

la rivista di **engramma**  
gennaio **2024**

**208**

## **Testori. Scrittura e figura**

La Rivista di Engramma  
**208**



La Rivista di  
Engramma

**208**

gennaio 2024

# Testori

# Scrittura e figura

a cura di  
Filippo Perfetti e Piermario Vescovo

*direttore*

monica centanni

*redazione*

damiano acciarino, sara agnoletto,  
mattia angeletti, maddalena bassani,  
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,  
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,  
olivia sara carli, concetta cataldo,  
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,  
mario de angelis, silvia de laude,  
francesca romana dell'aglio, simona dolari,  
emma filipponi, anna ghirdalini, ilaria gripa,  
roberto indovina, delphine lauritzen,  
laura leuzzi, michela maguolo, ada naval,  
alessandra pedersoli, marina pellanda,  
filippo perfetti, margherita picciché,  
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,  
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,  
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,  
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

*comitato scientifico*

janie anderson, barbara baert, anna beltrametti,  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,  
fernanda de maio, georges didi-huberman,  
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,  
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,  
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,  
piermario vescovo, marina vicelja

**La Rivista di Engramma**

a peer-reviewed journal

**208 gennaio 2024**

[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

*sede legale*

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

*redazione*

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2024

edizioni**engramma**

ISBN carta 979-12-55650-30-0

ISBN digitale 979-12-55650-31-7

ISSN 2974-5535

finito di stampare febbraio 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=208> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. 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.

# Sommario

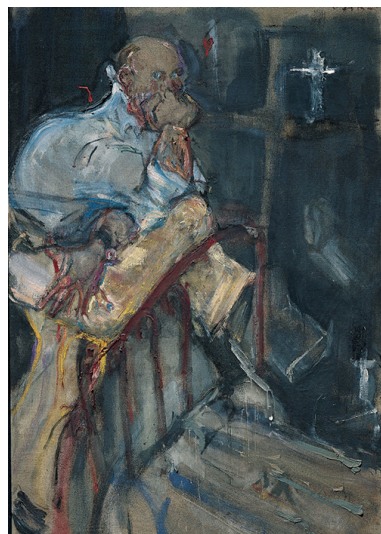
- 7 *Testori. Scrittura e figura. Editoriale di Engramma 208*  
Filippo Perfetti, Piermario Vescovo
- 11 *“Quasi fudesse ecce homo de paese”*  
Chiara Pianca
- 55 *Lettera luterana su Edipus*  
Luca D’Onghia
- 65 *Testori. Figure dell’informe*  
Arturo Mazzarella
- 81 *Apostasia della carne*  
Filippo Perfetti
- 99 *Nell’anno del libro su Giovanni Testori e Roberto Longhi*  
Davide Dall’Ombra
- 111 *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*  
Giovanni Testori
- 123 *“In exitu” di Giovanni Testori*  
Edizione e Nota a cura di Piermario Vescovo
- 145 *“In piena luce, in piena ombra”*  
Franco Branciaroli, Piermario Vescovo
- 157 *Maestro no*  
Giovanni Testori, Antonio Ria



# Testori. Scrittura e figura. Editoriale di Engramma 208

Filippo Perfetti, Piermario Vescovo

Giovanni Testori entra nell'atelier di Willy Varlin, pittore "perdonato dalla vanità e dal dolore di tutto", e vede che per sé "ormai, non c'è più scampo". Come davanti a Varlin, una volta a contatto con la materia Testori se ne resta in qualche modo catturati e avvinghiati, quasi vinti, per quella sua "forza, caparbia e diritto d'esistere, insistere, ferire, rasoiare, sconvolgere, capovolgere e stravolgere, al suo presente, infernale girone, facendo traballare, che dico?, sfarinando, ecco la parola, la terra stessa che ci sta sotto i piedi (e le dimensioni, le leggi, le prospettive e i significati che ne dovrebbero derivare)" – così scrive lo stesso Testori nel catalogo *Willy Varlin*, pubblicato a Milano per la mostra dedicata al pittore nel 1976. Non può fuggire Engramma davanti a Testori e questo numero – al termine dell'anno testoriano che ricorda i 100 anni dalla nascita e i 30 dalla morte – ne è il risultato.



*Testori. Scrittura e figura*: un soggetto inedito per la Rivista, su due fuochi tipici su cui il suo perimetro insiste. È, questo numero, il primo incontro tra Engramma e Testori; eppure Testori, nei suoi scritti prelati ai più disparati campi e temi, ma ovunque riconoscibili per la perigliosità e la brillantezza letteraria e linguistica, si offre come una materia particolarmente affine alla testata che nei temi diversi dei suoi numeri cerca sempre di dare parola alle immagini e di rendere in forma di figura testi e parole. Scrittura e figura, una diade impossibile da sciogliere in Testori, il quale ai tempi degli studi negli anni Quaranta si definisce pittore e poi per quasi vent'anni non produrrà più alcuna opera. Non aveva però smesso di dipingere, quando a sostituire tele e colori erano incorsi inchiostro e fogli: le drammaturgie, i romanzi e i saggi – le ecfraasi nei suoi scritti sull'arte – andavano a dipingere opere ancor più particolareggiate e vive di quanto potesse fare la mano dell'artista. Una scrittura vocata alla figura, in particolare laddove era destinata a prendere forma su un palco, addosso a un attore. La figura, per come viene colta da Testori, è sempre messa in questione, esaltata nella sua problematicità e antinomica possibilità, rappresentativa e menzognera, di farsi promessa di restituzione dell'umano e di concentrato della sua caducità e lordura. Scrittura e figura insieme anche nello stile scelto: sempre Testori si è dedicato a opere o autori assoluti, estremi, e

Willy Varlin, *Ritratto di Giovanni Testori* (1971).

in questo eloquenti, quando guarda all'arte; sempre al di là del limite grammaticale e lessicale nel proprio modo di scriverne.

Ora, a cercare tra i ritratti dedicatigli da Varlin, uno trova posto come copertina. "Appoggiato al letto, torto allora in sé e con una paurosa neoromantica fascinazione da e verso la morte", questo vede Testori nel proprio sé dipinto – ecco il ritratto a cui questo numero di Engramma tenta di somigliare.

I primi due articoli che compongono il ritratto mettono a tema la scrittura di Testori. In "Quasi fudesse ecce homo de paese" Chiara Pianca stende un approfondito e dettagliato saggio attorno alla complessa redazione dell'*Ambleto*, seguendo di cancellatura in correzione il farsi e rifarsi delle frasi di Testori. Accanto, Luca D'Onghia nel suo articolo *Lettera luterana su Edipus* dà una possibile identificazione dello scarozzante re di Tebe.

All'arte e alla figura si dedica il prosieguito del numero. In primis *Testori. Figure dell'informe* di Arturo Mazarella, un saggio che inquadra e centra la rilevanza della saggistica artistica di Testori all'interno di uno dei più importanti gangli dell'estetica novecentesca: l'informe. Segue *Apostasia della carne. Fatica e liberazione della materia in Giovanni Testori e Francis Bacon*, di Filippo Perfetti: un contributo che rileva alcuni tratti della concezione della pittura di Testori e di Bacon, e di come la materia pittorica sia legata alla vita e alla biologia dell'uomo. Davide Dall'Ombra, con *Nell'anno del libro su Giovanni Testori e Roberto Longhi*, racconta del rapporto Testori-Longhi attraverso il loro scambio epistolare, una anticipazione che presenta la sua prossima pubblicazione *Con Roberto Longhi. Lettere e scritti. 1951-1990*. La sezione è chiusa dalla ripubblicazione di uno scritto di Giovanni Testori (per cui si ringrazia l'Associazione Giovanni Testori, e in particolare Giuseppe Frangi): *Grünwald, il trionfo e la bestemmia*. Un testo esemplificativo di quanto detto rispetto alla rilevanza per lingua e giudizio del Testori pensatore d'arte.

Nella sua parte conclusiva, il numero si concentra sulla parola che si fa figura nel personaggio di "Riboldi Gino", il tragico protagonista di *In exitu*. Qui si dà per la prima volta edizione della riduzione adoperata da Testori sul suo romanzo per la versione teatrale. Ad accompagnare il testo e il lettore è la curatela di Piermario Vescovo, autore di una una breve *Nota*, che prova sinteticamente a indicare il rilievo e l'ulteriore possibilità di interrogazione del copione teatrale. La conversazione *"In piena luce, in piena ombra"* è il dialogo tra Franco Branciaroli, l'attore per cui è stato, tra l'altro, ritagliato il testo di *In exitu*, e Piermario Vescovo, in cui viene raccontata la nascita dello spettacolo e la ricezione da parte del pubblico e del mondo teatrale di allora, e ne viene data un'inquadratura all'interno della *Branciatrilogia* prima e seconda di Testori. *Maestro no*, incipit e titolo dell'intervista condotta da Antonio Ria a Testori, chiude (provvisoriamente) questo numero. Si tratta della riedizione di un testo particolarmente profondo e attuale nei temi raccolto durante le repliche di *In exitu* che sigla il numero attraverso la voce del suo protagonista.

---

## English abstract

The first meeting between La Rivista di Engramma and Giovanni Testori focuses on two typical themes for the journal: writing and figure. *Testori. Scrittura e figura* is Engramma's portrait dedicated to Testori 100 years after his birth and 30 years after his death. It takes as its reference Willy Varlin's portrait of Testori chosen as the issue's cover. The issue includes a first part centred on Testori's writing: Chiara Pianca in "*Quasi fudesse ecce homo de paese*" writes an in-depth and detailed essay on the complex drafting of *Ambeto*. Alongside this, Luca D'Onghia in his article *Lettera luterana su Edipus* gives a possible identification of the "scarozzante" king of Thebes. The remainder of the issue is dedicated to art and the figure. Primarily *Testori. Figure dell'informe*, by Arturo Mazarella, which links Testori's thought to 20th-century aesthetic philosophy and the notion of formlessness. This is followed by *Apostasia della carne. Fatica e liberazione della materia in Giovanni Testori e Francis Bacon*, by Filippo Perfetti: a contribution that reveals some traits of Testori's and Bacon's conception of painting, and how pictorial matter is linked to human life and biology. Davide Dall'Ombra, with *Nell'anno del libro su Giovanni Testori e Roberto Longhi*, talks about the Testori-Longhi relationship through their exchange of letters, an anticipation that introduces his forthcoming publication *Con Roberto Longhi. Lettere e scritti. 1951-1990*. The section is closed by the republication of a writing by Giovanni Testori (for which we thank the Associazione Giovanni Testori, and in particular Giuseppe Frangi): *Grünewald, il trionfo e la bestemmia*. In its concluding part, the issue focuses on the theatrical version of "*In exitu*". Here we give for the first time an edition of the reduction used by Testori on his novel for the script. Accompanying the text and the reader is Piermario Vescovo, author of a brief *Nota*, which briefly attempts to indicate the relevance and further possibility of interrogation of the theatrical script. The conversation "*In piena luce, in piena ombra*" is a dialogue between Franco Branciaroli, the actor for whom the text of "*In exitu*" was cut, and Piermario Vescovo. *Maestro no*, incipit and title of the interview conducted by Antonio Ria with Testori, closes (provisionally) this issue through the voice of its protagonist.

**keywords** | Giovanni Testori; *Ambeto*; *Edipus*; "*In exitu*"; Franco Branciaroli; *Branciatrilogia*; Scarozzanti; Roberto Longhi; Mathias Grünewald; Willy Varlin; Francis Bacon.





# “Quasi fudesse ecce homo de paese”

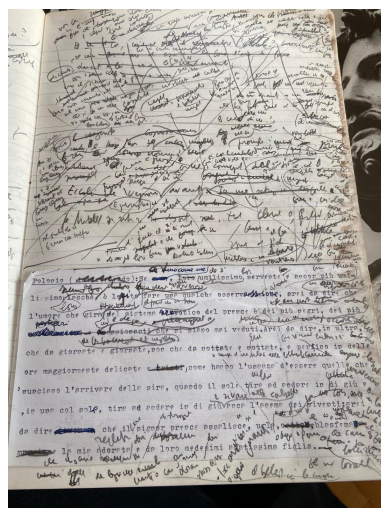
## Sulla vicenda compositiva dell’Ambleto di Testori

Chiara Pianca

### I percorsi dell’Ambleto

I

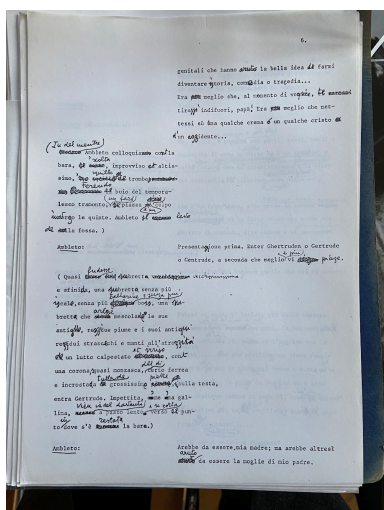
Le ragioni dell’interesse di Testori per la figura tragica di Amleto sono già contenute nel manifesto *Il ventre del teatro* (Testori 1968), dove l’autore scrive di un teatro dal “valore di vitalizzazione per direzioni atrocemente inconscie e negative”, un teatro che sia tentata verbalizzazione monologante 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 artificiali del pirandellismo, assunti quali idoli polemici in senso generale e infatti poi riconsiderati, strada facendo. Coerentemente col manifesto, in cui si individua il significato dei personaggi tragici nella intrinseca riproposizione, da sempre, dello “stesso, antico, luminoso tentativo; (del)la 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, svincolata da volti e situazioni, ma la cui qualità fondativa è ciò che tutti e tutto sostanzia nella pièce. 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 testi, evolve la violenza espressionistica grazie a una lingua capace di rimodulare



Pagina dal quaderno manoscritto contenente il rifacimento del secondo atto. Archivio Giovanni Testori – Regione Lombardia.

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 (Testa 2009) in un saggio che ha per oggetto i protagonisti dei romanzi novecenteschi e le “tante possibilità di esistenza e di mondo da ess[i] rappresentate”.

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”, 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.



Didascalie in *pastiche* (foto da una stesura dattiloscritta appartenente alla seconda fase redazionale). Archivio Giovanni Testori – Regione Lombardia.

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, pubblicata postuma (Testori 2002), 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, 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’Onghia (D’Onghia 2014) e il richiamo in Piermario Vescovo (Vescovo 2009) a una funzione regressiva, non nel senso di regressione

come “ambientazione “in costume” (ed espressione di una lingua acconcia, o creduta tale, secondo la fissazione di una “maniera”), del teatro delle battute 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”, 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’*Amleto* 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 (Vescovo 2017). Il suo impasto linguistico è stato puntualmente analizzato in un saggio (Franceschini 2016) 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 (Monicelli 2005) 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”.

Se, insieme a *L’Armata Brancaleone*, il *Mistero Buffo*, col suo “pseudo antico lombardo maccheronico con prestiti da altri dialetti” (M. D’Amico, cfr. D’Onghia 2020a), per il quale Folena parla di “superdialetto” (Folena 1991), va considerato come elemento determinante in quel vivacissimo fermento teorico e sperimentale (si veda al riguardo anche il saggio di Marzia Pieri, Ead. 2010) che, per tornare al caso nostro, fa da substrato all’esito dell’incontro tra Testori e Parenti, nelle soluzioni linguistiche ambletiche, non esenti da provocatorie e anacronistiche interferenze dell’uso contemporaneo, andrebbe indagata anche l’influenza di Queneau, i cui *Fleurs bleues* tra l’altro erano usciti solo qualche anno prima.

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 al Piccolo di Milano 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 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 (D'Onghia 2017):

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 autore 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”.

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 accenno 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 2022b) sia connaturata alla vocazione dissacratoria e parodistica con cui nasce il dramma. Se Pier Vincenzo Mengaldo (Mengaldo 2017) 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”, nella drammaturgia Testori può 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 (presupposto alle scelte linguistiche) e di dare connotazione erotica al rapporto tra Amleto e Orazio, ciò che fa individuare 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 espressivamente del testo cinematografico viene completamente rimpiazzato nel testo teatrale da quel *pastiche* linguistico a forte impronta dialettale che rappresenta, come anticipato, il principale volano nella riscrittura della vicenda del principe di Danimarca, sicché tale travaso

dalla sceneggiatura al testo teatrale si accompagna a un'exasperazione 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 (35, 36).

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 diletteissimo 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, legittissimo 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 straziamenti; 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 tacarli 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 incontenente 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 "piramide" 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 (Vescovo 2017), 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 de *L'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 (Fava 2005), che rovescia le immagini stereotipe legate 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" (Casali s.d.).

Un'ultima 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 (Taffon 1997, 165), 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 [...] (Testa 2014, 3, 4).

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” mutuate dai registri amministrativi, commerciali, ecc., insomma “latamente burocratici” che fungono da “nuclei agglutinanti e centripeti della lingua”. Nel caso dell’*Ambleto*, al “pidocchiale” andranno aggiunte alla lista anche le formule ecclesiastiche. L’avvertenza, come abbiamo 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 cetto in smobilitazione, nella dimensione popolare” (Cascetta 1983, 99), 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* (Frangi 2023), 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, antigierarchico, antiautoritario, con uno stile di lavoro severo, con spese contenute, antidivistico” (34), 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 (Doninelli 2012). Ancora sul carattere inedito e popolare che si vuole dare all’iniziativa, Laura Peja (Peja 2019):

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 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.

Lucia Lazzerini (Lazzerini 1973) 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 misticheggiante”, 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 Frangi (Frangi 2023)), che ricorda anche come il poeta anarchico Giorgio Sanvito abbia firmato un testo nel programma di sala dell’*Ambleto*).

## II

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. 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’*Ambleto*. 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 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 da 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’*Ambleto*

al Pierlombardo (disponibile nel canale YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=d4iYdJ-FD7n0>), 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 rispettivamente 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 variantistico – 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'Onghia (D'Onghia 2017) – a partire dall'intuizione di Taffon che "l'italiacano" degli scarozzanti ha per "progenitore" la lingua parlata dal contadino Ruzante nel tentativo di imitare, "stravisandola", la lingua cittadina (Taffon 1997, 164) –, 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.

Per quel che riguarda la questione linguistica, nella prima redazione si assiste a una prima messa a punto del *pastiche*, che sappiamo caratterizzare i dialoghi dell'*Amleto*, derivante da una mescolanza di diverse lingue (dialetto, latino, francese, inglese e spagnolo si infilano nell'italiano in varia misura, anche se, per gli ultimi due, le occorrenze sono minime) che, più che mediante l'inserzione di termini integralmente non italiani, pure presenti, 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 Lazzerini (Lazzerini 1973) definisce “italo-barbariche”, sebbene non manchino 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’*italiacano* 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.

Riacciandosi 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 ‘mimico’ 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).

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, l’ingresso dei personaggi in scena si accompagna di frequente ad 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 ecfrastrico (De Min 2018). Anche

nella seconda redazione permangono le didascalie con funzione diegetica e impensabili 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 (Doninelli 2012, 54) 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"). Il passaggio, nella seconda redazione, a didascalie caratterizzate dall'espressionismo linguistico acquista un diverso spessore se letto anche in funzione autoparodica, come si dirà nella sezione dedicata all'ecfrasi, a partire da alcune intuizioni, sempre di Vescovo (Vescovo 2021), che pone in relazione l'espressionismo nella didascalia con funzione ecfrastica presente in un passo giovanile di Longhi, "ai limiti dell'autoparodia inconsapevole", con un suo possibile ritorno nell'allievo, riconoscibile nell'*incipit* dell'*Amleto*. 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 (per cui una "funzione Longhi" dovrebbe essere chiamata in causa in sostituzione della 'funzione Gadda'), ma è illuminante anche ai fini di considerazioni interne alla tendenza novecentesca e tipicamente italiana – ricordata, come si dirà, da Mengaldo (Mengaldo 2017) – a una lettura stilistica della scrittura saggistica.

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 *prence* 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.

### **La lingua della prima redazione**

Nei primi venti fogli del dattiloscritto (di seguito indicato con *Ad* – si veda in appendice la sezione dedicata alla 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 fotocopio 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 divè! 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 nigr, 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 nigr; 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...

*(Amleto 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)*

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; Tanto l'è l'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-Ambeto 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 prosieggo del discorso in dialetto:

Avanti! Se merda deve essere, merda sia! Rullez, tamburi! Vusè trumbett de la Regia Guardia Imperiale! Canti ceregh e cereghett. Pizè lum e lumitt! Pret e vescu, 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 saffiri, i brillanti, le incastonate perle e gli incastonati esemerardi. Metti sù tucc per cumpagnà in la tumba l'usel che m'ha sgjacà 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 sù 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 podèn tegnessela di 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 sgjacà 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 sineddoche attraverso cui i due genitori sono ricondotti ai rispettivi organi genitali, "figa scunsacrada" e "usel", anticipando il concetto della maledizione della nascita, subito dopo esplicitamente detto, ma anche sotto il segno dell'insistenza su termini afferenti al campo semantico del "realismo fisio-

logico” – per riprendere un’espressione di Lazzarini – 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 mescolazione 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 un bellissimo cenno agli elementi del paesaggio, investiti dal tramonto, dove espressionismo linguistico 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 òcc...; 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 dìve! Pusè scur! Ross, sì; ma ross come l’è ross el sangh di porcei 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 iscur! Quante volte ho da dirvelo? Più iscur! 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, insci. 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 lasìla 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 in come 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* (Lazzerini, 1973), 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 univertato, *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 contrassegni 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*, *incosi*, *inciostrate* (con la desinenza però del participio passato dell'italiano) e *inferna*; l'afèresi 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 /ts/ 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 letterarieggianti *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 sù 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 ('*bellèssa* [ *bellezza*']). Nelle righe che seguono, sempre di questo primo 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'aferesi ('*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” (D'Onghia 2017). In questo primo frammento troviamo lo spagnolo *amigos* nell'esclamativa con cui lo scarozzante segnala che deve iniziare la tragedia, del resto lo sproloquio spagnolo 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'Amleto figura la stessa “imitazione grossolana dello spagnolo mediante l'abuso di -s finale” (D'Onghia 2017). 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 (*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 “rupalizio degli ori” del *Pasticciaccio* probabilmente anche *rupaliziato*), 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, politica, aiutazione e trattamento*, 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 galliardia 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 mente t'ha dotato. Ecco: quel patto, o convensione, o trattamento, 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, ovverosia 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 tornerai; e arà da essere per te e per tutti un trionfo infinitissimo e trionfantissimo. In sul lago si pisseranno i fochi dell'artificio come 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 *belligerante, 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; scombuscolato, 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 (Lazzerini 1973) osserva che l'"italianizzazione dei vocaboli stranieri" (a titolo di esempio

anche *broderia* e *rienna* 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”. 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 il riferimento a Queneau si fa puntuale).

### **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 – *capisceraì*), 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 in appendice la ricostruzione dell'ordine cronologico degli scritti preparatori), mentre per la terza fase redazionale (*C*) si ricorrerà al testo edito.

## 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! (...)

Ecco, incosì! Più gonfiate quelle nigore; più gonfiate e inciostrate... E quel luzzore là, in sulla fossa... Diminuire, diminuere. Siamo no al cine qui... No! In sulla crose, no! In sulla crose lassàtela 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; 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'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 mi pare di vedere indappertutto trasù di ciocco e sangua; sangua in la tera; sangua in delle nigore; sangua in degli occhi...;

## B

Più in dell'iscuero! Quante volte ho da dirvelo? Più in dell'iscuero! Rosso sì, rosso; ma com'è rossa la sanguarìa dei porchi e dei porcelli quando ce spaccano la gola!

