldo 2017

P.V. Mengaldo, *Aspetti tipologici della narrativa italiana in La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma 2017, pp. 61-82.

Monicelli 1986

M. Monicelli, *L'arte della commedia*, Bari 1986.

Monicelli 2005

M. Monicelli, *La commedia umana. Conversazioni con Sebastiano Mondadori*, Milano 2005.

Panzeri 1997

F. Panzeri, *Note ai testi*, in Giovanni Testori, *Opere 1965-1977*, F. Panzeri, a cura di, Milano 1997, 1493-1551.

Peja 2019

L. Peja, «Elettra» abbandonata. Quando Giovanni Testori incontrò Franco Parenti, in «Drammaturgia», XVI (6), 2019, pp. 81-119.

Pieri 2010

M. Pieri, *Come si inventano le tradizioni: il Medioevo antagonista di «Mistero buffo»*, in «Revue des études italiennes», 56 (3-4), 2010, pp. 185-197.

Queneau 1959

R. Queneau, *Zazie dans le métro*, Parigi 1959.

Queneau 1965

R. Queneau, *Les fleurs bleues*, Parigi 1965.

Taffon 1997

G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarozzanti, i templi*, Roma 1997.

Testa 2009

E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino 2009.

Testa 2014

E. Testa, *L'italiano nascosto. Una storia linguistica e culturale*, Torino 2014.

Testori 1968

G. Testori, *Il ventre del teatro*, «Paragone - Letteratura», XIX, 220, 1968, pp. 93-107.

Testori 1972

G. Testori, *L'Amleto*, Milano 1972.

Testori 1988

G. Testori, *In exitu*, Milano 1988.

Testori 1989

G. Testori, *Maddalena*, F. M. Ricci, a cura di, Milano 1989.

Testori 2002

G. Testori, *Amleto. Una storia per il cinema*, Torino 2002.

Vescovo 2009

P. Vescovo, *I dialetti sulla scena del secondo Novecento. Contemporaneità, regressione e*

«*patrie temporali*» in *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, a cura di P. Sabbatino, Napoli 2009, pp. 125-141.

Vescovo 2017

P. Vescovo, *Haine, amore, pastiche: Shakespeare, Testori, De Filippo in La Haine de Shakespeare*, Paris 2017, pp. 137-156.

Vescovo 2018

P. Vescovo, «*Penultima volontà d'autore*». *Appunti di filologia teatrale*, in *Filologia, teatro, spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di F. Cotticelli-R. Puggioni, Milano 2018, pp.186-209.

Vescovo 2021

P. Vescovo, *Istruzioni per l'immaginazione. Tra didascalie ed ecfrasi* in «*Quaderns d'Italia*», 26, 2021, pp. 19-36.

Vescovo 2022

P. Vescovo, *Filologia teatrale. Limiti del campo e peculiarità*, in «*Ecdotica*», 19, 2022, pp. 134-164.

Vescovo 2024

P. Vescovo, *La filologia del testo teatrale*, in *Filologia della letteratura italiana*, a cura di G. Ruozzi-G. Tellini, Firenze 2024, pp. 229-241.

Nel 1972, dopo aver scritto una sceneggiatura cinematografica su un *Amleto* ambientato in una valle alpina, Giovanni Testori decide di dedicarsi a un rifacimento teatrale dello stesso dramma shakespeariano. La scelta di spostare l'ambientazione questa volta nella provincia comasca si accompagna all'ideazione di una lingua d'invenzione i cui esiti dirompenti e dissacranti, che sono stati a suo tempo definiti "neobarbarici", determinano il tenore anche parodico della riscrittura. Si tratta infatti di un *pastiche* in cui una pesante caratterizzazione dialettale lombarda può essere mischiata a innesti latini e convivere con lingue straniere contemporanee. Il volume ripercorre la vicenda compositiva dell'*Amleto* testoriano, comprese le dinamiche esterne di cui si nutre per approdare a esiti di notevole originalità in anni segnati da intensa sperimentazione teatrale. La ricostruzione della genesi e dell'evoluzione del testo teatrale attraverso lo studio dei materiali preparatori si correda anche dell'edizione critica di una prima redazione che presenta profonde differenze rispetto al testo dato alle stampe dal suo autore.

Lo studio del laboratorio testoriano, oltre a far emergere nuovi riscontri riguardanti le note influenze della lingua del Ruzante mediata dall'attore Franco Parenti, porta anche all'attenzione una fase redazionale intermedia, caratterizzata dalla singolare presenza di didascalie che si distinguono per la presenza della stessa lingua d'invenzione parlata dai personaggi nelle battute. Il titolo "Il prence scarozzante", per un verso, allude a come l'indagine punti a svelare il progressivo raffinarsi di un dispositivo linguistico che gioca con la commistione diastratica e la regressione temporale, e, per altro verso, fa emergere il carattere fondativo di quella voce scarozzante che attraversa tutti i personaggi dell'*Amleto* e l'intera trilogia degli *Scarozzanti*, oltreché rappresentare una sorta di matrice per le trilogie teatrali su cui Testori si impegnerà in seguito. Voce del resto che, grazie alla sua natura parodica, rende ancora possibile, nel secondo Novecento, il riproporsi stesso della tragedia.