E là, in del basso, su quelle nigore, un po' de viola! Ha da esserci in dappertutto l'aria d'una cantina! Ha da esserci l'aria d'un crotto, d'un buso, d'un inferna! (...)

Ecco, incosì! Più gonfiate quelle nigore; più gonfiate e anca più inciostrate. E quel luzzore là, in sulla fossa... Deminuire, deminuere. Siamo no al zine qui... No! Zulla croze, no! Sulla croze lazzàtela 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 di voi pode pensare d'essere a Elzinore o, invece, in del paese che preferisce del più e del meglio; mettiamo, in della Camerlata; mettiano, in del Lomazzo; o anca, un po' più in di basso, squasi alle porte della Mediolanensis urbis! Tanto fa l'istesso: 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; sangua in de la terra; sangua in delle nigore; sangua in delle occhiaie; sangua e marme-

## C

Più in dell'iscuero! Più in dell'iscuero! Rosso, sì. Ma rosso com'è rosso el sangue dei zinghiali e dei porchi quando ce spaccano 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 nigore! Più ingravedate e anca più inciostrate! No! Sulla crose, no! Sulla crose, lassatela income è! Ultimi resti, frattaglie ultime et estreme della fede. (Ambleto entra)

Inzipit Ambleti tragedia. Inzipit, qui, a Elzinore. Inzipit 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, squasi alle porte della illustrissima e magnificentissima Mediolanensis urbis! Tanto fa l'istesso. Quando si è ciavati indidentro della cassa, cassa è e ciavata 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 rododendro 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 nigore; carna e sangua in delle foreste, in dei pollàri, in delle stalle; carna e sangua in delle cassine e anca indidentro del 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...

sangua e marmelada o pissa che viene in di giù, 'me la narìgia, come se fu- desse che anche le nivore avessero le loro robe...	lada o pissa che vien giù, 'me la narìggia, come se fu- desse che anche le nivore 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 sangue → 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 porcelli ] C: dei zinghiali e dei porchi → in *B* replicazione intensiva con accostamento di sinonimi; in *C* *zinghiali* con 'z' al posto dell'affricata palatale per aumentare la marca dialettale.

A: quando 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 e B cantina ] C: crotto → in *C* *crotto* riconoscibile come regionalismo.

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 lassàtela income l'è ] B: Zulla croze lazzàtela income è ] C: Sulla crose, lassatela income è → in *B* soppressione di *in* e soppressione anche del pronome dialettante 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 *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: Elsinore ] B e C: Elzinore → in *B* e *C* sempre sovraestensione di 'z'.

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 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: squasi alle porte della Mediolanensis urbis ] C: squasi 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 *Madiolanensis* 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'*italiacano*, 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 analogia 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 insistenti 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 e B: crepusculorum crepuscula dilagant ] C: crepusculorum 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: tochellini 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 univervato, 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: in de la terra ] C: in della terra → dal più dialettale gradualmente in direzione del più affettato arcaicizzante/altisonante.

A: sangua e marmelada o pissa che viene in di giù, 'me la narìgia, 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, confittura 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 icongiuntivi *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'*Ambieto* 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 controbilanciato 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 sovraestesio 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 a un sistematico ricorso a 'z' in sostituzione dell'affricata palatale e 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 – dato il carattere maggiormente conservativo dei dialetti, specie quelli di provincia (si pensi ai lombardi *dunca* e *cont* o alle forme *‘in + di’*). 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, la quale va a incidere nel tentativo di affettazione più sotteraneamente rispetto a quanto facciano in modo esibito le storpiature grammaticali dell'*italiàcano* 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 ecfraasi nell'*Ambleto***

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

*(mostrandosi al pubblico, come un “Ecce homo” di paese, ferito e sconciato)*

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 per veicolare un contenuto semantico a complemento di quello delle battute (l'*ecce homo* “di paese”, “ferito e sconciato”, è termine di paragone per assimilare la tragica fragilità del principe a un sacrificio che è esemplare anche per l'umiltà della figura che lo assume in sé), anche se gli aspetti connotativi, riversati dall'immagine pittorica al personaggio, in quanto tali, non saranno restituibili dall'attore sulla scena. 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 (De Min 2018), a partire dal concetto generale di ecfraasi come “forma del discorso che compone e scompone immagini, immettendole nella dimensione 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 ecfraastica, 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” (142). La seconda dimensione indagata, relativa ai “discorsi ecfraastici in scena”, fa ugualmente al caso nostro, per cui ne diremo in seguito. Per ora ci soffermiamo sulla prima – l'ecfrasi 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 stranianti 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 (Gallèpe 1997), a proposito di contenuti didascalici inscenenficabili, 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 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 diventare 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: Amleto 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: Amleto continua a guardare la scena, mentre che da fuori principia a venire il rullio soffocato dei tamburi e l'eco de un coro de esequie e de funeralia. // Quando s'è convenuto che la scena corrisponde indelvero 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 tragichissima 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 inscenenficabili 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: Prezeduto 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 in cui lo abbiamo finora considerato, operazione che acquista un senso sempre in relazione al-

le 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 e diciamo qui ancora in abbozzo, 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. L’estensione del *pastiche* alle didascalie assume però un valore ulteriore in quanto autoriferita, come vedremo nelle prossime righe, con riferimento all’attività produttiva – quella presente in relazione con quella passata –, del suo autore.

La seconda dimensione individuata da De Min nel rapporto tra teatro ed ecfraasi è data dai “discorsi ecfraistici 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’ecfraasi dunque “performata”, di cui l’*Ambleto* offre, come vedremo, esempi che ancora acquistano importanza in relazione all’impiego espressionistico della lingua. Per poter comprendere il caso specifico, vanno fatte alcune considerazioni preliminari legate al rilievo che in Italia ha avuto la scrittura saggistica. Mengaldo (Mengaldo 2017) 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” (62). Vescovo in uno

studio (Vescovo 2021) 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 (D’Onghia 2020b), 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 del linguaggio letterario* (Contini 1976), a un passo del Longhi 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, 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).

Con una presa di distanza dalla collocazione di Testori tra gli eredi di Gadda (in relazione anche 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’*Amleto* (in cui lo scarozzante che impersona Amleto, 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'*Amleto* nella duplice dimensione del discorso rappresentativo e della mescolazione 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-Amleto. 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.

Alla luce di quanto detto sopra, possiamo osservare come, nelle didascalie della seconda redazione dell'*Amleto*, l'estensione delle soluzioni espressionistiche alla voce dell'autore venga ad acquistare probabilmente una valenza anche in chiave autoriferita, nel rapporto tra la qualità formale della scrittura passata e l'impossibilità di un suo reimpiego nella riproposizione della vicenda amletica a quell'altezza temporale, se non deformato – in direzione del tragicomico – anche in funzione 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 citato (Peja 2019) 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. Possiamo però, a questo punto, spingerci oltre, con riferimento a Testori, prendendo in considerazione la sceneggiatura cinematografica dell'*Amleto* – e le coordinate temporali diventano significative anche in relazione alla sovrapposizione con la composizione dell'*Elettra* 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 del cielo al tramonto fatta dallo scarozzante-Amleto:

#### *Sceneggiatura*

Le nuvolaglie rosso sangue, gialle, ocre, arancione, in qualche punto d'un colore che dà verso i brividi d'oro, s'incontrano, si scontrano, si fondono, s'abbracciano, si gonfiano come muscoli d'un solo corpo che stia agonizzando sul letto blu e nero, inzuppato di tempesta, del restante cielo.

#### *Pièce(Ad)*

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...

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, contemporaneamente reagisce anche alla qualità formale della prosa della sceneggiatura. 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 tenerli in tra le mani; e per simpatia, diso io, col suo vivente, ma levigatissimo cranio.

Per concludere, l'ecfrasi performata 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'incognita che tenta di anticipare quel sta per succedere, 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-Id

AMBLETO: È come 'na grotta, 'na cassa de carna, 'na chiaveca di ventraia... fa caldo, caldissimo, che squazi 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! Ingravidàrti 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 eterno e potentissimo: "cipperimerlo, me voialtri mi vedarete col cazzo" 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 calorìa, Orescio! Sarà mica 'na sauna, 'sta ventraia... Sarà mica che sono capitato

## B-Id

AMBLETO: È come un crotto, 'na cassa de carna, 'na chiaveca de scolamento e de ventraia... Fa caldo, incozi caldissimo, che squazi fadigo a respirare. Fadigo a respirare o respiro no del tutto? Orescio? Indove zeì, Orescio? Zei te che tocco o è il braccio della zignora mia madre che mi tocca indidentro del zuo ventre?

*(vozando)*

Porca! Porca! Tremila vorte, porca! Ingravedàrti 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 noce, Zanta Maria dello zcuolo, Zanta Maria del Tremezzo...

*(vozando)*

Zanta Maria, coza? Non ezziste nizzuna Zanta Maria! È domà lei, lei, la puttana, la chiaveca, 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 steeze indidentro? Se steeze indidentro e direzze a quelli che lo specciano fuori, al genitore padre e al genitore Dio eterno e potentissimo: "zipperimerlo, me voialtri mi vedarete col cazzo"? Se steeze qui, bello al caldo e fatto zu 'me in una conigliera? Se steeze qui e bugiasse inzolo quando bugia la real zignoria della real matre? Che calorìa, Orescio! Zarà mica 'na zàuna, 'sta ventraia... Zarà mica che zono capitado in delle grotte zù del Bormio, zù, in la Voltolina...

## C

È come se fudessi in un crotto, in una cassa de carna, in una chiaveca de iscolamenti e de verminamenti. Fa caldo. Incosi caldo che squazi fadigo a respirare. Fadigo a respirare o respiro no in del tutto? Indove sono, anema?

Sei ammo te che tocco o è il braccio della signora mia madre che me tocca in del suo ventre?

Porca! Tremila volte, porca! Ingravedarti de io! Ingravedarti 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 chiaveca, la porca! Slungo la manina e inditorno sento tutta 'sta membranatura, come se fudessi indidietro a far fadiga per vegnire 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 stesse qui e bugiasse solo quando bugia la real signoria della real madre? Che calorìa! 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?

in delle grotte del Bormio, sù,  
in la Voltolina...

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 Francese 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*, al convegno di studi "Per Giovanni Testori. Nuove letture" (Udine, 20-21 novembre 2023), 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 "lumezzati" 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?

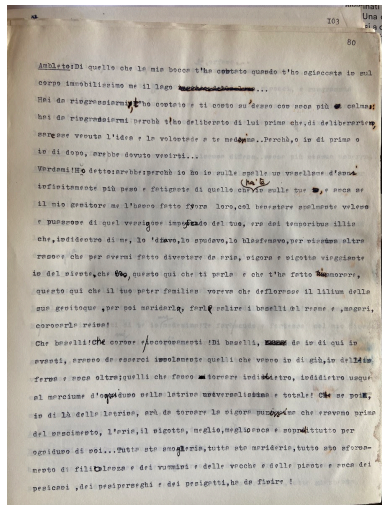


Significativo peraltro come lo stesso autore, negli anni a venire, per la sua raccolta (Testori 1989) di componimenti concepiti come commenti alle opere di diversi artisti che hanno raffigurato Maria Maddalena, al titolo, *Maddalena*, aggiunga il sottotitolo *Didascalie in versi*, a sottolineare quindi 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 sulla scelta della versificazione ci sarebbe da 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 scritto e immagine artistica).

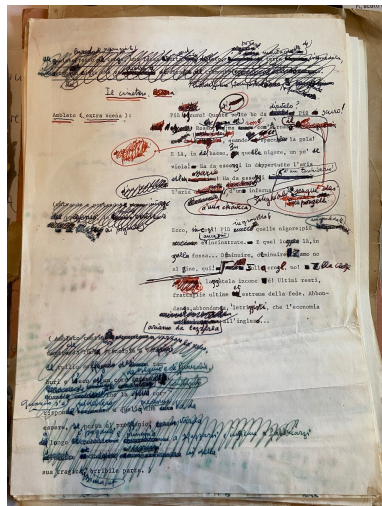
# Appendice\*

## Per una ricostruzione dell'ordine cronologico dell'avantesto

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” (Gallerani 2007) 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'Amleto*” (108) 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 preliminarmente accennato in fase introduttiva), 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. 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, presso Casa Testori, grazie a una recente acquisizione da parte dell'Associazione omonima, andandosi ad aggiungere al materiale del fondo Giovanni Testori in Fondazione Mondadori, acquisito nel 2001 dalla Regione Lombardia, che per *l'Amleto* raccoglie diversi fogli, per lo più dattiloscritti. Al lavoro di ricostruzione della traiettoria dell'avantesto resosi così possibile, è sotteso quello, cui è dedicata questa sezione, di preliminarmente riordino cronologico delle 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 prime due fasi. Anticipiamo che, per *l'Amleto*, 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



Pagina dalla prima stesura dattiloscritta. Archivio Giovanni Testori – Regione Lombardia.



Pagina della terza fase redazionale: sotto ai segni di cancellatura si vedono le didascalie in pastiche caratterizzanti la precedente fase redazionale. Archivio Giovanni Testori – Regione Lombardia.

manoscritte del secondo atto), per cui, a partire da questi dati esterni, nella ricostruzione dell'ordine cronologico, il confronto ha riguardato la variantistica.

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 n. 3, contrassegnato dalla segnatura V5.FAT, del fondo dell'Associazione Testori (archivio d'ora in poi indicato con FAT, come da inventario di Nicolò Rossi, a cui si fa qui riferimento); b) nelle cartelle 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 d'ora in poi indicato con GTRL).

Nell'*Ambleto* – come altrove (Gallerani 2007) – 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", ripetutamente gli ordinali "I", "II" e "III", mentre il rimanente quaderno è privo di qualsiasi 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.

Aprondo il quaderno con l'ordinale "I" scritto sul dorso, il 1972.V5.FAT001, sotto al titolo ("L'Ambleto", con prima lezione in penna "Ambleto" e successiva apposizione a matita dell'articolo caratteristica anche del 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, 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-Ilm*, 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-Ilm1* e *B-Ilm2*, dove i numeri in pedice stanno a indicare l'ordine in cui si pongono tra loro)? Nel frontespizio di *A-Ilm* 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-Ilm* si può leggere "Il 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-Ilm*, analogamente al testo pubblicato, la scena dello spettacolo risulta invece assente. *A-Ilm* 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-Ilm*. 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-Ilm* potrebbe essere indice del posizionamento precoce di questo manoscritto rispetto a *B-Ilm*, 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-Ilm*. Per tradurre anche in termini temporali la maggiore distanza di *A-Ilm* da *C*, rispetto a *B-Ilm*, abbiamo bisogno di prendere in considerazione anche le stesure dattiloscritte.

La conferma è deducibile dal fatto che il primo atto nella sua versione manoscritta, *A-Im*, è ricopiato in un documento dattiloscritto in cui viene ribattuto come suo prosieguo non il testo del manoscritto con "Il" sul dorso (*B-Ilm*), ma il secondo atto del quaderno privo di numerazione (*A-Ilm*). In altre parole nella prima stesura dattiloscritta del dramma, che indichiamo con *Ad*, individuabile come prima perché composta per il suo primo atto ribattendo a macchina l'inequivocabilmente primo manoscritto, *A-Im*, come secondo atto viene ricopiato il manoscritto *A-Ilm*. E per risolvere quindi l'incognita in  $Am = A-Im + x$  ponendosi due possibili soluzioni alternative (*A-Ilm* o *B-Ilm*), si deve ricorrere alla deduzione che se il primo e il secondo atto di *Ad* (d'ora in poi rispettivamente *A-Id* e *A-Ild*), discendono direttamente il primo da *A-Im* e il secondo da *A-Ilm2*, sarà il manoscritto *A-Ilm* ad essere stato concepito in origine quale secondo atto del dramma (cioè se  $Ad = A-Id + A-Ild$  e se  $A-Ild \leftarrow A-Ilm$  significa che  $Am = A-Im + A-Ilm$ ) e quindi, tornando al nodo iniziale, che *B-Ilm* deve essere stato redatto dopo di *A-Ilm*. 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 prima questa messa a nudo delle carte in gioco.

Abbiamo però 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 di *A-Ild*), mentre dalla p. 52 alla p. 90 (il secondo atto, *A -Ild*), 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-Ilm* (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-Ild* incollati, testimoniando come *B-Ilm* sia stato redatto successivamente ad *A-Ild* e quindi prova inequivocabile di come lo stesso manoscritto sia posteriore all'altra versione manoscritta della seconda parte dell'*Ambaleto*, da *A-Ilm*, dal momento che *A-Ild*, come detto, discende da *A-Ilm*, con il riposizionamento dei manoscritti che ne consegue.

È importante qui sottolineare come sia proprio la perfetta sovrapposibilità tra le pagine fotocopiate di *Ad* nel GTRL e le corrispondenti pagine originali di *Ad* presenti nel FAT (quindi per forza relative al secondo atto, visto che nel FAT del documento originale di *Ad* – l'unico originale tra tutti i documenti di entrambi i fondi – è conservato solo *A-Ild*) 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 di *Ad* 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.

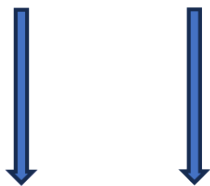
Nei due fondi compaiono altre due stesure dattiloscritte appartenenti a questa prima fase redazionale. Si tratta di testi posteriori ad *Ad*, il più completo dei quali si interrompe un paio di scene prima dello spettacolo inscenato per smascherare gli assassini del padre di *Ambaleto*, precisamente cioè, e con ogni probabilità non a caso nel processo di riscrittura, la stessa estensione con cui è testimoniato *Ad* in GTRL. Quest'ultima stesura (d'ora in avanti *Ad+*, mentre il suo primo e il suo secondo atto saranno indicati con *A-Id+* e *A-Ild+*) 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 immediatamente 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-Ild+*, non discende dalla nuova versione manoscritta, *B-Ilm1*. 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 fotocopio *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-Ild++* (più precisamente, avendo come base *A-Ild+*, 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**”).

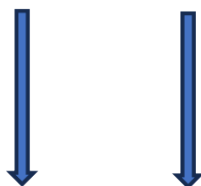
Che fine ha fatto il primo atto di *Ad++*? Se Testori mette da parte e conserva *A-Ild++*, così non fa per il primo atto, *A-Ild++*, del quale invece riutilizza le pagine, facilmente riconoscibili per l’impaginazione a due colonne, sottoponendone il testo a nuovi rimaneggiamenti in penna i cui esiti conducono ormai al di fuori della prima fase redazionale. Ma, prima di seguire le vicende della stesura che Testori deriverà da *A-Ild++*, 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:

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-Ild++*, l’ultima stesura dattiloscritta ascrivibile ad *A*, relativa al primo atto. Come abbiamo detto *A-Ild++* 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* delle battute. L’esito di quest’operazione è la stesura che qui indichiamo con *B-Ild*, la quale è testimonia-

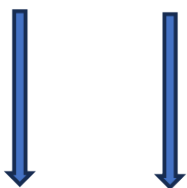
$$A-I_m + A-II_m = A_m$$



$$A-I_d + A-II_d = A_d$$



$$A-I_{d+} + A-II_{d+} = A_{d+}$$



$$A-I_{d++} + A-II_{d++} = A_{d++}$$

ta 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 (comprendenti la cassazione delle didascalie in pastiche e dunque nell'ultima lezione posizionabile nella redazione successiva), 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"), che, tenendo conto dell'ultima lezione, si situa 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.

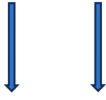
Per il secondo atto invece la linea di discendenza non oltrepassa il confine della prima redazione, a causa del più volte ricordato rifacimento del secondo atto. Con *B-Ilm* (il nuovo secondo atto manoscritto, che sappiamo dato dal contenuto dei quaderni che sul dorso recano 'II' e 'III' in successione e cioè da *B-Ilm1* + *B-Ilm2*) si avvia la seconda redazione e una nuova linea di discendenza che ha come passo successivo *B-Ild*, il dattiloscritto in cui viene ricopiato appunto il nuovo testo manoscritto del secondo atto. Di fatto nemmeno *B-Ild* 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 erroneamente inseriti 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-Ild*). 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-Ild*), 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-Ilm* 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.

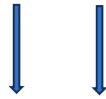
\*La presente ricerca sui materiali preparatori dell'*Ambleto* è stata condotta prima del mese di settembre 2023, cioè prima che l'Archivio Giovanni Testori di proprietà della Regione Lombardia (GTRL) – fino a quel momento presso la Fondazione Mondadori – trovasse nuova sede presso Casa Testori a Novate, insieme al fondo dell'Associazione Testori. La segnatura ad opera di Paola Gallerani, alla quale si fa riferimento in questo lavoro, è stata mantenuta anche in seguito allo spostamento dell'Archivio.



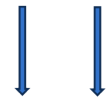
$$A-I_m + A-II_m = A_m$$



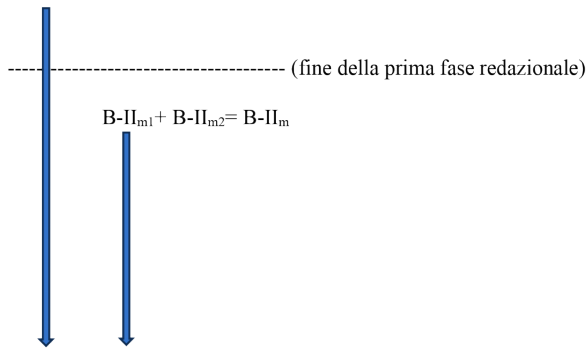
$$A-I_d + A-II_d = A_d$$



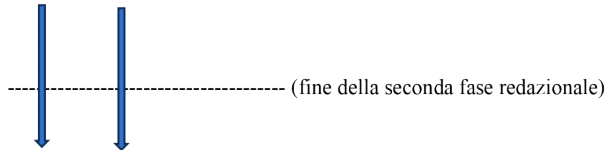
$$A-I_{d+} + A-II_{d+} = A_{d+}$$



$$A-I_{d++} + A-II_{d++} = A_{d++}$$



$$B-I_d + B-II_d = B_d$$



(terza fase redazionale)

---

## Riferimenti bibliografici

Casali s.d.

A. Casali, *Brancaleone nel racconto di Monicelli*, "Festival del Medioevo", s.d. <https://www.festivaldelmedioevo.it/portal/brancaleone-nel-racconto-di-monicelli/> (consultato il 21.1.2024).

Cascetta 1983

A. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Milano 1983.

Contini 1976

G. Contini, *Rinnovamento novecentesco del linguaggio letterario*, in G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino 1988, 107-122.

Dall'Ombra 2007

D. Dall'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 G. Antonelli, M. Motolese e L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto, II, La prosa letteraria*, Roma 2014, 151-202.

D'Onghia 2017

L. D'Onghia, *L'Amleto di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo*, "Quaderni Veneti", 6, 1, 2017, 169-184.

D'Onghia 2020a

L. D'Onghia, E. Marinai (a cura di), *Ripensare Dario Fo. Teatro, lingua, politica*, Milano 2020.

D'Onghia 2020b

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.

Fava 2005

C. G. Fava, *Nel Medioevo in fila longobarda. L'arcaico latino goliardico di Age & Scarpelli*, in S. Della Casa (a cura di), *L'Armata Brancaleone. Un film di Mario Monicelli. Quando la commedia riscrive la storia*, Torino 2005.

Folena 1991

G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991.

Franceschini 2016

F. Franceschini, *"L'armata Brancaleone": storia, testi, lingua* in Age-Scarpelli-Monicelli, *L'armata Brancaleone. La sceneggiatura*, a cura di F. Franceschini, Livorno 2016, 17-57.

Frangi 2023

G. Frangi, *Cronologia*, in Giovanni Testori, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi, notizie sui testi di G.B. Boccardo, 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, "Paragone Letteratura", Vol. 282 (1973), 56-73.

Mengaldo 2017

P.V. Mengaldo, *Aspetti tipologici della narrativa italiana in La tradizione del Novecento*. Quinta serie, Roma 2017, 61-82.

Monicelli 2005

M. Monicelli, *La commedia umana. Conversazioni con Sebastiano Mondadori*, Milano 2005.

Peja 2019

L. Peja, 'Elettra' abbandonata. Quando Giovanni Testori incontrò Franco Parenti, "Drammaturgia", XVI, 6 (2019), 81-119.

Pieri 2010

M. Pieri, *Come si inventano le tradizioni: il Medioevo antagonista di "Mistero buffo"*, "Revue des études italiennes", 56, 3-4 (2010), 185-197.

Taffon 1997

G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, 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), 93-107.

Testori 1972

G. Testori, *L'Amleto*, Milano 1972.

Testori 1988

G. Testori, *"In exitu"*, Milano 1988.

Testori 1989

G. Testori, *Maddalena*, a cura di F. M. Ricci, 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 P. Sabaione (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, Napoli 2009, 125-141.

Vescovo 2017

P. Vescovo, *Haine, amore, pastiche: Shakespeare, Testori, De Filippo*, in *La Haine de Shakespeare*, Paris 2017, 137-156.

Vescovo 2021

P. Vescovo, *Istruzioni per l'immaginazione. Tra didascalia ed ecrasi*, in "Quaderns d'Italià", 26 (2021), 19-36.

---

## English abstract

In this contribution, the author makes an in-depth analysis of the preparatory drafts of Giovanni Testori's *Ambleto*. The study of the preparatory materials for *Ambleto*, in addition to shedding light on the refinement of a linguistic device with "neo-Barbaric" outcomes, also bringing new insights into the influences of Ruzante's language mediated by the actor Franco Parenti, brings to light the founding feature of the scazzante voice. Such a voice not only runs through all the characters and can also ekphrastically create the scene, but thanks to its parodic quality still makes the re-proposition of tragedy possible in the second half of the 20th century. The emergence of a redaction containing the extension of the pastiche to the captions, and thus to the author's word, confirms the even self-parodic feature of the operation

*keywords* | Testori; Ambleto; Plurilingualism; Parody; Scarozzanti.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.  
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.  
(cf. Albo dei referee di Engramma)*



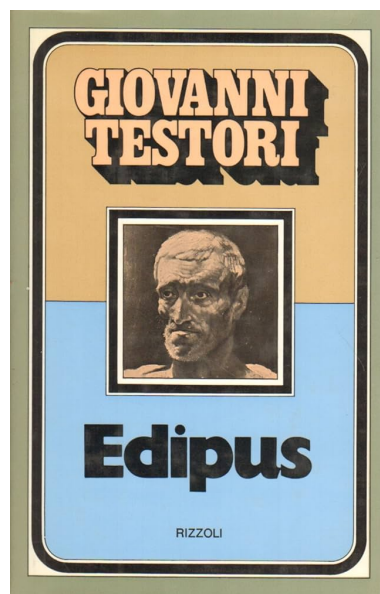
# Lettera luterana su Edipus

Luca D'Onghia

*E-di-pus*: forse è un'astuzia dell'inconscio o forse è un caso, ma nel nome dell'ultimo scarozzante si annida il *pus*, l'umore infetto che in Sofocle minaccia la città di Tebe e che in Testori minaccia la ben più inquietante *Civis o Poliscùria tebanica*: “[...] io, per te, evo la gotta de sbora *infettata e incancrenata*; el desordino evo; el futuro destruttore e macellatore del tuo gran partorimento fisego et metafisego” (Testori 2023, 856, corsivi miei: così Edipus al padre, poco prima di vendicarsi infliggendogli tremende umiliazioni). Ma il *pus* è significativamente evocato già nel manifesto del 1968, *Il ventre del teatro*: “Deve esserci, sempre, l'irrespirabile senso della gloria e della cenere, dello splendore e del pus. Gli opposti, insomma, compresenti e fusi in un'unica imprecazione arrogante” (cito da Santini 1996, 44). La lingua viscerale dell'ambigua tragedia di Testori si presterebbe del resto a chissà quanti altri analoghi esercizi di ricomposizione paralacianiana – ecco per esempio locasta mentre cerca di convincersi che il figlio è morto (Testori 2023, 849):

No! Ille turiddicatus est! Turiddicatus et sopressatus! Lo voso et revoso a me medesma, alla nocce, a Tebe, alla terra, all'universo tutto e intrego! Lo voso et revoso, 'doperando la lengua che 'dopera el mio capo e marido quando che celebra le sue messe e le sue funzioni. Manducatus fuit lionorum et tigrorum boccazzibus. Le stesse trigri, i stessi lioni, le stesse lionesse, le stesse pantreghe, i stessi luffi e i stessi coccodrilli che, ogni sira, sento boiare, luffare e coccodrillare anca de qui, in dell'interno più interior della Reggia, 'lora che el sole dise addio alla beltà del giorno e scarliga giù [...]

*Boccazzibus*: le fauci-tomba che hanno sbranato e inghiottito il bambino; fauci che però contengono, come in una premonizione, anche i *cazzi* che simbolicamente si succederanno nel corso della tragedia: il pene ancestrale e autoritario di Laio e quello dionisiaco di Edipus (il quale tiene a dichiarare, per altro, che proprio le fiere del monte sono state la sua scuola sessuale: “lo che la monta l'ho imparada in tra le bestie del Citarone [...]” (864). Più in generale si pensa al membro virile come simbolo del potere: “il cazzo del potero e del dominamento”, il *poteràz* del *Macbetto* (Testori 2021, 144-145; *poteràz* fonde *potere* e *caz(zo)*, ma per infinita ironia della materia verbale racchiude anche la *pota* della mascolina Ledi, dotata di un *grilletto* che “più del sesso d'un aseno di monta / è turgedo e acciaresco”, Testori 2021, 151).



È un divertimento, certo, ma Testori stesso indulge a una miriade di figure etimologiche e pseudo-etimologiche talvolta crude: qui tra le molte il “Làmbero che lambisce [...] el nostro Santopietro cremlinico” (847), il *letto-lettame* (850), “la pompinante Pompeia” (851), “la bocca et el bocchino” (864) e così via, fino al “tafanario del pater” denudato “in tutta la sua cellulitigante rotondetà” (857: da *cellulitico* con morfema del participio presente e sonorizzazione settentrionale, a evocare anche *litigante*).

È bastato avvicinare il testo prendendo spunto da una questione laterale – il possibile significato riposto del nome di Edipus – per sbattere subito il muso contro la sua oltranza linguistica. Il Testori scarozzante sta anche qui, nella violenta svolta espressiva che prende corpo con *L'Ambleto* (1972), prosegue con *Macbetto* (1974) e si chiude provvisoriamente con *Edipus* (1977); ma anche dopo – sia pure con varianti e sperimentazioni e miscele sempre diverse – la lingua teatrale testoriana si terrà in questi paraggi: quelli dell'espressionismo più livido ed esasperato, e dell'insistito ‘sorpasso a destra’ di Gadda (nonché della sistemazione critica *more gaddiano* che Contini aveva prospettato per Testori nell'ultima pagina del saggio introduttivo alla *Cognizione del dolore*, 1963: circostanza su cui insiste a ragione anche Agosti 2023, XV-XVII).

Com'è fatta la lingua di *Edipus*? Per molti versi somiglia a quella dell'*Ambleto*, ed è perciò inutile ripetere cose già dette altrove (rinvio in sintesi a Lazzerini 1973, 68-70; Taffon 2005, 120-122; D'Achille 2012, 366-369; D'Onghia 2017, 170-177; D'Onghia 2022, 1385-1386; Paccagnella 2019, 30-31); qui basta richiamare pochi tratti salienti: a) forte base milanese-brianzola, e concomitante fricassea macaronica di lombardo e italiano (si vedano sopra *nocce* ‘notte’, *luffi* ‘lupi’, *scarliga* ‘cade’, *anca* ‘anche’ *dise* ‘dice’); b) apertura ad altre lingue (qui il latino paraliturgico, acciaccato e ricreato nel delirio: “Manducatus fuit lionorum et tigrorum boccazzibus” etc.); c) violenta inventiva morfologica (denominali come *luffare* e *coccodrillare*, e in apertura l'oltranzistico *turiddicatus*, che vale ‘ridotto come compare Turiddu (alla fine di *Cavalleria rusticana*)’, ‘assassinato’); d) tratti di ‘italiano popolare’ o *italiacano* (“quando che celebra le sue messe”). Tutto mira al più netto allontanamento sia dall'italiano (‘medio’, scolastico o letterario che sia) sia dal dialetto inteso in senso mimetico (come si dava nei modelli remoti di Ruzante e Porta): il risultato è una lingua radicalmente altra, ricreata nel calderone da incubo della barbarie contemporanea; una lingua lombarda, non c'è dubbio, ma mai scritta e mai parlata prima, e perciò disturbante e irrevocabilmente contestataria.

Questo in generale; ma il nostro testo ha anche qualche tratto linguistico peculiare che proverò a indicare alla buona (altrove si potrà magari perfezionare il discorso). Per prima cosa va detto che per il rispetto espressivo *Edipus* si salda (o torna) all'*Ambleto*, distaccandosi dal *Macbetto*, che rappresenta un esperimento isolato anzitutto per via della scrittura metrica e delle rime (Lazzerini 1975), e che esibisce una “lingua / porcellenta e falsatoria” (Testori 2021, 143), percorsa da continui brividi verso l'alto nel senso del solenne di cartapesta o del trovarobato librettistico (“col verso tuo, che è sifolento sì, / ma è anche un po' laurato!” (Testori 2021, 146). *Edipus* torna invece alla prosa dell'*Ambleto* e anzi, come è stato notato subito

da un lettore di grande intelligenza, Giuliano Gramigna, spegne quel tanto di cangiante che si coglieva nella riscrittura shakesperiana, arrivando così a toccare “una forma assoluta, vale a dire svincolata da ogni rimando o imprestito, che si giustifica e chiede di essere ricevuta solo secondo le sue leggi interne e originali” (cito da Boccardo 2023, 1521; la recensione di Gramigna apparve in “Giorno Libri” dell’11 maggio 1977).

In effetti in *Edipus* gli ingredienti della miscela sono ridotti al fondo italo-lombardo di cui si diceva e al latino sghembo e temibile dell’autorità. Le parole straniere sono poche, e alludono per lo più alla ‘vita moderna’ nella quale è immerso il teatrante-locutore (*fuaiè* 850, *striptiso* 853, *giazze* 853 etc.): manca cioè il poliglottismo che nell’*Ambleto* si estrinsecava nelle venature di inglese (lingua di Shakespeare), spagnolo (lingua dei dominatori nella Lombardia borromaica, ma anche del Maradagà della *Cognizione del dolore*) e francese (lingua del Franzese-Orazio: ossia Alain Toubas, l’uomo amato da Testori per tutta la vita). La specificità strutturale di *Edipus* è data inoltre dalla presenza sul palco di un solo attore, che assume via via i ruoli di Laio, locasta ed Edipus; che esorta le residuali maestranze a predisporre la scena; che con rabbia crescente squaderna davanti al pubblico le miserie di una piccola compagnia di provincia oramai disgregata (l’attore che recitava la parte di Laio ha lasciato l’*equipe* per darsi al travestitismo; l’attrice che impersonava locasta, un tempo amata dallo scarozzante che parla, se n’è andata con un mobiliere di Meda). Un testo a una voce sola, pieno di sfasature e percorso da un furore crescente; un lungo monologo che a più riprese tocca le vette del delirio, della paranoia, della visione (per Edipus vale la diagnosi clinica emessa per l’Edipo internato di Elsa Morante: “Logorroico... magniloquente... stereotipie verbali di stile pseudo-letterario... infiorato di citazioni classiche... Flusso verbale carat-teriz-zato da lunghe mo-no-die d’intonazione pseudo-liturgica o epica... Contenuti deliranti strutturati... Accessi aggressivi... mito-manie... Manierismi... Fughe” (Morante [1968] 2013, 13).

Anche per via di questa furia monologica, ben più che in *Ambleto* e in *Macbetto*, il copione è punteggiata di enumerazioni a briglia sciolta che danno voce alle ossessioni dei personaggi e restituiscono l’immagine di un mondo (non solo teatrale) percepito come un cumulo di barricate, detriti e rovine. Basta dare un’occhiata all’inizio della concione di Laio in apertura (Testori 2023, 830):

Quello o colui o anca colesso che vardate intronato qui, qui indorato, imperlato e inzafferato de robini, de corniole e de diamanti, sunt et est ego: Laio: el Re e Imperatorio di questo Regno che se nomina e nominerà per semper della grandissima, gemmantissima e cristallentissima Tebe; Re de questo e, nell’istessissimo tempo, Pontifex maximum, maximum et unichissimum, della qui insiemata e coincarnata Giesa, tebanica o tebaica anca lei; la qual Giesa et el qual Regno, nel continuo, ‘famato e mai sentato girar del globo terracqueo in sul perno del proprio asso, se son incontrati e, ‘me due amanti famelichi che si fudessero cercati fin dai tempi dei tempi, se son reuniti, imbracciati, inlettati, fusi, perfusi, inchiovati e incoitati dedentro el grembo maternissimo della storia, vegnendo a formare un’unità mai prima de ‘desso vista e cognossuta; un’unità impastata int una solissima tessitazione de volontà, de ardori, de amori, de ‘bligazzioni, de statuti, de camare senatoriali e deputatoriali, de parrocchie, de ordini, de conventualità, de tutto questo et, in primis et in ‘solutis, de carna, de ossa e de sangua.



E così via. Ancora: tra i vari procedimenti di espressionismo morfologico ce n'è uno che spicca sopra tutti gli altri, e che ha una frequenza altissima, sconosciuta a *Amleto* e *Macbetto*: si tratta della coniazione di aggettivi suffissati in *-ico* (già D'Achille 2012, 368 ha opportunamente notato la predilezione testoriana per prefissati e suffissati abnormi, collegandone l'uso al "proposito di allontanarsi il più possibile dalle corrispondenti voci italiane"). Nelle prime due scene del *Macbetto* (Testori 2021, 133-154) si incontrano, tanto per dare un'idea, solo *cervatico* (136), *radarichi* (139) e *boemico* (150); nelle prime pagine dell'*Edipus* (829-836) ecco un vero fuoco di fila di *gioviddica*, *rododendrico*, *cervico*, *aquilico*, *condorico*, *teatralica*, *tebanica*, *tebaica*, *estraterrica*, *primaverilico*, *sciresica*, *mandorlatica*, *etruschiche*, *cistercensichi*, *tonsilliche*, *portrattistica*, *acropolica*, *dentifricico*, *antiunitarico*, *magiostrica*, *aranciatica*, *civiliche*, *maialiche*, *antagesiche*, *tebaniche*, *tommasiche*, *leonardica*, *blattarico*, *operarichi* (ma la serie è in realtà ben più nutrita, perché a essa appartengono a pieno titolo anche gli aggettivi in *-ico* uguali o vicini a quelli dell'italiano come *istorica*, *angelichi*, *partitichi* bis, *endevedualistiche* etc., oltre che gli aggettivi/sostantivi con suffisso sonorizzato come *politiga*, *socialiga*, *clericaliga*, *metafisiga*, *patafisiga* etc.). Una schedatura completa di questo solo tipo riunirebbe centinaia di addendi nel giro di poche decine di pagine, tanto che non sembra illegittimo parlare di una vera ossessione, una sorta di tic incontrollabile. Perché? Non lo so, ma noto che escono in *-ico* alcuni attributi-chiave alla base dell'intera tragedia, assenti o presenti che siano nel testo: *edipico*, *politico*, *cattolico*, *psichiatrico* (o *psicotico*).

Particolare attenzione meritano infine certi effetti di cumulo o coalescenza pronominale, che portano all'eccesso procedimenti già dell'*Amleto* (D'Onghia 2017, 179-180): nel passo di Laio citato mette sull'avviso (anche se si tratta a rigore di altra cosa) quel "sunt et est ego", dove alla prima persona vengono riferite due voci verbali, una di sesta e una di terza (salvo il fatto che *sunt* è leggibile al limite anche come un dialettale *sun* 'io sono' con *-t* finale a mo' di escrescenza, come quella di *ot* 'oppure', *at* 'a', *seràt* 'sarà': tutte forme esclusive dell'*Edipus*, che un po' rifanno parodicamente il latino un po', per analogia, i dialettali *int* e *cont*). Ma a spiccare sono i vari *io me* (840, 864), *io me ego* (841), *io et ega* (844, parla locasta), *io essa me* (845), il rintoccante *te* e *tetego* (845 *ter*, con cui locasta si riferisce, prendendone le distanze, a Laio), *io et ego* (854), *me et ego* (854 *bis*), *sunt io et ego* (860), *ego me* (860 *bis*), *io ego*, *io me* (869), *io? me? mego?* (869 *bis*). Insistenza patologica sull'*io* (e in parte sul *tu*) proprio in un testo che si svolge sotto la cappa di un unico risentito e a tratti delirante *io*, quello dello scarozzante superstite costretto a dar voce, come un istrione, a personaggi (a *io*) tanto diversi tra loro.

La lingua, d'accordo. Ma chi è *Edipus*? Che cosa significa questo testo, scritto e riscritto e ripensato a più riprese tra il 1973 degli abbozzi iniziali e il 1977 della stampa Rizzoli e della prima rappresentazione al Salone Pier Lombardo (con Franco Parenti nei panni del monologo)? La risposta più forte l'ha data Testori stesso, riferendosi a una redazione del dramma intitolata *Edipo a Novate*, in stato avanzato già a metà del 1974: "Edipo sono io. Novate è il paese dove abita la mia famiglia. Credo non ci sia altro da aggiungere" (Boccardo 2023, 1518; la frase viene da un'intervista di Donata Righetti apparsa su "Il Giorno" del 4 ottobre

1974). Di questo *Edipo a Novate* restano vari materiali, e l'attacco del più antico dattiloscritto è inequivocabile: "Ti revedo, paese del mio papà e della mia mamma. Ti revedo, Novate Milanese" (cito ancora da Boccardo 2023, 1518). Poi, dal 1975 almeno, l'idea di Edipo a Novate cade e si torna a una controfigura distopica della Tebe di Sofocle (per la verità nel testo finale non sarà raccontato neppure l'arrivo a Tebe: "saltiamo el viaggio in mezzo alla platea che sarisaresse in della figurazion trageca la Tebis unitariga; saltiamo el mio arrivo", 850); il protagonista assume inoltre il nome latineggiante di Edipus e si fa avanti l'idea metateatrale dell'ultimo scarozzante sulla scena, che riallaccia il testo all'*Ambieto* (Boccardo 2023, 1519-1520). Certe immagini, certi materiali però resistono, come si vede anche dai preziosi brani messi a disposizione da Boccardo: per esempio nella scena iniziale del ritorno, poi casata, Edipo rivede la Garbogera, il torrente che passa per Novate (Boccardo 2023, 1518):

Ti revedo Garbogera, fosso che mi parevi più grande della Senna e del Tamigi; ti revedo redotta a una latrina, senza più acqua, tutta impienita de bidoni, de watern, de scarpe, de reggiseni, de mutande e de calzette!

L'enumerazione – in cui si concentrano il disgusto per i rifiuti prodotti dalla moderna società industriale e il ribrezzo per certi essudati della vita intima (*reggiseni, mutande*) – è recuperata e potenziata nella pagina d'apertura dell'*Edipus* definitivo, dove gli stessi oggetti sono chiamati a comporre il miserevole sipario del teatro scarozzante (Testori 2023, 829):

E 'lora, derva, sù, derva 'sti strasci fatti domà de camise, de gipponini, de sottane, de calzette, de pezze, de reggitette, de mudande smangiate su tutte dai vermeni, dalle camole e dalle piattole de 'sta vagina de coiti e de morte che ha da essere e sarà in eternis la latrina teatralica!

Il guitto, rimasto solo sulla scena, rivive ogni sera la tragedia di Edipo-Edipus, e ogni sera rimima – *triste, solitario y final* – le truculente azioni del dramma. Edipus ha dunque già vissuto tutto e sa già tutto per definizione, e Testori taglia così di colpo il nodo gordiano della *Umwissenheit* dell'Edipo sofocleo (vedi la traduzione di Sofocle in Condello 2021, CXXXI-CXXIV). Il suo Edipus agisce infatti non per caso o per fatalità, bensì lucidamente e per vendetta: sodomizza, evira e uccide il padre (ossia il mucchio di stracci che lo rappresenta); e quindi si accoppia violentemente con la madre (una vecchia pelliccia di volpe-*renarda*), facendosi un punto d'onore di farla godere davvero per la prima volta e di convertirla all'anarchia. Edipus si proclama creatura bacchica, adepto di Dioniso che è patrono "dei lunategghi, dei malinconighi, dei diseredati, dei deversifigati, dei reietti, dei degetti, dei oscurati de mente, dei maledetti dal Cristo e dal Marxo [...]" (854). La Tebe poliziesca su cui ha dominato suo padre Laio (Laio di Lissone) è in effetti il luogo del più cupo terrore e del più terrificante conformismo, nel quale si è consumata la saldatura tra potere secolare-politico e potere religioso, fusi in una irrespirabile "unità cristiga et socialiga" (846). Le variazioni sinonimiche e le trovate retoriche su questo aspetto sono numerose, perché toccano un nervo scoperto: "io sono contro l'unione delle due chiese, quella cattolica e quella marxista, che sarebbe la distruzione della libertà. Io sono senza partito, non ho una casa politica e non voglio averla. Mi piacciono i pittori, gli scrittori, gli artisti, ma non i cosiddetti intellettuali in senso generico. Amo quelli che cercano

di capire, non quelli che sanno tutto [...]” (così Testori in una conversazione con Tino Dalla Valle nel 1977, a proposito dell'*Edipus*: Santini 1996, 68).

Una tragedia 'della fine' dunque, radicale e contestataria, che non potrebbe abitare altro decennio se non quello plumbeo che muove dalle illusioni del 1968 e sbocca nel sequestro Moro (da scrittore lombardo a scrittore lombardo, si dovrebbe tornare a leggere, su quella atroce primavera del '78, *In questo Stato* di Alberto Arbasino). Il salto nell'utopia annunciato verso la fine del dramma (872-874) – quando tutti i tebanici vengono invitati a uscire dalle loro case e a migrare “in del grande e leberissimo Colono” (874) – dura però poco più di un orgasmo; la sfida di Edipus contro la tetra uniformità della *poliscùria* (< *polis* + *curia*), e cioè della mostruosa società di massa, è messa a tacere da una sventagliata di mitragliatore. Lo scarozzante muore in scena subito dopo la madre amatissima, affidando a un sussurro la sua *buonasira* “per adesso et per sempris” (876). Finisce lo spettacolo (*buonasira*), chiude il teatro dei guitti di provincia (ma non si esaurisce il teatro in quanto tale); l'individuo Edipus è messo a tacere, ma “inlùdeti no d'aver vinciuto, Unifigazzione porca e 'sassina! La scala è longhissima, ma là, in la cima, ce stiamo noi, no te; noi, quelli che han da perdere e crepare perché ce sia sempre quarcheduno che poda vincerli e destruggerti!” (876). Il testo si situa per altro al culmine di un decennio memorabile anche quanto a ri-creazioni e riflessioni su Edipo: nel 1967 *l'Edipo re* di Pier Paolo Pasolini con Franco Citti (Pasolini 1967); nel 1968 la stupenda *Serata a Colono* di Elsa Morante, i cui legami con *l'Edipus* di Testori andrebbero indagati (Morante [1968] 2013); nel 1972 un libro straordinario che chissà se Testori aveva visto (ma è ben possibile), ossia *La Violence et le sacré* di René Girard, quasi tutto imperniato su Edipo (Girard [1972] 1980).

Ma la sorte ha voluto che *Edipus* assumesse la sua forma definitiva al displuvio di due avvenimenti diversamente decisivi. A valle c'è un fatto privato cruciale: il 20 luglio 1977 muore l'adorata madre di Testori, Lina (Frangi 2023, LXXXVII). Gianni-Edipus è rimasto davvero senza la sua “carissima mamma” (così scrivendone a Piero Ottone il primo settembre di quell'anno: Frangi 2023, LXXXVII; inizia da qui un percorso di riavvicinamento alla fede, si apre una fase della parabola creativa testoriana segnata da una discontinuità forte, subito visibile nella *Conversazione con la morte* del 1978 (Testori 2023, 899-954; vedi anche Doninelli 2018, 41-43). A monte, invece, sta un avvenimento pubblico che segna anche una cesura nella storia italiana: l'assassinio di Pasolini la notte del 2 novembre 1975, a Ostia. Ebbene, leggendo e rileggendo *Edipus* non si può non pensare questo: il protagonista di quella tragedia – pubblicata in veste definitiva nella primavera del '77 – è (anche) Pier Paolo Pasolini. Lo è diventato per un crudele caso della storia, fatalmente, dopo il novembre del '75. Chi è l'implacabile accusatore della società dei consumi, l'oppositore solitario ed ebbro della *Unifigazzione* se non (anche) Pasolini? Chi l'esiliato tanto dalla chiesa di Cristo quanto da quella di Marx? Esiste in quegli anni una figura pubblica più esposta di lui, ed egualmente segnata da uno spettacolare 'edipismo' (ribellione al principio paterno, inestricabile legame con la madre, fervore dionisiaco coi *ragazzi di vita*)? Si dà forse una contestazione più violentemente e misteriosamente spenta di quella condotta da Pasolini? E del resto il suo *Edipo re*, nel 1967, si concludeva in

una Bologna resa irriconoscibile dal boom, “dentro un chiassoso e soddisfatto mondo di automi” (Fofi 2022, 157), proprio come il primo *Edipo* di Testori, nel 1973, si apriva con il ritorno in una altrettanto irriconoscibile Novate. Scrivendo della morte di Pasolini il 9 novembre 1975 – un pezzo bellissimo che il “Meridiano” magnificamente pensato da Giovanni Agosti sistema subito prima di *Edipus* (Testori 2023, 823-825) – Testori ha, verso la fine, una frase che calerebbe a pennello anche al suo Edipus: “Così chi ha voluto veramente e totalmente la vita può trovarsi più presto degli altri dentro le mani stesse della morte che ne farà strazio e ludibrio” (824-825). Non si potrebbe dire meglio.

Grazie a Piermario Vescovo che mi ha aspettato (e aspettandomi mi ha incoraggiato).

---

### Riferimenti bibliografici

#### Agosti 2023

G. Agosti, *Perché così*, in G. Testori, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi, notizie sui testi di G. B. Boccardo, Milano 2023, IX-XL.

#### Boccardo 2023

G.B. Boccardo, *Notizie sui testi*, in G. Testori, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi, notizie sui testi di G. B. Boccardo, Milano 2023, 1443-1549.

#### D'Achille 2012

P. D'Achille, *Funzioni e forme del dialetto a teatro, nella realtà italiana di fine Novecento*, in Id., *Parole: al muro e in scena*, Firenze 2012, 351-369.

#### D'Onghia 2017

L. D'Onghia, *L'Amleto di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo. Schede storiche e linguistiche*, “Quaderni Veneti”, 6/1 (2017), 169-184.

#### D'Onghia 2022

L. D'Onghia, *Giovanni Testori*, in S. Morgana (a cura di), *La letteratura dialettale milanese. Autori e testi*, tomo II, Roma 2022, 1382-1395.

#### Doninelli 2018

L. Doninelli, *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, Milano 2018.

#### Fofi 2022

G. Fofi, *Per Pasolini*, Milano 2022.

#### Frangi 2023

G. Frangi, *Cronologia*, in G. Testori, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi, notizie sui testi di G. B. Boccardo, Milano 2023, XLI-CXI.

#### Girard [1972] 1980

R. Girard, *La Violenza e il sacro [La Violence et le sacré*, Paris 1972], traduzione di Ottavio Fatica e Eva Czerkl, Milano 1980.

#### Lazzerini 1973

L. Lazzerini, *L'Amleto, o della barbarie ritrovata*, “Paragone Letteratura”, 24, 282 (1973), 56-73.

Lazzerini 1975

L. Lazzerini, *Macbetto, o del rejet*, "Paragone Letteratura", 26, 302 (1975), 86-93.

Morante [1968] 2013

E. Morante, *La serata a Colono. Parodia*, Torino 2013.

Paccagnella 2019

I. Paccagnella, *Le lingue della commedia. Il plurilinguismo nel teatro rinascimentale (e oltre)*, in N. De Blasi, P. Trifone (a cura di), *L'italiano sul palcoscenico*, Firenze 2019, 21-32.

Santini 1996

G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, prefazione di A. T. Ossani, con una nota di C. Bo, Urbino 1996.

Sofocle 2021

Sofocle, *Edipo re*, introduzione, nuova traduzione e note di F. Condello, Milano 2021.

Testori 1972

G. Testori, *L'Amleto*, Milano 1972.

Testori 1974

G. Testori, *Macbetto*, Milano 1974.

Testori 1977

G. Testori, *Edipus*, Milano 1977.

Taffon 2005

G. Taffon, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, Roma-Bari 2005.

Testori 2021

G. Testori, *Trilogia degli scarozzanti. L'Amleto – Macbetto – Edipus*, prefazione di M. Masneri, Milano 2021.

Testori 2023

G. Testori, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi, notizie sui testi di G. B. Boccardo, Milano 2023.

---

## Riferimenti filmografici

Pasolini 1967

*Edipo re*, un film di P. P. Pasolini, con S. Mangano, F. Citti, A. Valli, C. Bene, J. Beck, L. Bartoli, P.P. Pasolini, L. Betti, N. Davoli, A. Belhachmi, prodotto da A. Bini per Arco Film, Roma 1967.

---

## English abstract

This article delves into the theatrical text *Edipus* by Giovanni Testori, shedding light on the linguistic and stylistic intricacies that characterize the work. Emphasis is placed on the frequent use of neologisms and wordplay, with particular attention to adjectives suffixed with *-ico*. The character of Edipus is examined as a dystopian counter-figure linked to Testori's personal experience. The author explores the relationship

between Testori's text and the socio-political context of the time, referencing events such as the '68 protests and the Aldo Moro kidnapping. Additionally, the article highlights the connection between Edipus and the figure of Pier Paolo Pasolini, underscoring similarities in themes and the fate of the two authors.

keywords | Theater of the 20th century; Giovanni Testori; Edipus; Linguistic analysis.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.  
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.  
(cf. Albo dei referee di Engramma)*



# Testori. Figure dell'informe

Arturo Mazzearella

I

Tra le domande che si susseguono con ritmo martellante nelle pagine dei romanzi di Dostoevskij difficilmente gli interrogativi sollevati dai protagonisti dell'*Idiota* potrebbero essere compresi tra i più radicali e inquietanti. Ed è ovvio, dato che il romanzo ruota intorno all'abisso contemplativo in cui giace il principe Myškin, animato dalla paralizzante aspirazione a un ideale di giustizia e bontà puntualmente smentito dai numerosi personaggi che lo circondano. Tra loro c'è Ippolít, un giovane che alla malattia fisica aggiunge il più corrosivo nichilismo. Ed è lui, nella Terza Parte del romanzo, a chiedersi: "Ma è mai possibile che si presenti in immagini ciò che non ha né forma né immagine?" (Dostoevskij [1869] 1998, 507).

È una domanda formulata da Ippolít senza alcuna insinuazione provocatoria o enfasi retorica. La sua richiesta corrisponde a un dubbio reale, che sigla, come una logica conclusione, le considerazioni intorno alla copia del *Cristo nel sepolcro* di Hans Holbein il Giovane, da lui osservata nell'abitazione di Rogožin, uno tra i protagonisti del romanzo. È la medesima copia davanti alla quale in precedenza Myškin aveva lapidariamente affermato: "«Questo quadro!...» gridò il principe, come colpito da un'idea improvvisa, 'questo quadro!...' ripeté. 'Ma questo quadro può far perdere la fede!'" (Dostoevskij [1869] 1998, 282). Sarà proprio l'intensa riflessione di Ippolít intorno al quadro di Holbein a sciogliere l'ellittica, sconcertante ammissione di Myškin:

Il quadro rappresentava Cristo subito dopo la deposizione dalla croce. Mi sembra che tra i pittori sia invalsa l'abitudine, dipingendo il Cristo sia in croce che depresso, di rappresentarlo sempre con il volto atteggiato a un'espressione di straordinaria bellezza, e che essi si sforzino di conservargli una tale espressione anche negli istanti in cui è sottoposto ai tormenti più atroci. Invece, nel quadro di Rogožin non c'è neppure una traccia di tale bellezza; esso rappresenta nel modo più realistico il cadavere di un uomo che, prima ancora di venir crocifisso, ha sopportato infiniti tormenti: ferite, torture, percosse dai soldati e dal popolo quando portava la croce ed era caduto sotto il suo peso, e infine anche il supplizio della croce per la durata di sei ore (almeno in base ai miei calcoli). [...] Ma la cosa più strana è che, quando guardi il cadavere straziato di quell'uomo, ti si affaccia alla mente una domanda singolarmente curiosa: se tutti i suoi discepoli, e soprattutto i suoi futuri apostoli, se le donne che l'avevano seguito e assistito al supplizio ai piedi della croce, se tutti coloro che credevano in Lui e Lo adoravano avevano visto il cadavere proprio in quelle condizioni (e non c'è dubbio che tale appunto dovesse apparire), in tal caso come avevano potuto credere che quel martire potesse risorgere? (Dostoevskij [1869] 1998, 505-506).

Ecco perché Ippolít, proseguendo nelle sue considerazioni sul quadro di Holbein, si chiederà poco dopo come "è mai possibile che si presenti in immagini ciò che non ha né forma né





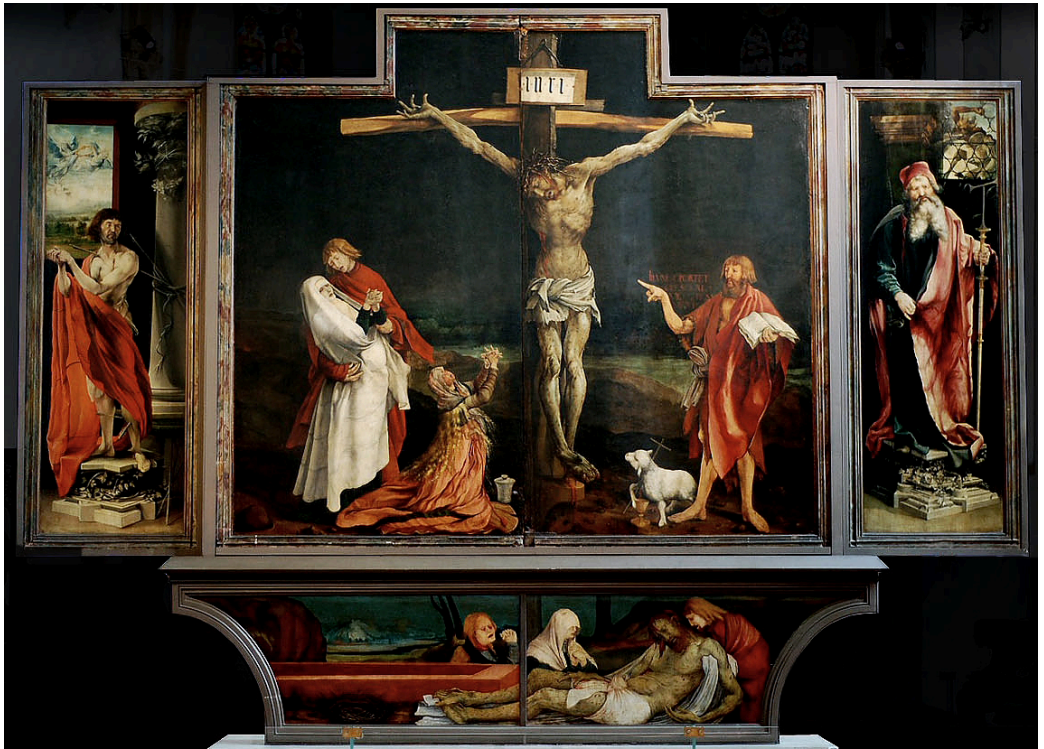
Hans Holbein il Giovane, *Cristo nel sepolcro* (1522), Basel, Kunstmuseum.

immagine” (Dostoevskij [1869] 1998, 507). Come è possibile, cioè, che la raffigurazione del disfacimento in atto di questo corpo oramai sfigurato, di questo “cadavere straziato” – sacro, certo, massimamente sacro, ma anche umano, troppo umano – possa preludere a una trionfale Forma salvifica? Non è decisamente facile accettare il peso di questa antinomia lacerante, lo aveva già sperimentato Myškin guardando il medesimo quadro.

Testori, nella sua vasta, capillare esplorazione della pittura cinque-seicentesca, non si è mai soffermato su questo “cadavere straziato”, dai tratti talmente deformati da chiedersi se “tutti coloro che credevano in Lui e Lo adoravano [...] come avevano potuto credere che quel martire potesse risorgere”? In compenso, però, non è mai riuscito a dimenticare la *Crocifissione* di Grünewald, scena cruciale nel polittico dell’Altare di Isenheim (poi trasferito nel museo Unterlinden di Colmar), oggetto di un’interpretazione indimenticabile, dall’aderenza quasi empatica, pubblicata per la prima volta nel 1972, all’interno di un saggio dal titolo *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*. Il raccordo tra i due dipinti si svolge all’insegna un’evidenza incontestabile, al di là delle suggestioni, molto probabili, esercitate dalla pala di Grünewald sul *Cristo nel sepolcro* di Hans Holbein il Giovane.

Nel dramma del corpo morente di Cristo raffigurato da Grünewald Testori sembra scorgere l’invito formulato da San Paolo a portare “sempre e dovunque nel nostro corpo la morte di Gesù, perché anche la vita di Gesù si manifesti nel nostro corpo” (*Seconda lettera ai Corinzi*, 4, 10). Un invito accolto immediatamente, interamente, fino al punto da appropriarsene come inalienabile esperienza di vita, soprattutto perché proveniente da un *auctor* per lui decisivo quale San Paolo: “inesorabile convertito”, “inesorabile testimone e rammentatore”, così lo indicherà in un passaggio dell’intervista che apre la sua traduzione in versi della *Prima lettera ai Corinzi* pubblicata nel 1991 (Testori 2013, 2132-2133).

Anche Grünewald appare a Testori un “inesorabile testimone e rammentatore”. Testimone di uno “scandalo” impresso nel cuore stesso del cristianesimo. D’altronde Karl Barth, nel suo capitale commento all’*Epistola ai Romani*, aveva ricordato che la religione di Paolo “sa di essere il luogo ove si può conoscere non la salute, ma la malattia dell’uomo, ove risuona non l’armonia, ma la disarmonia” (Barth [1954] 1974, 239). Alterazioni, infatti. Solo alterazio-



Matthias Grünewald, *Crocifissione*, Altare di Isenheim (1512-1516), Colmar, Musée Unterlinden.

ni, nient'altro che difformità, straniamenti, Testori scorge nella *Crocifissione* che campeggia nell'Altare di Isenheim:

Che nel corpo di Cristo dovesse contenersi il massimo d'unicità e quasi di concentrazione della natura vegetale, di quella animale e di quella umana (ritenute normalmente per divise o divisibili), mi pare oltretutto logico, attesa la posizione religiosa, non solo di Grünewald, ma di tutta la cultura che egli aveva alle spalle e in cui era chiamato a operare. [...] Cristo, in Grünewald, non scende a incarnarsi solo come uomo; s'incarna come scandalo dell'unità e dell'unicità dell'essere. Grünewald non fa nulla per esibire questo, ma non fa altrettanto nulla per nascondere la sublime atrocità di tale operazione (Testori 1995, 149).

Lo scandalo non riguarda solo il dibattito problema teologico (vero e proprio *mysterium tremendum*) dell'incarnazione, che nella crocifissione trova il suo vertice, ma le modalità scelte da Grünewald per raffigurarla, accentuando la torsione quasi disumana acquistata dal corpo di Cristo nell'atto della morte imminente. Un movimento che sarà Bacon, l'ultimo, e più grande, interprete novecentesco di questa sezione della pala di Grünewald, a esasperare: sovrapponendo nelle sue numerose *Crocifissioni* un'ampia gamma di rotazioni e contrazioni figurali, alle quali Testori, tra il 1965 e il 1966, riserva due raccolte poetiche, *Suite per Francis Bacon I e II*, entrambe rimaste parzialmente inedite (Testori 1997, 341-394). Percorsa da tale

tensione metamorfica, la *Crocifissione* di Grünewald non riesce più ad apparire come il sacrificio compiuto per redimere l'umanità, ma si prospetta, agli occhi di Testori, nei termini di una "sublime atrocità":

Il Cristo di Colmar non è più soltanto un colosso umano; e neppure più soltanto un toro indomabile, anche se vinto; le piaghe che maculano la sua pelle non sono più e solo cicatrici o ascessi dovuti alle spine e agli attrezzi della flagellazione e della tortura; esse sono anche, e nello stesso tempo, escrescenze e oscuri morbi di natura vegetale, ferite di tronchi strappati, croste di clorofille malate; così come sono anche infezioni di tessuti, spurghi e corrosioni di sifilide e di altre malattie legate ai vizi e alle profanazioni dell'uomo (Testori 1995, 149).

La "sublime atrocità" consiste, dunque, secondo Testori, nel risalto di un corpo che oramai sta per dissolvere i propri connotati fisiologici a favore di una commistione con il mondo vegetale e con l'intero universo inorganico. È l'informe che viene alla luce, mostra il profilo minaccioso della forma in via di decomposizione. Un processo che Grünewald segue nel suo divenire, senza mai fissarlo in uno stato o nell'altro. Sull'oscillazione tra queste due polarità opposte, che costituisce l'epicentro figurativo e concettuale dell'opera, Testori concentra interamente la propria attenzione. Le gambe di Cristo, lacerate dalle ferite, stanno per assumere la foggia di "tronchi strappati", come anche – secondo un'analogia vegetale – di "croste di clorofille malate". Le spine della corona, poi, sembrano generate dal suo cranio, non infilate su di esso:

Né il rapporto tra la testa di Cristo e la corona di spine è quale risulterebbe se la corona fosse stata veramente infilata sul cranio del Crocifisso; esso è quale sarebbe se la corona ne fosse uscita come una gemmazione spontanea e necessaria; né più né meno di come vi sono usciti e cresciuti i capelli con cui, del resto, s'intreccia e si confonde in modi del tutto vegetali, oltre che nelle maniere proprie ai rettili e a qualche specie di lumaca bavsosa dei prati, dei boschi (e delle piogge) (Testori 1995, 150).

Lungo la stessa direzione si dispongono le osservazioni che Guido Ceronetti, vari anni dopo, dedica alla pala di Grünewald in alcune pagine raccolte nell'*Occhiale malinconico*. "*Vermis non homo*" Ceronetti definisce l'immagine del Cristo crocifisso:

I chiodi che trattengono questo grunewaldiano Cristo *vermis non homo* al *lignum* sono però tanto sapientemente *malfermi*, che ecco la Figura schiavellarsi sotto ai nostri occhi, e cadere giù, cadere infinitamente, marionetta abbandonata dalla mano perché cadesse e non fermata da niente seguitasse a precipitare nella voragine aperta. Tutte le spiegazioni fornite dalla teologia per questa vocazione divina di caduta, la Pala di Isenheim ne fa una bruma di zeri (Ceronetti 1988, 12).

Nel corso di questa caduta la forma umana si è così dilatata da comprendere al proprio interno anche quella materiale, vegetale e animale. Anche l'informe, cioè. In una simile estensione risiede, per il Figlio di Dio, il "destino agonico del suo essere", condannato a dibattersi tra la forma e l'informe. Testori è perentorio a riguardo. Attenzione, però: la relazione che si stabilisce tra i due termini non è di tipo antinomico. Si tratta, al contrario, di un intreccio inestricabile. Come avviene in altri innumerevoli episodi della figurazione artistica, talmente frequenti da spingere Didi-Huberman a una capillare ricognizione, condotta sulla scia di Bataille, di questa paradossale complementarità:

Trasgredire le forme non significa liberarsene né rimanere indifferenti a loro riguardo. Rivendicare l'informe non significa rivendicare le non-forme, ma piuttosto impegnarsi in un *lavoro delle forme* equivalente al *travaglio* del parto o dell'agonia: un'apertura, una lacerazione, un processo straziante che uccide qualcosa e, proprio grazie a questa negatività, inventa qualcosa di assolutamente nuovo, lo fa emergere, anche se a farlo è una crudeltà al lavoro nelle forme e nei rapporti tra le forme – una *crudeltà nelle somiglianze*. Dire che le forme “lavorano” alla loro stessa trasgressione significa dire che tale “lavoro” – tanto contrasto quanto concatenazione, tanto lacerazione quanto intrecciamento – fa sì che le forme si scontrino con altre forme, le divorino (Didi-Huberman [1995, 2019] 2023, 23-24).

Testori va ben oltre, dunque, le seduzioni ‘decadenti’ effuse dalla pala di Grünewald su Huysmans, che, convertitosi al cattolicesimo, l'analizza minutamente, ma con tonalità fin troppo ispirate, in un saggio del 1905, *I Grünewald del museo di Colmar*. Nell'abissale distanza che separa la prosa scarna e affilata di Canetti dai variopinti furori stilistici di Huysmans il profondo pathos suscitato dal polittico di Colmar sull'autore di *Massa e potere* riesce, invece, a stabilire con Testori un'imprevedibile sintonia sotterranea. Inchiodato, da giovane, a una stupefatta contemplazione dell'opera di Grünewald, Canetti ne restituirà le risonanze magnetiche lungo *Il frutto del fuoco*, seconda parte della sua autobiografia. Trovata finalmente alcuni anni dopo una riproduzione del polittico, l'appenderà nella stanza dove allora abitava a Vienna. Sarà proprio l'afflizione che le forme instabili di Grünewald gli rinnovano di continuo ad accompagnarlo nella stesura di *Auto da fé*, il suo primo libro e unico romanzo (Canetti [1980] 1982, 235-238): generato – dichiarerà retrospettivamente lo stesso Canetti – dalla consapevolezza che “il mondo era *andato in pezzi*, e solo se si aveva il coraggio di mostrarlo nella sua frammentazione era ancora possibile dare di esso un'immagine veritiera” (Canetti [1935] 1981, 517). E Grünewald non mette forse in scena un mondo “andato in pezzi”? Perciò Canetti può scrivere, in un appunto del 1952, che “tocca a *lui* esprimere il mio dolore” (Canetti [2014] 2017, 79). Testori avrebbe avallato pienamente, e molto volentieri, questa affermazione.

Anche gli occhi di Sebald vengono assorbiti dalla forza centripeta posseduta da questi “pezzi di mondo” provenienti dall'Altare di Isenheim, tanto da proiettarli, nella prima parte del poemetto *Secondo natura*, su uno sfondo cosmologico divorato dal “logoramento”, su “un calcinoso / pianeta, affatto sconosciuto, / dietro il fiume nerobluastro. / Qui è dipinta in uno stato di erosione grave / e di abbandono l'eredità del logoramento / che alla fine divora anche le pietre” (Sebald [1988] 2009, 32-33).

Nonostante la prepotente tensione concettuale che percorre, come sempre, la scrittura di Sebald, siamo lontani da Testori. La prospettiva dalla quale egli scompone minutamente il polittico di Grünewald è tutt'altra. Il suo interesse prevalente è rivolto, infatti, ai principi compositivi dell'opera, all'inconfondibile particolarità causata dalla coesistenza tra la forma e l'informe: un ossimoro che, però – lo abbiamo appena notato –, costituisce, insieme, un'endiadi. Una sconcertante endiadi. Ma non c'è da meravigliarsi data la conflittualità originaria che si annida nella “figura” cristiana, ricapitolata da Didi-Huberman con queste parole: “La *figura* cristiana [...] rivendica essa stessa, per bocca dei suoi teorici, di essere antitetica co-

me lo sono le parole dell'inconscio" (Didi-Huberman [2007] 2008, 148). Su tale antinomia si fondano i presupposti della teologia cristiana – prima che dell'iconografia –, come Didi-Huberman osserva subito dopo riferendosi al celebre dizionario del domenicano Giovanni Balbi di Genova redatto nel XIII secolo:

Alla voce *figura* di questo dizionario, scritto in latino, si legge in sostanza quanto segue: *figurare* significa, a un livello superficiale, rappresentare o rappresentarsi una cosa sotto il suo aspetto, la sua "forma naturale" (*forma naturae*). Ma, a un livello molto più profondo ed essenziale, *figurare* diventa un verbo molto paradossale, poiché Giovanni Balbi ci spiega che è equivalente ai due verbi *praefigurare* e anche *defigurare*. Perché? Perché l'atto di figurare consiste in senso stretto nel "trasporre o trasferire il senso [della cosa che si vuole significare] in un'altra figura" (*in aliam figuram mutare*). Tutto il paradosso della figura come relazione deriva da questo trasferimento e da questa alterazione (Didi-Huberman [2007] 2008, 148-149).



Matthias Grünewald, *Resurrezione*, Altare di Isenheim (1512-1516), Colmar, Musée Unterlinden.

Che qualsiasi figurazione comporti una simmetrica, inesorabile, alterazione della forma creata, Testori lo ha messo in luce nella sua interpretazione del polittico di Grünewald con una cadenza assillante. Non solo esaminando la *Crocifissione*, ma anche soffermandosi sulla seconda faccia del polittico, comprendente l'*Annunciazione*, la *Natività* e la *Resurrezione*, individua una filigrana di dettagli che erodono la compiutezza semantica delle varie immagini presenti:

È un corteo di paradiso quello che accompagna la piccola infante nello scomparto della *Nascita*, o invece una sua sabbatica e blasfema parodia? E quell'infante, nella sua destinazione fantastica e reale, chi sarà mai? La Vergine bambina o non la regressione di lei adulta nel ventre colmo di splendori e nefandezze, di reticoli venosi e, insieme, di brulicchi d'oro, non già della madre, bensì e più totalmente della natura? Non accade forse la stessa cosa nella *Resurrezione*, dove il Cristo sembra lasciar il sepolcro trascinandosi dietro qualcosa, che non ha soltanto la forma e la sostanza d'un sudario, ma quella di una placenta inzuppata di liquidi amniotici e accesa, insieme, di zolfi e di lampi innici e come trafugatori di ciò che sembra essere e appartenere veramente e solamente al Dio eterno e nevato? (Testori 1995, 151-152).

“Scandalosa” non appare a Testori unicamente l'immagine di Cristo inchiodato alla croce, brulicante di quelle invasioni profane provenienti dal mondo vegetale che incrinano la sacralità della sua sofferenza. Ancora più deturpato si manifesta ai suoi occhi il fulgore che ha sempre avvolto la tradizione iconografica sia dell'*Annunciazione* e della *Natività* sia della *Resurrezione*. Tutti eventi che, nella pala di Grünewald, rivelano a Testori le dilaganti pulsazioni dell'informe nel tracciato, in apparenza compatto, di ogni figura.

Ma certo non si tratta, per lui, di una caratteristica circoscritta all'Altare di Isenheim. In tal senso esso non ha nulla di eccezionale.

## II

Proprio l'aggrovigliata matassa di tensioni esercitate da questo connubio tra la forma e l'informe ha contribuito a innescare in Testori il profondo e radicato interesse per le opere di Gaudenzio Ferrari e il Sacro Monte di Varallo, confermato da vari saggi che vanno dal 1956 al 1964 (poi raccolti in volume nel 1965 con il titolo di *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*). Oltre a segnare uno tra i passaggi determinanti di un itinerario intellettuale così frastagliato, o meglio una delle "cellule generative della creatività di Testori" – le definisce Giovanni Agosti, di sicuro il suo maggiore esegeta, per passione e intelligenza critica (Agosti 2023, XX) –, sono questi interventi a sancire la piena affermazione dello scrittore nel panorama italiano della storia e della critica d'arte. Considerando Gaudenzio Ferrari una sorta di "regista" del complesso eretto sul Sacro Monte di Varallo, dove lavora per qualche decennio a partire dagli ultimissimi scorcì del XV secolo, anche in questa occasione Testori si dimostra attirato dalla Crocifissione presente nella Cappella XXXVIII. Un topos iconografico rievocato da Gaudenzio accostando sculture in terracotta (solo le crocifissioni di Cristo e dei due ladroni sono in legno) ad affreschi. L'esito raggiunge un potere straniante, al punto da dispiegarsi come "l'azione drammatica più grande che mai, fuor dal vero e proprio teatro, la morte di Cristo abbia avuto" (Testori 2015, 123).

La scena è gremita di immagini eterogenee. Alla lunga sequenza di affreschi che dilatano lo sfondo si sovrappongono, in primo piano, ottantasette sculture di proporzioni diverse, alle quali, da protagonisti incontrastati, è affidata la funzione di esplicitare l'esteso ventaglio di reazioni emotive scatenate dal dramma a cui stanno assistendo. Si va dallo stupore e l'incredulità al dolore fremente del compianto, fino alla rassegnazione. L'eccessiva vitalità che anima una disposizione così dinamica assume, però, il carattere anche di una minaccia per la consistenza e la stabilità delle singole sculture di terracotta. L'intensità espressiva da cui sono ravvivate mostra, infatti, sempre di sfaldare l'apparente solidità che dà loro forma, risucchiata da quell'informe materia inorganica che, per quanto mimetizzata plasticamente, rimane comunque lo scheletro sul quale poggiano. È quanto Testori, nelle ultime pagine del *Gran teatro montano* dedicate proprio alla cappella della *Crocifissione*, nota con precisione:

Se non è questo, e l'altro che lascio ad ognuno di scoprire, storia di carne; storia, intendo, d'una carne che si fa creta, pur restando carne; se non è qui, proprio qui, il procombere lento di tutto verso la sua più lontana origine e la sua più vera pace; verso la morte, intendo, dove la carne si farà nuova creta e la creta, con altre, terribili fatiche, altri, terribili dolori, nuova carne; se non è proprio questo il magma, l'intrinseco stesso per cui la creta valsesiana potrà disporsi alla bestialità accanita, all'ingombro viscerale del D'Errico [si tratta del cosiddetto Tanzio da Varallo]; e soprattutto, se non è qui, sempre sul punto di farsi, il segreto, la genesi stessa della vita... (Testori 2015, 141).

Quando Testori si imbatte nella pala di Grünewald le variazioni apportate da Gaudenzio Ferrari e da Tanzio da Varallo (che circa un secolo dopo lavorerà alle nuove cappelle del Sacro





Gaudenzio Ferrari, *Crocifissione*, Cappella XXXVIII, Sacro Monte di Varallo.

Monte di Varallo (Testori 1995, 233-245) ai protocolli della tradizionale iconografia cristologica avevano già prodotto su di lui un impatto traumatico.

Lo ribadiscono le opere coeve e successive all'interpretazione dell'Altare di Isenheim. Basti pensare a *Nel Tuo sangue*, la raccolta poetica pubblicata nel 1973 (solo un anno dopo il saggio su Grünewald), indicata da Raboni – altro esegeta dalla spiccata empatia nei confronti di Testori – come “la più folgorante, la più necessaria, la più testoriana fra le raccolte di poesia di Testori, [...] che poi raccolta non è, bensì un poema ferocemente unitario strutturato per abbaglianti lacerti o reliquie attorno a un nucleo tematico di feroce, raccapricciante compattezza: la colluttazione con il Dio ascondito” (Testori 1997, XIII). Il rimando al politico di Colmar è iscritto già nella copertina del libro (oltre che nel risvolto), dove è presente un particolare della *Crocifissione*. Ma si può dire che ogni componimento della raccolta segna una sorta di corrispettivo poetico del saggio pubblicato l'anno precedente:

La Tua nudità  
 è tenera, sconcia,  
 febbrile.

Sei un angelo,  
un animale divino,  
una bestia sconfitta  
da porcile (Testori 1997, 1037).

Oramai il *Deus absconditus*, disperatamente ricercato da Testori, rivela un volto “orribile”, “bestiale”. Che resterà il suo volto autentico:

Ha bruciato quel tempo  
nell'incendio della Bestia trionfante.

Ha visto come ogni amante lasciato  
che niente più resta  
quando chi ama da noi se n'è andato,  
soprattutto se, invece d'un maschio violento  
o d'un angelo pio,  
è un falso, orribile Dio (Testori 1997, 988).

Venti anni più tardi, nel 1993, l'anno della sua morte, Testori non avrà alcuna remora nel considerare fuori dai canoni dell'ortodossia cattolica la sua estenuante “lotta” con la figura di Cristo ingaggiata in *Nel Tuo sangue*. In occasione del conferimento del Premio Internazionale di poesia Etna-Taormina non ha difficoltà nel dichiararla quale presupposto della sua poetica:

Le poesie che ho raccolto sotto il titolo *Nel Tuo sangue* esprimono una specie di lotta e di estremo confronto con la figura del Cristo: un rapporto di amore-odio così come avviene in ogni forma di esperienza amorosa in cui si è portati a identificare l'oggetto del proprio amore con Dio. Benché la mia formazione sia stata cattolica non credo di poter essere definito un 'poeta cattolico'. Penso sia più esatto parlare, per quel che mi riguarda, di 'poesia religiosa'. La poesia stessa è religione (Testori 1997, 1526).

Se, per Testori, “la poesia stessa è religione”, la lotta irriducibile con l'immagine di Cristo è destinata a proseguire costantemente, dal momento che l'unica religione che egli riesce a concepire si snoda entro tale conflitto. Riproposto puntualmente nel 1983 con *Ossa mea*, l'altro vertice della sua ricerca poetica, non a caso definito da lui stesso “un poema in forma maledetta” (Testori 2013, 2031). Anzi, si tratta di una medesima, prolungata maledizione. Come in questi versi, dove Cristo è di nuovo raffigurato attraverso i tratti di una belva:

Trema,  
si disfa  
sul lago la sera.

Di colpo,  
a un volo di strada  
e di vento  
intervieni.

Sei Tu.



Resti lì.

Non rosa,  
non nube,  
né incauto riflesso  
di monte o isola amata;  
amante salvante,  
trafitto su Croce,  
sei belva.

M'attendi.

Di luce

sei selva.

Mi fissi.

Sei fiera (Testori 2013, III, 575, vv. 1-21).

Di nessuna salvezza è portatrice la croce. Tutto si conclude su questi legni che inchiodano Cristo a un vano sacrificio e gli uomini a una dannazione irredimibile:

Sulla croce  
già eretto  
nel silenzio esterefatto  
con lo squarcio lì,  
nel petto.  
Consumato  
Tutto.  
Fatto.

Eri solo.  
Maria smorta,  
quasi morta,  
chi Tuo figlio nominasti  
nella casa riportava.

Il mio cranio  
dove andava?

Sibilava

C'era assenza  
lì,  
in delitto (Testori 2013, VIII, 593, vv. 12-30).

### III

Come spiegare, allora, nel pieno di tale eterodossia, il rapporto di Testori con Don Giussani e il movimento di Comunione e Liberazione, che si intensifica proprio a partire dalla fine degli anni Settanta? A generare una simile convergenza, più che una presunta, e risolutiva, conversione di Testori all'ortodossia cattolica (smentita radicalmente dai versi appena citati di *Ossa mea*), c'è, da un lato, lo sfibrante a-teismo – da intendersi nell'accezione etimologica – dello scrittore, pronto a trovare qualsiasi alibi pacificatore pur di mitigare una ricerca oramai estenuante, e, dall'altro, la politica strumentale di un movimento cattolico integralista, appunto Comunione e Liberazione, disposto ad accantonare ogni dissenso dottrinale pur di procedere, come nel caso di Testori, a una strategia di affiliazione dall'alto prestigio intellettuale.

Fuori da questi fragili esercizi penitenziali (limitati, comunque, a una pubblicitaria militante e a sporadici interventi in campo storico-artistico), il percorso creativo di Testori proseguirà a iscriversi caparbiamente nel solco di una "forma maledetta" diventata il medium espressivo da lui privilegiato. La "lotta" con la figura informe di Cristo si ripropone nella sua ultima opera, i *Tre lai*, tre monologhi in versi dialettali (di un'alta Brianza linguisticamente reinventata) pubblicati postumi nel 1994, che avranno in seguito un notevole rilievo scenico grazie a due interpreti di eccezione come Sandro Lombardi e Federico Tiezzi, legati da tempo a Testori quanto Giovanni Agosti, intervenuto sulla drammaturgia. Il lamento funebre di Cleopatra, di un'inedita Erodiade e della Madonna, liberamente ispirato al lai di origine romanza, oscilla tra l'invettiva e il compianto. Che si sovrappongono freneticamente soprattutto nel terzo episodio della trilogia, in cui la Madonna si rivolge al Figlio morto con struggimento, ma anche delusione:

E te li,  
trafitto  
e trafittato,  
anz'anzo desconfitto,  
destenduto  
et anca destendato...  
Lo capissi mo'  
che t'hanno tutti  
un po' fottuto? (Testori 2013, 1963-1964)

"Figlio, / me 'scolti?" (Testori 2013, 1975). Solo questo può ancora chiedere la "Mater strangosciàs". Senza ottenere alcuna risposta. Delle false promesse elargite a Lui, come all'intera umanità, rimane l'icona di un corpo "trafitto /e trafittato", "desconfitto", anzi "destentado", smembrato fino al residuo informe dei pochi filamenti che lo compongono internamente. Un corpo scivolato definitivamente nell'ombra.

Non la luminosità a tutto tondo della figura, ma le ombre che l'avvolgono o le si infiltrano hanno continuato, infatti, ad attirare lo sguardo di Testori, logorando con intensità via via progressiva la plasticità di ogni forma, incalzata da un cono informe sempre più esteso e marcato. In uno dei suoi scritti di maggiore impegno e ampiezza redatti negli ultimi anni, dal

titolo *Se la realtà non è solo un fotogramma...* (1983), è quasi categorico. Ritornando, dopo più di trent'anni, su Francesco del Cairo (uno dei "Manieristi lombardi della peste" (Doninelli 1993, 132), sul quale si era soffermato in un saggio apparso nel 1952 sotto l'ala protettiva, quanto inspiegabile, di Roberto Longhi), Testori ipotizza da parte del pittore milanese – non importa, in questo contesto, se plausibilmente o meno – una torsione "antirealistica" dei moduli formali desunti da Caravaggio:

Gli è che, in quel modo, e quasi per gratificazione del passo ulteriore e ulteriormente ultimativo, anche il nucleo formale del Caravaggio sembra tornare in tutta la sua incondita terribilità e concretezza; e in tutto il suo incondito e terribile ingombro; epperò, questa volta, per dirci che, in trent'anni, o poco meno, la conoscenza della realtà aveva dovuto, grazie alla sua stessa disperata proposta, avanzare: e, anziché alludere al reale, configgersi nell'ambiguo, protervo e persino oscuro nucleo del suo inizio; configgersi, fondersi, confondersi e perdersi (Testori 1995, 303).

Dopo gli apporti cospicui di Gaudenzio Ferrari e i successivi innesti di Tanzio da Varallo alle cappelle del Sacro Monte di Varallo, dopo l'Altare di Isenheim, dopo la "carne-carne del Caravaggio, il suo sangue-sangue" (Testori 1995, 235), la costellazione dell'informe si espande ulteriormente, fino a imporsi come correlativo della forma stessa. Insopprimibile, pervasivo, proprio perché – ricorda Testori nell'ultimo passo citato – "la realtà non è un fotogramma", ma una sequenza di ombre che nel processo di figurazione vengono via via alla luce. È il motivo per cui nei *Tre lai* l'immagine di Cristo acquista tratti sempre meno riconoscibili. Come, d'altronde, lo erano già in alcune battute finali dell'*Ambieto*, alle quali il protagonista, prima di morire, affida il suo ultimo sussulto di ribellione:

Filius falsus che imperò sei più vero de un filius che fudesse istato veramente vero...Filius mai partorido e che imperò ho amato e amatissimo... La piramida s'è tutta spetasciata e anca Lui, el Dio, el Cristo delle fasse e delle spine, lo sento, è andato indegiù, indesieme de noi (Testori 1997, 1227-1228).

Il Cristo evocato da *Ambieto* non corrisponde più a un'immagine compiuta. All'immagine che per decenni aveva ossessionato Testori, con tale furore da costringerlo a cercare dovunque i segni della redenzione, promessa ma poi ammutolita nel suo disperato silenzio. Ora la figura di Cristo si è disseminata, mimetizzandosi in una trafila di sagome che non possiedono alcuna identità, alcuna forma univoca: piegata, curvata, da una metamorfosi inesauribile, da un'alterazione che non conosce tregua.

Se Rino, nel *Confiteor* del 1985, riesce ancora a comunicare attraverso un discorso comprensibile la propria desolazione inumana (Testori 2013, 1211-1263), solo tre anni dopo l'ininterrotto monologo di Riboldi Gino lungo "*In exitu*" – il romanzo che risulterà quasi naturale, per Testori, allestire anche scenicamente – si alimenta di una vertiginosa lacerazione verbale corrispondente all'immediatezza di una *kènosis* che non ha bisogno di alcuna spiegazione. Eppure, nell'alluvione di parole stravolte, accavallate, strozzate dallo *stream of consciousness* di Riboldi Gino (il tossicodipendente giunto allo stremo, che, rinchiudosi nei cessi della stazione di Milano Centrale, rievoca il calvario della propria vita prima di iniettarsi

l'ultima, mortale, overdose di eroina) non c'è una sillaba priva di senso. È la massima pregnanza della forma – forma dell'abbandono, della deiezione, del patimento – a reclamare la disgregazione di qualsiasi veicolo linguistico predeterminato, di qualsiasi significato prestabilito.

Come l'*homo sacer* ripreso da Agamben, Riboldi Gino è inconfondibile nella singolarità del suo itinerario esistenziale, ma, nello stesso tempo, vive, è sempre vissuto, al bando della comunità. In questo senso è Nessuno. Come tale lo presenta Testori in apertura del romanzo:

Lì, è. Lui (nessuno). Lì fu. Lui (nessuno). Lì era. Lui (nessuno). Lì sarà. Lui (nessuno).

Lettore. Tu. Sai tu. Che è. Era. Fu. Per sempre. Mai. Lui. Lì (nessuno).

Lettore. Ciò che qui, cominciando, finisce. Ciò che qui, finendo, comincia. Sai. Forse non sai. Saprai. E se non sai. Se, ecco. Se. Se.

Era. Anzi, è. Lì. Lui (nessuno).

Nella notte (marcia). Lui. Nessuno. Coperta di nebbia (marcia) sulla groppa della città-cavalla. Viola. Nella notte. Marcia (Testori 2013, 1265).

Al pari di ogni *homo sacer*, "Lui (nessuno)" – Riboldi Gino, in questo caso – è del tutto innocente. Se c'è un peccato, risiede nella sua nascita, da lui prontamente richiamata:

Gino! – l'urlo della partoriente. Davanti ai buchi. Della carne. Di lui: il venduto, il comprato, il latrinante, il cessante. Cessante anche (anca) dell'esistere; del vivere; del palpitare: e persino et anche (anca) dell'usmare. Il casso. Altri. L'altrui anale foro. Una scarica. "Ma perché, adesso? Cosa c'entra, adesso?" Una scarica. Una mitragliata, lì, nel ventre: ot addome. Un chiodo per ogni mano. Un altro sui due piedi. La corona di spine didentro le tempie. E nelle orecchie (anca). Nelle. Et poi. La Tua pelle tutta scarbonita. Dai peccati, Gesù! Gesùino! Un Cristo del Cristo! Anzi, un'ostia di un'ostia del Cristo troia! No! L'ostia del Cristo, no! Non ne parli! Pur s'è troia! Non ne scriva! La supplico! Nè adesso! Nè mai. Quanto al senso, ecco. Quanto al. Trattasi, per certo – gli avevano insegnato – di dilatata fantasia (Testori 2013, 1270-1271).

"Quanto al senso, ecco. Quanto al". Qui l'invettiva di Gino deve arrestarsi. Qualsiasi altra parola sarebbe superflua. Diventerebbe una "dilatata fantasia". Il senso si profila con evidenza allarmante. Basta guardare il corpo di Gino, magari mentre egli stesso lo guarda. Risalteranno subito la posa reclinata della testa, i chiodi che trafiggono le mani e i piedi. È una forma esangue, ma resistente. Straordinariamente resistente. Tanto che, trascorsi quasi cinquecento anni, sembra di ritrovarsi dinanzi alla *Crocifissione* di Grünewald, alla sua "sopravvivenza" ancora intatta, direbbe Warburg. Nell'esteso "atlante" delle figure mnestiche lungo cui si dipana la nostra memoria individuale e collettiva sarà necessario, allora, accostare sempre l'immagine di Gino al Cristo di Grünewald. Due corpi sacri e, insieme, profani. Per questo scandaloso intreccio continuano ad appartenerci.

---

## Riferimenti bibliografici

Agamben 2021

G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, in G. Agamben, *Homo sacer*, edizione integrale. 1995-2015, Macerata 2018, 17-168.

Agosti 2015

G. Agosti, *Una cornice per il lettore nuovo; Una cornice, più specifica, per il lettore nuovo*, in Testori 2015.

Agosti 2022

G. Agosti, *Luchino e il Gianni (o il conte e lo scrivano); Note; Una fantasia su temi viscontiani*, in G. Testori, *Luchino*, a cura di G. Agosti, Milano 2022.

Agosti 2023

G. Agosti, *Perché così*, in G. Testori, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi, notizie sui testi di G. B. Boccardo, Milano 2023, IX-XL.

Barth [1954] 1974

K. Barth, *L'epistola ai Romani* [Zürich 1954], a cura e traduzione di G. Miegge, Milano 1974.

Bazzocchi 2021

M.A. Bazzocchi, *Testori: la carne delle immagini*, in M. A. Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna 2021, 159-182.

Cacciari 1990

M. Cacciari, *Dell'inizio*, Milano 1990.

Canetti [1935] 1981

E. Canetti, *Auto da fé* (con l'aggiunta del saggio "Il mio primo libro: Auto da fé") [Wien 1935], traduzione di L. e B. Zagari, Milano 1981.

Canetti [1980] 1982

E. Canetti, *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)* [München, 1980], traduzione di R. Colorni, A. Casalegno, Milano 1982.

Canetti [2014] 2017

E. Canetti, *Il libro contro la morte* [München 2014], con una postfazione di P. von Matt, a cura di A. Vigliani, traduzione di R. Colorni, G. Forti, F. Jesi, A. Lavagetto, A. Vigliani, Milano 2017.

Caramore, Ciampa 2018

G. Caramore, M. Ciampa, *Croce e Resurrezione*, Bologna 2018.

Ceronetti 1988

G. Ceronetti, *L'occhiale malinconico*, Milano 1988.

Cortellessa 2006a

A. Cortellessa, *Giovanni Testori, diagramma e figurazione* [1998], in A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma 2006, 340-344.

Cortellessa 2006b

A. Cortellessa, *Discorso sugli occhi di Giovanni Testori*, in "Il caffè illustrato", 29 (marzo-aprile 2006), 50-55.

Deleuze [1981] 1995

G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* [Paris 1981], traduzione di S. Verdicchio, Macerata 1995.

Didi-Huberman [2007] 2008

G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive* [Paris 2007], traduzione di M. Grazioli, Milano 2008.

Didi-Huberman [1995, 2019] 2023

G. Didi-Huberman, *La somiglianza informe o il gaio sapere visuale di Georges Bataille* [Paris 1995, 2019], traduzione di F. Agnellini, Cinisello Balsamo – Udine 2023.

Didi-Huberman 2023

G. Didi-Huberman, *L'humanisme altéré. La ressemblance inquiète*, I, Paris 2023.

Doninelli 1993

L. Doninelli, *Conversazione con Testori*, Parma 1993.

Dostoevskij [1868] 1998

F. Dostoevskij, *L'idiota* [Москва́ 1868], traduzione di G. Pacini, Milano 1998.

Gualdrini 2023

G. Gualdrini, *Trittico delle cose ultime. Grünewald, Holbein, Raffaello*, prefazione di E. Castellucci, postfazione di P. Stefani, note a margine di G. Caramore e M. Ciampa, Villa Verucchio (RN) 2023.

Huysmans [1905] 2002

J.-K. Huysmans, *Grünewald* [Paris 1905], a cura di R. Rossi Testa, Milano 2002.

Lombardi 2004

S. Lombardi, *Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore*, Milano 2004.

Moltmann [1972] 1973

J. Moltmann, *Il Dio crocifisso. La croce di Cristo, fondamento e critica della teologia cristiana* [München 1972], traduzione di D. Pezzetta, Brescia 1973.

Panzeri 2003

F. Panzeri, *Vita di Testori*, Milano 2003.

Quinzio 1984

S. Quinzio, *La croce e il nulla*, Milano 1984.

Reale, Sgarbi 2014

G. Reale, E. Sgarbi, *Il gran teatro del Sacro Monte di Varallo*, Milano 2014.

Sebald [1988] 2009

W.G. Sebald, *Secondo natura. Un poema degli elementi* [Frankfurt am Main 1988], traduzione di A. Vigliani, Milano 2009.

Testori 1972

G. Testori, *Grünewald, il trionfo e la bestemmia*, in *Grünewald*, Milano 1972, 5-10.

Testori 1995

G. Testori, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Seicento*, a cura di P.C. Marani, Milano 1995.

Testori 1997

G. Testori, *Opere 1965-1977*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, Milano 1997.

Testori 2013

G. Testori, *Opere 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, frammenti critici di G. Raboni, Milano 2013.

Testori 2015

G. Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, nuova ed. a cura di G. Agosti, Milano 2015.

Testori 2023

G. Testori, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi, notizie sui testi di G. B. Boccardo, Milano 2023.

Vitiello 2022

V. Vitiello, *Nel silenzio del Padre. Cristianesimo e storia da Paolo a Gesù*, Roma 2022.

Warburg [1929] 2002

A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Ghelardi, Torino 2002.

---

### English abstract

The essay is presented as a diachronic traversal of some crucial nodes of Testori's art-historical reflection (starting, above all, from his essays on Grünewald and those on Gaudenzio Ferrari and the Sacro Monte of Varallo), interpreted in relation to some of his literary works closely related to it (such as the poetry collections *Nel tuo sangue*, *Ossa mea*, the last of the *Tre lai* and the novel *"In exitu"*). The resulting interweaving allows us to highlight the profound originality through which Testori repropose the concept of "figuration"; which, subtracted from traditional clichés, exhibits its profound conflictuality: an inescapable connotation of all artistic expression.

*keywords* | Giovanni Testori; Hans Holbein; Matthias Grünewald; Heterodoxy; Figuration; Conflict.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.  
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.  
(cf. Albo dei referee di Engramma)*

# Apostasia della carne

## Fatica e liberazione della materia in Giovanni Testori e Francis Bacon

Filippo Perfetti

A Gianfranco, "In exitu..."

Per gli inquieti abbiamo scritte queste righe.

G. Testori, *Segantini*

L'arte ha un corpo, è fatta di tele, di colori,  
di tubetti, di fogli, di pietre, di mattoni.

Insomma, ha una sostanza fisica  
che rende più precaria  
qualunque operazione intellettualistica.

G. Testori, *Conversazioni*

Facile, quasi tautologico, e se appena indicato lampante, il connubio estetico, poiché ideologico, tra Giovanni Testori e Francis Bacon. Non è neppure da ricostruire in quanto posto da sempre, ripetutamente, in evidenza dallo stesso Testori. Eppure, in questa evidenza, appare una zona d'ombra che cela il punto – sottile ma sostanziale – dell'inestricabile legame che vi è fra loro. Un punto che si può evincere leggendo una lettera di Testori e che in queste righe si vorrà esporre nel suo essere forma e meta nella pittura dell'uno e nella scrittura dell'altro, comunque sempre presente nella loro ricerca estetica in quanto messa in questione della condizione esistenziale – ontologica sarebbe più corretto – dell'uomo.

Caro Ferrero,

le lascio in portineria tanto la "Suite" rilavorata, quanto quel che c'è della *Monaca*. Aspetto il suo giudizio che, comunque sarà, *mi servirà moltissimo*. Le sarò grato se vorrà aiutarmi a trovare un titolo alla "Suite", volendo lasciare quello di "Suite per F.B." come sottotitolo; è un consiglio che m'ha dato anche Longhi, il quale pensa che ci sia dell'altro di quanto non vi si trovi (e, per precisare, lui non sia riuscito a trovare) in Bacon. Per me il titolo dovrebbe essere qualcosa come *Crocefissione* e, meglio ancora, contenere il senso che spero d'essere riuscito a dare, in questa specie di poesie, all'aggettivo "apostatico" e al nome "apostasia" (riferito alla materia, anziché alla teologia). Non è facile, ma sono certo che se, a lettura finita, penserà che ne valga la pena, lei saprà indicarmelo.

Grazie di tutto e abbia la riconoscenza e l'affetto del suo  
Gianni T.



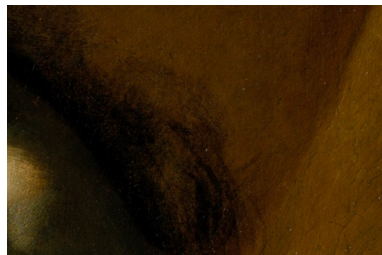
Questa è la manciata di parole da cui partire, una lettera che Testori, che in amicizia si firma “Gianni”, scrive a Sergio Ferrero, scrittore scelto come lettore particolare e privato delle bozze di Testori nel periodo attorno a questa lettera, che data il 1965 (Panzeri 2003, 110-111). Testori lascia in lettura due opere: la “*Monaca*”, ovvero *La monaca di Monza*, poi pubblicata e messa in scena nel 1967 e la “*Suite*” dedicata all’opera di Bacon rivisitata in una seconda scrittura. Se della *Monaca* è più utile parlare in seguito, è dalla *Suite* che occorre partire. La *Suite* vorrebbe essere una plaquette di brevi liriche rivolte e ispirate alle opere di Bacon, testi in forma poetica a metà tra l’ecfrasi e il crogiolo di pensiero da cui pare prenderanno sostanza i quadri stessi, come se invece che ispirati a loro fossero a quelli precedenti. Ed è allora da individuare in questi componimenti quale funzione eserciti, anzi come si presentifica, l’aggettivo “apostatico” e il sostantivo “apostasia” che sono appunto quel nodo a cui si vuole porre accento e su cui far chiarezza. Sono da rintracciare e leggere questi due termini: cioè l’apostasia, e come specificato nella parentesi, un’apostasia che bagna il suo significato nell’ambito lessicale religioso, di fede, ma che si sposta sul piano della materia: della carne. Capire cosa significhi l’apostasia della carne è infatti il punto in questione che funge da cardine tra Testori e Bacon e epicentro ultimo per entrambi.

### **Per prima cosa la poesia**

Per prima cosa la poesia. I testi spediti a Ferrero sono rintracciabili nel secondo volume di Bompiani dedicato a Testori, *Opere 1965-1977*, dove sono preceduti dalla prima versione e seguiti dalla forma successiva che poi prenderanno, dove si slegano dal nome di Bacon restandovi aderenti nel tema (così nelle notizie sui testi, Testori 1997, 1500-1507). Nella prima stesura, le liriche indicano in testa l’opera pittorica di riferimento (ad esempio, per la prima, *Three studies for figures at the base of a crucifixion* – 1944); elemento poi perso nella seconda versione; nell’ultima che poi trova – dopo un’ulteriore revisione – edizione presso Scheiwiller nel 1966 con il titolo *Crocefissione*, già presente come ipotesi di titolo nelle prime versioni, il riferimento a Bacon è solo implicito, di rimando: è un riflesso d’immagine suggerito dalle liriche. Le diverse versioni sono tra loro coerenti per forma e tema. Ovunque è sangue, carne, sfacimento. Ogni foglio e ogni rigo grondano di umori e liquidi, sempre è impressa una erotica della morte, che è sorella di una ferita sempre ieratica; sempre è presente l’atto tragico della croce di Cristo. Un concentrato del Testori più cruento nel lessico e violento nel discorso. I versi, come gli è solito, a cascata, affilati come una lama che taglia la pagina per l’ansia che monta giorno dopo giorno nell’anima (Murena per Campo, *Giorno*). Parola verso, esposta singolarmente: come cellula. *Enjambements* a legare la catena di sangue, a farla cadere a piombo il tema.

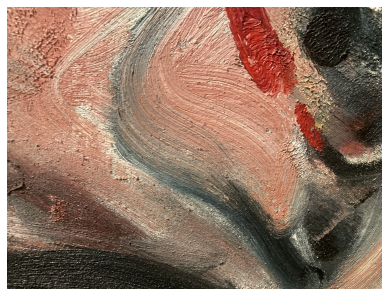
In ciascuna stesura è facile prendere brani dalle poesie dove evidente è lo sfrangiarsi del corpo:

Sul ventre sfatto, obeso  
cade la difesa;  
crollano attorno al lago  
le papille:  
muta penzola la lingua;  
la piaga annienta l'essere,  
slabbra il tessuto,  
frana.



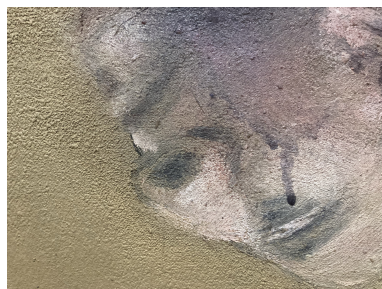
L'ironia è talmente pervasiva da comprendere se stessa:

[...]  
La ferita dell'essere  
non tiene;  
si stacca la crosta  
crepitando  
dalla ragna lisoformica,  
biancastra;  
dai cicli ricadono  
gemme turgide,  
vane.  
Procede nel silenzio  
l'orrenda spoliazione.  
Il midollo deverte  
dal suo corso;  
si rilascia il ventre  
nella roggia violastra  
del suo sangue.  
[...]



O come recita la sua versione antecedente:

[...]  
La ferita non tiene;  
la crosta si stacca  
crepitando;  
i labbri ricadono  
dai denti;  
cerca la mano un moto;  
s'alza  
il marmo canceroso,  
vana apoplezia nel corpo  
del servo  
degli schiavi  
- e tu,  
stella incarnata  
nella melma,  
quale senso domandi ancora



atroce,  
disperato?

Perfino la ferita non regge, si sfa. Dal corpo dell'uomo è poi di ogni materia il cedere allo sfacimento, fino a raggiungere una dimensione cosmica:

L'universo si stacca  
dall'essere,  
penzola,  
marcisce.

Fino a mettere in scacco l'ontologia stessa delle cose:

[...]  
Piangi,  
se ancora puoi;  
se esisti più,  
materia disperata;  
non più in te esiste  
la ragione.

La piaga annienta l'essere,  
slabbra il tessuto,  
frana.

In questo panorama, che nasce dallo sguardo alle tele di Bacon, non può restare a parte la materia del dipinto:

L'ombra del verbo incauto  
sulla pasta rabbiosa,  
sul colore,  
sulla tela del folle,  
Vincent di sangue

E la pelle e la tela vivono la stessa condizione nel loro comune essere materia:

Lino di demenza,  
trama inappagata,  
cresce la bestemmia  
sul tuo sangue;  
ultima saliva,  
disperazione vana,  
filigrana,  
aria.

Verticale disfacimento del lino: da demente è poi mancante nell'ordito della trama; il sangue si assottiglia in saliva, la disperazione cresce nel suo essere vuota: prima filigrana e poi aria.

Sono parte del massacro, della frana, tanto la tela che il colore, e dove Testori scrive: “prelevata dal fondo, / la goccia reverte il suo cammino, / urlando si fa suicida”, la goccia è tanto quella del sangue che del colore: giungono alla morte e all’annullamento, toccano l’apostasia di sé da cui si è partiti. Per entrambe la malattia, che dalla superficie intacca la sostanza, è “lebbra apostatica”, a cui l’ultimo tentativo dato è un soffocato urlo esiziale:

Urla,  
materia apostatica,  
nella landa disserrata,  
urti, boati,  
scheletri volanti,  
latrine accecate  
dai binari,  
cieli partorienti ombre;  
sterchi, fango;  
urla  
nelle bende atroci,  
soffocanti.

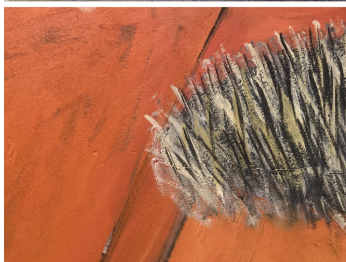
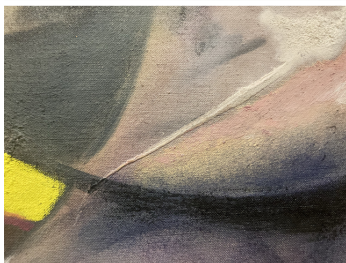
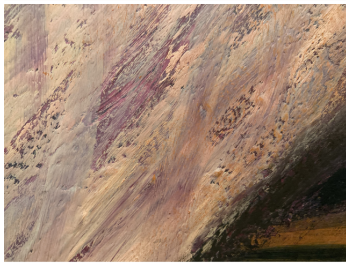
Il nulla, la rovina, come un cane, attende chi provi a svincolarsi da questo fato:

Vigili  
nel nulla;  
addenti  
la mano creatrice  
se assassina ritenta  
la nostra oscena forma.

A nulla più è dato di darsi forma.

### **Il colore per materia**

Per Testori la genesi di un dipinto è una questione di incarnazione. E da qui l’uso di espressioni e lemmi che affratellano la nascita di un quadro a quella di un uomo, dove la materia è “mater-materia” (Testori 1988), dove il liquido seminale sostituisce il pigmento, magari ad olio, non per un’efficace formula metaforica, bensì per severa convinzione che si sta parlando di fenomeni legati dalla stessa natura (si veda Bazzocchi 2015, 77). Così è nella genesi e così poi nell’esito a cui sono destinati. È in questa prospettiva che nasce e prosegue – la parola sviluppo porterebbe fuori strada – lo sguardo di Testori sull’arte pittorica e non soltanto. Tutto è già posto nel suo primo articolo chiestogli da Longhi per le pagine di “Paragone”, nel 1952. Il celebre saggio sul Cairo è concentrato per temi, stile e ricerca del suo intero cursus critico e letterario artistico. In quelle pagine esprime questa sua concezione dell’opera come corpo e della superficie pitta come materia: della cellula-colore. Si legga Testori:



Da qui l'iterazione nell'esistenza tutta di quella dialessi, la quale naturalmente cerca, ora, un'oggettivazione (il noumeno tenta, da che s'è incarnato, il suo proprio coagulo, che non altro sarà se non il gesto). Questa circolarità irriducibile in cui si trova ridotta ogni traiettoria (pensiero e gesto: causa ed effetto: reversibili, per giunta), s'esprime in quella tal figura ossessiva (circolare, appunto) cui già prima accennavo, che è il punto d'inizio più lontano che, quanto alla forma (stile), m'è accaduto di rintracciare in Francesco. Abbastanza profundato, tuttavia, se si pensa che l'effettuazione pratica è una cellula del *quantum* cromatico di cui si compone, materialmente, ogni opera pitturale (Testori [1952], 2023, 14).

La florida e complessa prosa di Testori sta raccontando come nascano i quadri di Francesco (al tempo chiamato *del*) Cairo. La dialessi, il gioco delle forze, cerca di farsi oggetto: l'idea, il noumeno, di prendere corpo, coagulo. Pare, questa lotta, per giunta circolare, vivere delle contrazioni di un parto, tra doglie e ansimi e fatica. Da qui, oltre la particolarità del caso del Cairo, il comune denominatore di ogni opera: la "cellula" "cromatica" di cui ogni quadro è composto "materialmente" ("Il termine 'colore' sottointende infatti una ben precisa sostanza materica, materiante e materiale. A sua volta tale sostanza sottointende un'irruente e precisa inevitabilità carnale", Testori [1989] 2011, 127). E subito sotto scende ancor più nel dettaglio, quasi guardasse al microscopio e la vedesse prima che si formi e nasca, allo stadio staminale:

La natura di questa cellula, di questo primo groppo, è di vitalità indifferenziata: cioè a dire che questa cellula contiene un sommovimento degli atomi di cui è composta, sommovimento non diretto nei riguardi della sua futura formulazione espressiva (che è appunto, in sede estetica, l'incubazione demenziale che conduce al parto: dopodiché l'opera è determinata, cioè vivente nella sua autonomia, più o meno perfetta, e tuttavia perfetta mai, essendo il mito dell'arte assoluta, o, come si dice, "pura", tepida menzogna, inane sogno). Talché, qualora fosse possibile isolare una di queste cellule, si avrebbe l'impressione dello sprigionarsi di una carica innominata e, in effetti, innominabile: dell'ansimare dei suoi atomi, del roteare loro attorno a sé medesimi (il moto circolare essendo proprio di chi non ha possibilità di scegliere la direzione, toccandole in potenza tutte, ma in effetti alcuna: esistenzialmente di chi non ha scampo) (Testori [1952] 2023, 14).

Atomi, cellule, che nella loro energia posseggono il possibile. Il realizzarsi di un possibile è l'unico loro gioco, la libertà di essere ciascuna forma è allo stesso tempo l'unica regola a cui sottostanno, quella di farsi, di essere. E in questo gioco di forze seminali, di cellule staminali pronte a prendere forma e funzione, appare lo stesso miscuglio, lo stesso "ragno o sputo" che è dell'informe (termini, ragno e sputo, che parrebbero da Testori, e sono di Georges Bataille, Id. [1929] 1974, 165). In Bataille, nella sua concezione di informe, paiono abitare queste cellule-cromatiche pronte a dare forma:

Dobbiamo piuttosto pensare all'*informe* come qualcosa che è creato dalla forma stessa, secondo una logica che agisce logicamente contro se stessa, dall'interno, per cui la forma produce un'eterologia. Consideriamolo non come l'opposto della forma, ma come una possibilità che opera nel cuore della forma, per eroderla (Krauss [1993] 2008, 172).

E come visto nell'*après-coup* poetico, la materia che germina è colei che stermina se stessa, è "materia apostatica":

Poi, più più il lutto grande del broccato, d'una sostanza nenufarica, palustre: e la chiusura delle mani che schiacciano tra le dita (ma una mano pare già da lungo defunta) l'invertebrato uccisore: in quella stretta la materia riconosce la sua demenziale analogia: la reversibilità comune dell'essere, dell'elemento: come prima d'ogni differenziazione... Qui la sostanza si fa marcia e livida, come forse non fu mai: quasi di corpo che si disfi nell'acqua: quasi per dire: "cenere mi fé, disfecemi la cenere...": o il fango, la lutulenta palude (Testori [1952] 2023, 25).

Eccola già sulle tele del Cairo, riconosciuta da Testori a mangiare e sfare la propria materia. Reversibilità circolare notata anche da Rosalind Krauss:

Agendo cioè in modo strutturale, preciso, geometrico, come il movimento di un orologio. Il termine francese che coglie al meglio questo meccanismo è *déjouer*, in inglese qualcosa come *foil*, o *baffle*, in italiano "sventare", "eludere", ma dove si perde la parte dell'azione che si riferisce al gioco, alla sue regole e alla sua struttura; una struttura che destabilizza il gioco per il fatto stesso di osservarne le regole. "Dis-giocare" in qualche modo, ma in modo legale, all'interno del sistema. Con la molla che torna sempre indietro, come in un movimento d'orologio (Krauss [1993] 2008, 172).

La dialessi che porta le cellule a fare di sé forma, si rovescia in un'istiocitosi-cromatica. L'esito è mortale per la forma, per il corpo-dipinto. Dove però, in questa nuova dimensione, la forma, in qualche modo permane: "Nell'informe, la forma non è semplicemente negata, né tanto meno dissolta: è sacrificata" (Didi-Huberman [1995] 2023, 498-499). Bataille, illuminando il transitare della forma all'informe, è riconoscibile in quella sua posizione tragica (vedi Didi-Huberman [1995] 2023, 502) che si può ritenere la stessa postura, il medesimo punto di vista, che Testori ha di fronte all'arte: un fenomeno sì estetico ma per questo per nulla ininfluente nella vita.

Tuttavia, è bene tornare sulla formazione di questo corpo di cellule-cromatiche, perché alcuni anni dopo il Cairo, trattando di Matthias Grünewald, Testori precisa il processo di formazione della forma e quanto sia ad essa proprio e quanto concerne ciò che la precede.

Il terrore che ci prende davanti all'equazione che, nelle sue opere, Grünewald va via via mostrandoci come atto perenne ed esclusivo della verifica esistenziale e, probabilmente, come sua unica dannazione e salvezza, deriva dal fatto che tale equazione avviene sempre e contemporaneamente su due piani: quello concettuale e quello sensoriale; per arrivare a termini più figurativi, quello della forma e quello della materia. Nessuna preminenza né dell'una né dell'altra; ma il rilancio continuo della responsabilità d'esistere tra la cellula primaria (la cellula materica) e l'intelligenza prematerica (che potrebbe essere una inconoscibile casualità demenziale); quella responsabilità cui l'agglomerato materico rinfaccia ad ogni attimo l'insulto d'aver immesso nella propria struttura il bisogno di farsi; di prendere, insomma, un significato, una riconoscibilità, una forma, una figura. Ma quell'insulto a prendersi tale responsabilità passa con altrettanta decisione e costanza nella traiettoria che va dall'intelligenza (o demenza) prematerica alle cellule della materia, cui viene rinfacciato d'attirarla, tentarla e adescarla con la sua oscena vitalità d'embrione si insignificante, ma possibilitato di diventar forma e significato (Testori 1972, 7).

Ecco che alla cellula che qui chiama "prematerica", cioè quella colore, succede – per destino, salvezza o dannazione che sia – la forma. La materia precede la forma, questa prima è sensoriale, prende in sé la dimensione organica, laddove è solo nella forma che assume la dimensione figurale che le dà corpo, e in questo trova – al di là del sensibile – significato. Il tutto agito, mosso, da quella forza che gioca alla formazione e dis-formazione (più che de-formazione) del dipinto, dell'opera. E trattando di questo processo di formazione della materia dipinta per via cellulare, Marco Bazzocchi nota qui lo smarcamento di Testori da Longhi: "Testori è colore, cioè materia, prima che forma (se dobbiamo vedere un iniziale distacco da Longhi è da qui che sembra necessario muoversi)"(Bazzocchi 2012, 68).

Per cui, tornando a ritroso alla lettera di partenza, se Testori vede qualcosa in Bacon che Longhi non ha saputo, o meglio potuto, per via dei suoi strumenti di analisi differentemente attenzionati, vedere, è proprio nel colore; laddove in Longhi è superficie, luce e prospettiva a segnare l'oggetto (Cfr. Bazzocchi 2015, 75-76).

Passando a Bacon, la questione che coinvolge l'intera sua pittura, e che egli stesso sente, riconosce, come primo e fondante, il problema della figurazione. Figurazione in funzione della rappresentazione di corpi e specialmente dei volti (Cfr. Chiappini 2008, 32). La carne, qualunque essa sia, è però sempre colore, è in questo che Bacon trova il fondamento e la base della sua creazione: forza e materia che lo precede e a cui è sottoposto.

Per Bacon la pittura rappresenta il recupero dell'uomo e della sua centralità, è innanzitutto un'ossessione della vita, un tormento della carne e dello spirito, obbedisce alla necessità di trasferire su tela i fantasmi di un'esistenza fragile e disperata, fonte primaria del suo universo immaginifico (Chiappini 2008, 25).

Il mezzo, che è la pittura, attraverso cui tenta questo recupero disperato non è solo fatto di colore, ma è deciso dal colore; come dichiara in uno dei confronti con David Sylvester:

Magari anticipo, mi prefiguro mentalmente la cosa che voglio dipingere, ma non la realizzo mai come l'ho vista. Si trasforma da sé, col colore.

Una delle ragioni per cui uso pennelli molto grandi e, per il modo di lavorare, spesso non so cosa

succederà. Il colore, per conto suo, fa cose che sono molto meglio di quelle che gli vorrei imporre (Bacon [1987] 1991, 18).

Ecco che la volontà è piegata a una forza che come detto la precede e le soggiace, a cui sottosta a favore del fine, e questa forza è appunto il colore. La cellula-cromatica che nel gioco di forze che la anima muove la materia a farsi forma. Non è mai secondo volontà di Bacon, ma seconda la sua volontà. Utile idiota, il pittore è quale medium:

Francis Bacon | [...] più che un pittore, io penso di essere un *medium*.

David Sylvester | Perché?

FB | Perché in questo forse sono unico. Sarà presuntuoso dirlo, ma io non credo di avere talento, credo solo di essere ricettivo.

DS | A qualche energia dell'etere?

FB | Sì. Sono convinto di avere dell'energia e di essere molto ricettivo. Spero non ti farai l'idea che mi credo uno ispirato. Dico solo che so ricevere. (Bacon [1987] 1991, 106-107).

Attento, piegato a servire questa potenza del colore che sulla tela agisce. Non c'è altro:

DS | Vuoi dire che non c'erano dei ritratti di Velázquez altrettanto belli che avrebbero potuto ossessionarti allo stesso modo? Sei sicuro che per te non conta il fatto che sia un papa?

FB | Conta il colore, che è magnifico (Bacon [1987] 1991, 25).

Di come sia un gioco interno al colore stesso, a cui il pittore deve solo prestarsi, è nelle spiegazione del metodo di lavoro tutto volto a farsi sorprendere, a piegare il desiderio, ciò che si vuole, al caso, a quanto deve accadere perché si compia l'opera:

FB | [...] Ora maneggio il colore in un modo tale che non mi capita più di sprofondare in quelle paludi da cui poi non riesco a risalire. Continuo a lavorare al quadro, ma affidandomi al caso molto più di quanto facessi da giovane. Per esempio, lancio un gran malloppo di colore sulla tela senza sapere che succederà.

DS | Col pennello?

FB | No, lo lancio con la mano. Spremo il colore nella mano e poi lo lancio sulla tela.

[...]

DS | Getti il colore quando l'immagine ha già raggiunto una certa consistenza e la vuoi portare più avanti?

FB | Sì. Però in questo caso non con la volontà, ma con la speranza che gettando il colore sull'immagine già fatta o fatta a metà, sarò capace di manipolarlo in modo tale da ottenere una maggiore intensità .

[...]

FB | Ma la pittura ad olio è così malleabile che non si sa mai... Non si riesce mai a sapere cosa



succederà. Neppure quando la si stende intenzionalmente, col pennello, si sa se poi continuerà allo stesso modo.

[...]

DS | Con l'esperienza sei diventato più consapevole di ciò che può accadere quando lanci il colore?

FB | Non è detto. Spesso lancio il colore, poi prendo una spugna e uno straccio, lo asciugo e ne risulta una forma del tutto inaspettata (Bacon [1987] 1991, 75, 77).

Nel colore preso e gettato, nel grumo e coagulo della materia colore che prende forma nel corpo-figura sulla tela appare in Bacon l'accorgersi di quella forza cromatica che da suo riconosceva Testori. In Bacon è allora la forza colore protagonista:

Il "senso della vita" si esprime per Bacon nelle possibilità di movimento entro il mezzo statico della pittura: in primo luogo e soprattutto il movimento della materia cromatica, quando non solo l'artista applica con il pennello il colore umido, ma lo spazzola e lo lavora, lo toglie con lo straccio o lo spalma in uno strato sottile, lo accumula in grumi o lo spruzza sulla tela. Il movimento della materia cromatica (*paint*) appartiene quindi alla dinamica immanente al mezzo come l'interazione con dei toni cromatici (*colour*), come quando Bacon cerca l'intensità dei contrasti complementari, quando applica il rosso carico sul verde scuro. Questa vita propria del colore determina la qualità vibrante e quindi la vitalità che ci colpiscono nei ritratti di Bacon, con la loro fugacità e mutabilità. E l'effetto è più intenso quando il colore insorge contro la prevedibilità del materiale da illustrare (Heinrich 2008, 64).

Il colore insorge contro la prevedibilità e la raffigurazione. Così nei dipinti di Bacon è attraverso il colore che le figure perdono distinzione, grazia, e sfocano e si disfano verso una deformazione: striscio, schizzo e grumo, come volto, corpo, figura, sono sempre colore. Il colore cioè la materia, di questo è innamorato Testori:

Giovanni Testori | [...] E poi, di Géricault amo immensamente la materia: una materia che, soprattutto negli studi per la *Zattera* e nelle teste tagliate, egli riesce a far risplendere proprio nel momento della corruzione, del dissolvimento della sua struttura.

Luca Doninelli | Quanto dici non si potrebbe ripetere anche per Bacon?

GT | Sì, anche in Bacon c'è questo (Doninelli 1993, 114).

La materia nel suo sfarsi: accanita divoratrice di sé, forza ironica. Forza che è la forza nei dipinti di Bacon: loro maniera e potenza figurativa. Dove quanto è figura cerca compimento in un regresso: "In Bacon, l'intera serie degli spasmi è di questo genere: amore, vomito, escremento; regolarmente il corpo tenta di fuggire attraverso uno dei suoi organi per raggiungere la campitura, la struttura materiale" (Deleuze [1981] 2023, 26). Gli spasmi del corpo-dipinto, composto della cellula-colore, danno figura al processo stesso di disfacimento che coinvolge la figura nella sua manifestazione, laddove l'avvenimento di rovina è invece interno alla materia stessa. Si disfa un volto, perde riconoscibilità un urlo, un sorriso, perché cade, cede, frana

la materia che lo forma. Perde la figura e resta, spesso, il contorno, la campitura retrostante e fondante: “la zona di offuscamento o di pulitura, che faceva emergere la Figura, avrà ora valore di per sé, indipendentemente da ogni forma definita, apparirà come pura Forza senza oggetto” (Deleuze [1981] 2023, 40). Testori avverte in Bacon il manifestarsi chiarissimo – la dimostrazione – di un processo del vivere che trova inevitabile ed essenziale. Ne scrive Testori a più riprese, ma in particolare trattando di Bacon, in un articolo, *Ecce Bacon*. Così scrive:

Ma, dimostrative di che? Della fatalità alla corruttela, più che alla corruzione, cui l'uomo e, in totale, la creazione, da sé e per sé (o per la connessa colpa), sono destinati. A tratti, il memento baconiano parve troppo insistito perché non autorizzasse di venir letto come un enorme, osceno, ustionato e ustionante sberleffo; su e contro ogni velleità umana che tendesse, lumaca retrattile, infima e bavosa, a una qualunque significazione; se non, addirittura, a una qualunque salvezza (Testori [1985] 2023, 1122).

Non si dà salvezza alla forma, e così tutto perde “significazione” nel suo intelligibile e materiale disfarsi. Per Testori, questo è l'avvertimento ultimo che deve abitare un'opera d'arte: ogni forma, anche la più perfetta, è tale, è precisa, se si piega al suo compito, destino:

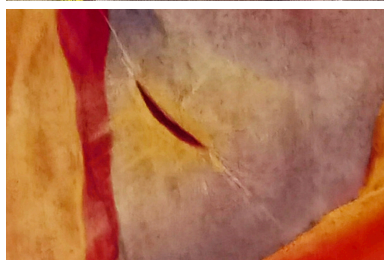
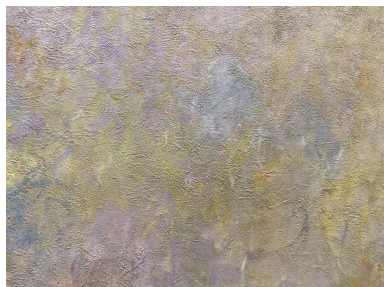
Io da quello che vedo quando vedo i quadri che mi interessano, i pochissimi libri che ancora mi interessano, sento che han tentato tutti di passare il limite della forma e di non restarne al di qua. Mi ricordo che questo è stato oggetto di una lunga discussione tra Pietro Citati e me, quasi una lite, appunto, perché lui difendeva la forma (Testori 2004, 30).

Cade la forma e cade il corpo, sempre della medesima struttura sono composti: la fine, come il principio dell'incarnazione, li affratella nuovamente. Precipita, con loro, il senso. E Bacon, per la sua forma che grida la propria natura nel suo esito, nella sua corruttela, è in questo maestro:

Fa sì che la sua opera risulti, oggi, una sorta di contorta, amputata, ferita ma enorme epopea dell'umano corpo; e, in lui, dell'umano destino; inteso come luogo della nostra stessa incarnazione marchiata dalla colpa e dalla incolpevolezza della cenere finale cui è chiamata e destinata (Testori [1985] 2023, 1123-1124).

“La più grande arte ti riporta sempre alla vulnerabilità dell'esistenza umana” (Bacon [1987] 1991, 67), chioserebbe Bacon prosecutore dei “pestanti”, del Cairo: “ché nell'infinita penetrabilità della materia si insinua e diffonde appunto l'annuncio di strage e si verifica la reciprocità dei destini” (Testori [1952] 2023, 21). Dell'uomo e di ogni creazione – sarebbe più esatto dire creatura.

## Dal corpo al verbo



Eppure, in questo esito che parrebbe definitivo, ultimo atto di un finale che non potrebbe essere che tale, senza appelli né ricusa; nel momento in cui è già caduto ogni senso e ogni forma, Testori individua questo evento ultimissimo – come detto – certo irrevocabile, come parte di un’economia più vasta, dove c’è un passaggio successivo, postumo. Per Renato Rinaldi, Testori si ferma “all’*impasse* in cui si crogiola: la carne, il sangue, seguiti nel loro decomporsi filamento per filamento, cellula per cellula [...] la scomposizione si ferma, ciò che resta in mano è pur sempre carne” (Rinaldi 1985, 72); non è invece così, c’è un punto successivo aperto da questo rinnegamento della materia nella sua dimensione ultima e totalizzante. L’apostasia, che Testori afferma, che Bacon pratica senza riconoscerla, è qui. Non è tanto l’annullarsi della materia nella sua vocazione all’annichilimento di sé; non è nell’abrogarla, rifiutarla, per un qualche gnosticismo anti sensoriale, dove tutto è impalpabile e aereo. È nel riconoscerla parte necessaria ma non definitiva. Di questo, sempre in *Ecce Bacon*, riconosce Testori:

Nello stesso tempo Bacon ha definito, con un’assunzione che mi sembra ben più sacra di quanto non possa dirsi stoica, che la disperazione dell’uomo a esistere come uomo e l’inabilità della vita a lasciarsi abitare come vita, sono *conditio sine qua non*; dove il “non” sta, a questo punto, per fedifraga menzogna. L’ultimatività dell’enorme inno alla corruzione del corpo umano che s’alza dall’opera di Bacon si muove, per l’appunto, contro tale menzogna. Ma è proprio nell’assumere tale ruolo o, come abbiám detto prima, tale mandato che la corruzione permette a sé stessa di farsi gloria (Testori [1985] 2023, 1125).

Il disfacimento come Calvario della forma, della carne, per farsi gloria. Questo è ciò che Testori trova in Bacon, nelle tele dove i suoi corpi maciullati, sfregiati nel colore, sono strappati alla loro rovina per una forza che pur insediata nella loro materia va al di là di questa. E di questa forza che strappa il corpo-dipinto verso una dimensione spirituale, in Bacon, ne trova una traccia anche Deleuze: “Dal momento che a condurla fuori dall’organico, alla ricerca di forze elementari, è una volontà spirituale, essa dà prova di un’alta *spiritualità*. È la sola spiritualità di cui il corpo è capace; lo spirito è il corpo stesso, senza organi...” (Deleuze [1981] 2023, 55). Un corpo artaudianamente senza organi è quanto Deleuze può riconoscere come spirituale; ma per un cattolico quale Testori, spirituale è un termine da maneggiare con maggiore proprietà, per capire così in modo più sottile l’arte di Bacon e di quanto essa – l’arte tout court – sia compromessa con l’uomo in maniera viscerale, tanto nella carne che nello spirito.

Testori lo vede nelle opere ma anche nella persona di Bacon, come riporta nel suo articolo scritto *in articulo mortis*, dove racconta del suo ultimo incontro col pittore a Londra, occasione in cui:

Se ne stava lì di lato alle opere, con quel leggero impaccio che deve provare chi sente d'essere catturato dalle voci dell'eterno. Bacon le guardava e sembrava, più che felice, quietato; una sorta di cosciente sorriso che aveva fatto finalmente cadere a pezzi il grifagno becco da corvo disperato di sempre (Testori 1993).

Forse consapevole anch'egli di aver raggiunto il traguardo auguratosi, di dipingere come Monet:

G. T. | [...] Il suo sogno [di Bacon], che, come lui disse più volte, era quello di dipingere le ferite o le labbra dei suoi ritratti come Monet dipingeva i fiori, secondo me si è realizzato. Anche le sue prime prove, dove non manca una certa imperizia (Bacon non aveva compiuto studi regolari, originariamente era un decoratore), riviste oggi colpiscono per la loro grande bellezza, che davvero ricorda le "ninfee" di Monet. Bacon ammantava la maledizione di una sorta di porpora regale (Doinelli 1993, 115).

Ferite e labbra sono le sue ninfee e fiori: non solo sostanza, la materia "nenufarica" già del Cairo, ma ora anche la nenufarica maniera che libera il corpo-dipinto del fardello della sua carne peritura. Una maniera capace di raccogliere il grado ultimo di rinnegamento della materia, di abiura, nel suo farsi come spirito, dove:

Dentro le sue tavole e le sue tele, destinate anch'esse a farsi cenere e a sparire nel niente (e ci mancherebbe che così non fosse!), seppure con qualche maggior durata nei confronti di quanto non sia concesso alle nostre esistenze e ai secoli delle nostre misere storie; anche nell'arte, dicevo, è proprio dalle abitazioni che, al punto di spalancare le loro porte, ci eran parse stipate solo di negatività, d'urli e d'infamante insondabile niente, che riesce a salire verso di noi la testimonianza più credibile e, dunque, affidabile, di ciò che chiamiamo speranza; e di ciò che chiamiamo luce (Testori [1985] 2023, 1121).

Dalla stessa cavità dell'urlo che è più fragoroso e potente di qualsiasi terrore, sorge una possibilità, una speranza. Sempre in un urlo, Testori stesso aveva non solo trovato ma lasciato lui quella speranza. Nel secondo testo dato in lettura a Ferrero: "le lascio in portineria tanto la 'Suite' rilavorata, quanto quel che c'è della *Monaca*". Alla *Monaca di Monza*, al suo finale bisogna andare, quando Marianna de Leyva, in faccia al pubblico – che la forma, la finzione, del teatro, è caduta – dice le sue ultime parole, e le dice da sopravvissuta, da morta tornata in vita, ché è sempre questo il personaggio in Testori:

Perché gli eroi di Testori sono dei risorti, persone che sono già morte, e la resurrezione avviene con morti risorti in scena. La scena è il luogo dove la carne può risorgere e se la carne può risorgere, allora la carne diventa verbo. La teoria teatrale di Testori è proprio questa: l'attore dovrebbe tendere a fare della carne verbo (Branciaroli 2004, 45).

Così spiega l'attore prediletto da Testori nella sua ultima stagione, Franco Branciaroli. Ma si torni alla *Monaca*: è davanti alla platea, o meglio: alla città. Davanti a lei "Monza è devastata

dai binari che ne percorrono il ventre e dai fetori che l'assalgono notte e giorno". Il suo fiume ridotto a un canale di scarico: "Il Lambro è diventato uno scolo di fabbriche e opifici", e soprattutto, lei è sola: "Della nostra storia, ormai, non è restato più nessuno". Ed è qui che il suo corpo cerca di svincolarsi, abiurare alla sua carne, farsi apostata in quanto attore e colore che sia in uno straziante grido.

La carne fatica troppo a ridiventare parola. E poi, se il verbo che abbiamo saputo esprimere dalle nostre ossa è solo questo, che senso ha aggiunto a quel che già sapevamo?

Parlo anche di me. Mi senti? Di me, di te, in te, contro te, nella tua ombra, nel tuo sangue, nella tua croce, nel tuo impietoso inseguimento. Perché, se son arrivata fin a dirti l'ultimo atto della mia vita e la finzione e la sfida che, attraverso le sue labbra, ho assunto in me e fatte mie, che luce posso presumere d'aver gettato su questo sfacelo di vite, su questo nodo di carni, di felicità proibite e di pianti disperati? (*una lunga pausa, come nell'attesa d'una risposta*) Tutto sta per finire. L'ultima possibilità che ci resta è qui, in questo momento, in questa parola. Te la grido per me e per tutti quelli che furono e saran vivi. Guardaci. Punta i tuoi occhi su questi stracci che ti bestemmiano, su questo niente che ti reclama. Te lo chiediamo con lo strazio delle nostre ossa e delle nostre carni finite. Liberaci dalla nostra carne; liberaci dal nostro sangue; liberaci dalla nostra morte. O distruggiti anche tu nella nostra carne, nel nostro sangue nella nostra morte. Ci senti? E allora, liberaci, Cristo! Liberaci! (Testori [1967] 2023, 502-503).

Seppur "la carne fatica troppo a ridiventare parola", Testori e Bacon, "*in passione socii*" – così scrisse in commemorazione di Bacon Testori (Id. 1992) – è questo l'ultimo passaggio – certo ferale e doloroso – che per lei scorgono e fissano dopo averla costantemente predicata, professata nella sua realtà. Abiura che non nega la realtà della materia, ma anche non la lascia a sé stessa, che le nega il ruolo egemone e totalitario facendola diventare una parte fondamentale, decisiva, seppur non ultima. In questo ordinamento, che è riconoscibile come meta-fisico, alla materia – o carne – è dato, prendendo a prestito le parole di Lévinas, un preciso ruolo: "Il biologico, con tutta la fatalità che comporta, diventa ben più che un oggetto della vita spirituale, ne diviene il cuore" (Lévinas [1934] 1996, 31). È in questo paradosso che viene professata, esercitata, l'apostasia della carne. È quel "vincere la morte con la morte" che Testori ripesca da Gongora e trasforma in "vincere la materia tramite la materia". Carne e materia – scriveva a proposito dei *Teschi* di Morlotti – "dovranno arrivare, per esistere veramente, per essere veramente tesoro e luce, alla fossa" (Testori 1978, s.p.). Dove:

Il continuo, colmo e calmo passare dall'esistere al non esistere, dall'apparire al scomparire, dal farsi al disfarsi, dall'azione all'inazione, emblemizza la necessità che ogni realtà, per iniziarsi davvero, deve partire dalla sua fine; emblemizza, anzi, l'incontestabilità di come, principio e fine, pur nei loro significati, coesistano e coincidano; certo, non siano l'uno dall'altra separabili; e, men che meno, pensabili; in quanto risultano reciprocamente necessitati; e, dunque, necessari (Testori 1988, 10).

Un finale che nega e ingloba il suo presupposto, tornando a lui per sconfessarlo e al contempo ridefinirlo, per mezzo di un grido. Proprio qui – come, anzi, proprio nel finale della *Monaca*, proprio nelle tele di Bacon – è dove appare e si sente "quel silente grido di vittoria che dovrebbe accompagnare il lento traghettarsi da questa buia riva all'altra, cui non è necessario

credere perché esista; il traghetto di un grande poeta che il dolore e l'insipienza della nostra vita ha vissuto, partecipato e rappresentato fino all'ultimo respiro; creando così, per tutti, una terribile forma di nuovissimo e atroce splendore” (Testori 1992). Dopo la forma, ecco la materia, anch'essa sacrificata. Apostasia della materia: liberata forma oltre alla carne.

---

## **Bibliografia**

### **Opere di Testori**

Testori [1952] 2023

G. Testori, *Su Francesco del Cairo* [“Paragone Arte”, a. III, n. 27 (marzo 1952)], in Id., *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi, notizie sui testi di G.B. Boccardo, Milano 2023, 3-29.

Testori [1967] 2023

G. Testori, *La monaca di Monza* [Milano 1967], in Id., *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi, notizie sui testi di G.B. Boccardo, Milano 2023, 397-503.

Testori 1972

G. Testori, *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*, in *Grünewald*, Milano 1972, 5-10.

Testori 1978

G. Testori, *L'orafo fedele e disperato*, in Id., *Morlotti. “Teschi” 1974-1977*, Busto Arsizio 1978, s.p.

Testori [1985] 2023

G. Testori, *Ecce Bacon* [“FMR”, a. IV, n. 34 giugno-luglio 1985], Id., *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi, notizie sui testi di G.B. Boccardo, Milano 2023, 1119-1126.

Testori 1988

G. Testori, *Mater-materia*, in *Courbet e l'informale* (catalogo dell'omonima mostra, Torino, Mole Antonelliana, 15 dicembre 1988- 19 febbraio 1989), a cura di Id., Milano 1988, 9-18.

Testori [1989] 2011

G. Testori, *Le ferite dell'uomo*. Via crucis di Vertova [1989], in *Davanti alla croce. Parola, arte e vita*, a cura di F. Panzeri, Novara 2011, 121-133.

Testori 1992

G. Testori, *Disperata umanità dell'ultimo maledetto*, “Corriere delle sera”, 29 aprile 1992, 7.

Testori 1993

G. Testori, *Gli assalti del destino*, “Corriere della sera” (7 marzo 1993).

Testori 1997

G. Testori, *Opere. 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Milano 1997.

Testori 2004

G. Testori, *Maestro no. Intervista e fotografie su «In exitu»*, a cura di A. Ria, Novara 2004.

## Bibliografia critica

Bacon [1987] 1991

F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester [The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon]*, London 1987], trad. it. di N. Fusini, Roma 1991.

Bataille [1929] 1974

G. Bataille, *Documents* ["Documents" 1929], trad. it. di S. Finzi, Bari 1974.

Bazzocchi 2012

M. Bazzocchi, *La carne delle immagini. Testori di fronte a Longhi (e a Pasolini)*, in *Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne* (catalogo dell'omonima mostra, Ravenna, Loggetta Lombardesca 12 febbraio - 17 giugno 2012), a cura di C. Spadoni, Cinisello Balsamo 2012, 65-79.

Bazzocchi 2015

M. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, "Arabeschi" n. 5 (gennaio-giugno 2015), 69-78.

Branciaroli 2004

F. Branciaroli, *Morti che parlano*, in G. Testori, *Maestro no. Intervista e fotografie su «In exitu»*, a cura di A. Ria, Novara 2004, 45-48.

Chiappini 2008

R. Chiappini, "La bellezza sarà convulsa o non sarà", in *Bacon* (catalogo dell'omonima mostra, Milano, Palazzo Reale 5 marzo- 29 giugno 2008) a cura di Id., Milano 2008, 25-39.

Crespi 2012

S. Crespi, *Testori e l'arte del Novecento*, in *Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne* (catalogo dell'omonima mostra, Ravenna, Loggetta Lombardesca 12 febbraio - 17 giugno 2012), a cura di C. Spadoni, Cinisello Balsamo 2012, 107-115.

Didi-Huberman [1995] 2023

G. Didi-Huberman, *La somiglianza informe. O il gaio sapere visuale secondo Georges Bataille [La Ressemblance informe. Ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille]*, Paris 1995], trad. it. di F. Agnellini, Sesto San Giovanni-Udine 2023.

Deleuze [1981] 2023

G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione [Francis Bacon. Logique de la Sensation]*, Paris 1981], trad. it. di S. Verdicchio, Macerata 2023.

Doninelli 1993

L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Parma 1993.

Heinrich 2008

C. Heinrich, *Il corpo come ricettacolo: i piccoli ritratti*, in *Bacon* (catalogo dell'omonima mostra, Milano, Palazzo Reale 5 marzo- 29 giugno 2008) a cura di R. Chiappini, Milano 2008, 55-67.

Krauss [1993] 2008

R. Krauss, *L'inconscio ottico [The Optical Unconscious]*, Cambridge 1993], a cura di E. Grazioli, Milano 2008.

Lévinas [1934] 1996

E. Lévinas, *Alcune riflessioni sulla filosofia dell'hitlerismo [Quelques réflexions sur la philosophie de l'hitlérisme]*, "Esprit" 1934], trad. it. di A. Cavalletti, Macerata 1996.

Panzeri 2003

F. Panzeri, *Vita di Testori*, Milano 2003.

Rinaldi 1985

R. Rinaldi, *Testori o della profondità*, in Id., *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano 1985, 63-177.

---

### **English abstract**

The contribution relates the writings of Giovanni Testori and the works of Francis Bacon, showing, in their different practices, a common conception of art and life. In particular, the conception of paint as flesh, and form as destined to fall. But in this undoing of flesh-colour there is no negation of material but the realisation of what can be considered its destiny. In these terms it is possible to speak of an “apostasy of the flesh”, a definition given by Testori himself.

*keywords* | Giovanni Testori; Francis Bacon; Shapeless; Colour; Paint; Flesh; Apostasy.

*La Redazione di Engramma è grata ai colleghi – amici e studiosi – che, seguendo la procedura peer review a doppio cieco, hanno sottoposto a lettura, revisione e giudizio questo saggio.  
(v. Albo dei referee di Engramma)*

*The Editorial Board of Engramma is grateful to the colleagues – friends and scholars – who have double-blind peer reviewed this essay.  
(cf. Albo dei referee di Engramma)*





# Nell'anno del libro su Giovanni Testori e Roberto Longhi

Davide Dall'Ombra



Festa a Villa Il Tasso, casa di Roberto Longhi e Anna Banti, per i primi 100 numeri di "Paragone", 1958: a destra, Giovanni Testori, al centro, Roberto Longhi (Archivio Giovanni Testori).

Il presente contributo vuole aggiungere un tassello necessario a questo numero della rivista interamente dedicato a Giovanni Testori, dando conto del suo rapporto con il critico d'arte Roberto Longhi (1890-1970), grazie a una sorta di auto-recensione preventiva di un libro in uscita alla fine di quest'anno, a cura dello scrivente, di cui si offre un'anticipazione, per quanto possibile complementare al mio intervento al convegno di Milano organizzato per il centenario della nascita di Giovanni Testori (1923-1993), promosso dal Comitato Nazionale per il Centenario della Nascita e organizzato dall'Università Cattolica del Sacro Cuore, Casa Testori e dall'Associazione Giovanni Testori il 14 e 15 dicembre 2023, presso l'Università

Cattolica, e il 16 dicembre a Casa Testori, del quale convegno sono disponibili online le registrazioni ([giovannitestori.it](http://giovannitestori.it)) e verranno pubblicati gli atti entro l'anno.

Il fine del volume Giovanni Testori, *Con Roberto Longhi. Lettere e scritti, 1951-1990* è mettere a disposizione dei lettori e degli studiosi un materiale inedito e prezioso come le 61 lettere che Testori ha scritto al suo unico maestro e, con l'occasione, dare le coordinate necessarie a capire gli argomenti toccati. Si tratta, più che di un dialogo, di un monologo, visto e considerato che non ci sono giunte le lettere di Longhi, costringendoci a dar voce al padre di Amleto attraverso le testimonianze, perlopiù epistolari, di colleghi ormai fantasmi come lui, o scomodando una folta bibliografia su fatti, nomi e opere, non solo testoriane, tra critica d'arte, pittura, teatro e letteratura, chiamati in causa nel tentativo di cogliere appieno la grandezza degli interlocutori e la sincerità del rapporto instaurato tra i due.

Il libro darà conto, seppur brevemente, del tratto di strada percorso da entrambi fino al 1951, quando si apre il carteggio, e, a completare il quadro, vengono ripubblicati nove interventi dedicati da Testori a Longhi, perlopiù articoli usciti dopo la morte di questi, in occasione della scomparsa o per segnarne le ricorrenze a seguire. Si tratta non solo di scritti encomiastici, ma di occasioni per ricapitolazioni e argomentazioni sul debito provato verso il maestro, utili a esplicitare i tratti di metodo critico riconosciuti comuni, seppur non coincidenti. Non manca un prezioso inedito anche in questa seconda parte del volume: la trascrizione dell'intervento di Testori, *Il "racconto" de "I pittori della realtà in Lombardia"*, al convegno *Roberto Longhi nella cultura del suo tempo* (Università degli Studi di Firenze, 25-28 settembre 1980), svoltosi per i dieci anni dalla scomparsa del critico albese.

È indubbio, tuttavia, che, passando dalla recensione all'anticipazione, converrà soffermarci sulle lettere, scritte da Testori tra il 23 settembre 1951 e il 15 agosto 1969, conservate nell'archivio della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze e indispensabili, innanzitutto, per cogliere, in atto, l'elaborazione dei suoi interventi di critica d'arte affidati, a partire dal 1952, alla rivista "Paragone", che, come è noto, Longhi aveva fondato due anni prima e dirigerà fino alla sua morte.

Dalle missive emergono anche i dettagli delle fasi di lavorazione delle mostre organizzate da Testori in quegli anni, per le quali, quando non coinvolto direttamente, Longhi era spesso il primo a essere interpellato: nella scelta delle opere, a conferma o meno dell'attribuzione di dipinti inediti, nella correzione di saggi e schede in catalogo. Ma da questo carteggio si scopre anche che Longhi era tra i primi a leggere i dattiloscritti delle opere letterarie di Testori, che correggeva, talvolta influenzandone profondamente la stesura, come accadde con il finale de *Il dio di Roserio* (1954). È così che si trova conferma della datazione di *Nebbia al Giambellino*, romanzo pubblicato postumo (1995), da collocare a monte, e non, come si era creduto, a compimento della serie de "I segreti di Milano" (1958-1961).

Esplicitati i sottintesi – incontri, episodi, scritti, mostre, pubblicazioni, opere, etc. –, le lettere sono anche occasione di incontro con alcune personalità centrali per la pittura del Novecento, come Francesco Arcangeli ed Ennio Morlotti, ma anche per la letteratura ed editoria italiana: da Giulio Einaudi, Elio Vittorini e Italo Calvino a Giorgio Bassani. Personaggi che scambiarono importanti missive, tra loro e con Testori, usate nei commenti per ricreare un contesto, polifonico e comprensibile, dei fatti citati.

In questo florilegio di intrecci esistenziali e culturali, oltre che di acquisizioni di notizie utili alla conoscenza dell'opera testoriana, tra le lettere a Longhi che verranno pubblicate nel libro si anticipa di seguito la quarta, scelta per il suo essere in qualche modo esemplificativa. È il 5 gennaio 1952, siamo nei mesi del cantiere dell'intervento di Testori dedicato al pittore del Seicento lombardo Francesco Cairo (Testori 1952a), protagonista di queste prime lettere, che sarebbe andato in stampa pochi mesi dopo sul numero di marzo di "Paragone". A quanto ricorda Testori (*Conversazioni con Testori*, 131-133), la stesura del saggio era l'esito di un primo invio a Longhi di uno scritto sui pittori del Seicento lombardo, non preventuoci, e dell'approvazione, da parte del futuro maestro, delle attribuzioni proposte, avvenuta dopo averne visionato le foto alla milanese *Mostra del Caravaggio* (1951), occasione del loro primo incontro:



Francesco Cairo, *Maddalena*, 1635 ca., Collezione eredi Luchino Visconti.

Poi mi propose di scrivere per "Paragone" un saggio su quello, tra i pittori che avevo preso in esame, che amavo di più. E aggiunse: "Io, se fossi in lei, studierei Francesco del Cairo" (allora, infatti, si diceva "del Cairo" e non semplicemente "Cairo"). Gli spedii, dunque, il mio saggio, che lui pubblicò, con grande coraggio, nel '52. Qualche mese più tardi, quando ci rivedemmo, mi confessò di aver dovuto sostenere un'infinità di discussioni a proposito di quel saggio: c'era chi diceva che non ero un critico d'arte, ma un soggetto labile di mente, da psicanalizzare. E lui, in risposta: "Vedrete, vedrete..." In effetti, si tratta di uno dei saggi più belli che abbia scritto, in cui è pur vero che, per interpretare questo pittore del *furibondo erotico*, mi sono spinto ai limiti tra critica, letteratura e psicanalisi. Non molto prima di morire, Longhi volle mostrarmi le lettere di protesta che aveva ricevuto su quel mio primo scritto: ce n'erano di Arcangeli, di Pallucchini, di Vittorio Viale e di altri che in seguito sarebbero diventati miei amici. Tempo dopo l'uscita di quel saggio, andai all'università di Bologna, dove Longhi era tornato a tenere una lezione, e lì conobbi i suoi allievi, che – pare – rimasero scioccati dal mio aspetto fisico. "Ci aspettavamo di vederci davanti un individuo bianco, pallido, scavato", mi confessò, poi, Arcangeli. Invece si videro arrivare questo ragazzo bene in carne, con ancora un po' di capelli ricci in testa, che pareva un frate paolotto: il classico ritratto della salute.

La lettera si apre su puntuali riferimenti al saggio e ai dipinti da pubblicare e si conclude tracciando un legame tra il pittore e uno dei più celebri drammi testoriani; un rapporto

d'immediata figliolanza tra critica e drammaturgia che era in attesa di un'attestazione documentaria.

Caro Professore ho avuto la sua sollecita risposta e la ringrazio: appena avrò le bozze apporterò i ritocchi necessari. Quanto alla "Cleopatra", per tenere il legame, interporrò, dove nello scritto ho parlato della mia, e cioè fra il "S. Sebastiano" e la "Cleopatra" Harrach, la "Cleopatra" dell'Ambrosiana: avevo del resto già così disposto prima di trovare quella che a lei è parsa una copia. E se crede opportuno posso fornirle la fotografia: l'opera è però stata pubblicata di recente – '46 – da Baroni nel suo scritterello sul Nuvoloni. Mi dispiace per la mia "Cleopatra": ero incerto se inviarle o no la fotografia, che ha falsato l'originale, tanto da renderlo irricognoscibile: in ogni caso mi riservo di mostrarle la tela, quando verrà a Milano. Quanto alla "Maddalena" ecco una fotografia, eseguita senza il divorante "lampo" dell'altra, quando cioè non era ancora presso l'attuale proprietario, che non fu gentile al punto da lasciare che il fotografo portasse nello studio la tela: e da qui la necessità del "lampo". Benché, in generale, meno chiara dell'altra, penso che questa possa giustificare maggiormente la mia attribuzione: e tuttavia anche per questa, sempre che riesca ad averla, mi riservo di mostrargliela "in persona". Grazie, in ogni caso, della continua premura con cui segue il mio lavoro: già le ho parlato della mia intenzione di scrivere sul Cerano, partendo dai suoi "simboli figurati": ma, venendo a Firenze come spero di fare presto, le sarò più preciso: e così per Daniele e per Tanzio. E le sarò grato se mi aiuterà, illuminandomi, a risolvere i molti problemi che vi si connettono. Morlotti è tornato da Parigi: pacificato col mondo... Le ho mostrato la sua lettera: e fu il colpo di grazia: esporrà ("volerà"! ). Mi ha detto che le avrebbe scritto direttamente. Sta preparando i suoi articoli e spero che glieli possa inviare presto. Quanto alla "Erodiade" (tragedia), spero di chiuderla entro Gennaio: gliela porterò. Mi auguro che il suo "devi essere forte" le venga confermato. Io penso sempre al suo desiderio di venire a Milano: ne parlavo proprio ieri con Morlotti: sarebbe una gran cosa! Scusi lo spicciolo delle notizie: ho visto il "prima Cimabue e poi Duccio" [Longhi 1951a]: epperò! e i dialoghi del Caravaggio. L'antologia, ora che è chiusa, risulta utilissima. Ma non sarebbe forse utile che si facesse anche dal Venturi, in sù? Soprattutto per quello che fu il gioco delle attribuzioni – gioco veramente in alcuni casi – mi sembra in questo momento, cosa utilissima. Le scriverò presto: porti i miei saluti alla sua Signora: e anche alla Gregori.

A lei l'affetto del suo

Gianni Testori  
Novate 5-1-52

La lettera non è tra le più accorate o complesse del carteggio: saranno quelle successive a regalarci alcuni giudizi *ad personam* e commenti sulla pittura e sulla letteratura del Novecento, mostrando anche un grado di confidenza e complice figliolanza, per alcuni versi inaspettate. Se la si è scelta, è proprio per mettere in rilievo la ricchezza di una missiva di comunicazioni tutto sommato ordinarie.

Longhi aveva bocciato l'attribuzione della *Cleopatra* in collezione Testori, di cui questi gli aveva inviato una fotografia, conservata ancora nella fototeca Longhi (cartella Francesco Cairo). Analoga a un dipinto, allora esposto nella Galleria Harrach di Vienna e oggi a Vaduz nella collezione dei principi del Liechtenstein (inv. G 231), si trattava, infatti, di una copia di una seconda

versione autografa, esitata a Roma il 27 ottobre 1981 presso Finarte (lt. 16; Frangi 1998, n. 37, tav. 41). Frangi (1998, n. 38, tav. 42), sulla base dell'assenza dell'aspide, ritiene per altro che le tre tele raffigurino Lucrezia e non Cleopatra. Venuta meno la possibilità di usare il proprio dipinto per il saggio, Testori si convince a legare il relativo passaggio del testo a un dipinto certo: *La fantesca scopre Cleopatra morente* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano (inv. 129; Frangi 1998, n. 93, tav. 102). Ma non adattando puntualmente le sue parole al nuovo quadro, trascurando di far riferimento alla fantesca, protagonista del dipinto, e mantiene il riferimento a una "breve bava di sangue [che] cala nell'avvallo del seno" di Cleopatra, inesistente nella tela dell'Ambrosiana, già pubblicata da Costantino Baroni (1946, 283) come opera di Francesco Cairo.

Testori sarebbe riuscito nel proposito di acquisire per sé anche la *Maddalena*, sebbene la nuova fotografia inviata con questa lettera non avesse convinto Longhi e, nel saggio, Testori (1952d, 39) avrebbe fatto riferimento a una "*Maddalena* (conosciuta attraverso copie)", rimandandone la pubblicazione, ed esposizione, alla *Mostra del Manierismo* (1955, n. 57) da Longhi curata tre anni dopo, dove la presenterà come autografa. Il dipinto rimase di sua proprietà fino al 1965, quando andò all'asta Finarte del 24 novembre (19, lt. 31). In quell'occasione Testori segnala che "Una replica autografa, d'intonazione però variata, si conserva a Roma, presso la Raccolta del Conte Luchino Visconti di Modrone" (che l'osservazione spetta a Testori è garantito da un'annotazione autografa sul retro della fotografia nell'archivio Finarte). Questa seconda versione, l'unica ritenuta autografa da Frangi (1998, n. 34), è oggi presso gli eredi Visconti, dai quali si apprende che era stata regalata al regista dallo stesso Testori. Anni dopo, Testori (1966, tav. XXXVIII) ripubblica la tela venduta presso Finarte l'anno precedente, con l'indicazione "Milano, Racc. privata"; il dipinto ripassò da Finarte, dove venne venduto da tale "Bicchi" (come risulta dall'archivio della casa d'aste) il 5 aprile 1973 (lt. 78). Altre due copie del dipinto, conservate in due collezioni private di Cremona e Piacenza, sono citate da Basso (1985, n. 29) e Arisi (1990, 115).

Il saggio sui pittori del Seicento lombardo che era stato all'origine del primo incontro con il maestro non avrebbe dovuto portare al solo intervento su Francesco Cairo e si ritrovano in questa lettera i riferimenti ad altri tre scritti dedicati a Cerano, Daniele Crespi e Tanzio da Varallo. Sono numerosissimi i riferimenti nelle lettere a seguire a questi scritti, che non arrivarono mai in stampa su "Paragone" e di cui non ci sono giunte bozze; nel volume se ne ricostruisce genesi e sviluppo, fornendo ipotesi plausibili sulle motivazioni della loro interruzione, spesso legata a nuove occasioni editoriali ed espositive.

Entra in scena con la lettera citata poc'anzi il comune amico Ennio Morlotti (1910-1992). Dopo i primi interventi critici e le esperienze comuni degli anni Quaranta, Testori divenne il più importante interprete della sua pittura, accompagnandolo in due stagioni della vita, fino alla fine degli anni Cinquanta, attraverso la sua fase picassiana, sfociata nell'approdo al naturalismo, e dal 1978 al termine della vita, attraverso i cicli dei *Teschi*, delle *Rocce*, delle *Rose* e delle finali *Bagnanti*. A quanto ricorda il pittore stesso, Longhi, che negli anni Cinquanta stava



Festa a Villa Il Tasso, casa di Roberto Longhi e Anna Banti, per i primi 100 numeri di "Paragone", 1958: da destra, Roberto Longhi ed Ennio Morlotti (Archivio Giovanni Testori).

promuovendo la sua partecipazione in diverse occasioni espositive, ne conosceva i dipinti fin dai primi anni Quaranta, quando, vedendone l'opera alla milanese Galleria del Milione, avrebbe chiesto chi fosse quel "morandiano così interessante" (Quintavalle 1982, 11), una reazione simmetrica a quella avuta qualche anno dopo da Francesco Arcangeli, altro protagonista di queste lettere: "Di fronte a certe nature morte, la prima volta ch'io intesi da Gino Ghiringhelli il nome di Morlotti, alla Galleria del Milione in via Brera, trovai – morandiano di stretta osservanza – quasi soltanto ingrato quelle opere" (*Lettere fra Morlotti e Arcangeli*, 21). Il 1952 è un anno felice e importante per la produzione del pittore: la visita a Parigi cui si fa riferimento – dopo quella celeberrima del 1937 in cui aveva visto, tra i pochi artisti italiani, *Guernica* all'Esposizione Internazionale – ne avrebbe fatto accelerare le sperimentazioni picassiane, permettendogli di esaurirle alla fine dello stesso anno, quando comparvero le prime raffigurazioni dell'*Adda* e di *Imbersago*, nel segno di un definitivo approdo alla natura, sostenuto e ampiamente commentato da Testori nei suoi scritti. Il '52 è l'anno della presenza di Morlotti alla XXVI Biennale di Venezia, cui si fa probabilmente riferimento nella lettera ("volerà!"), voluto da Longhi, che ne aveva sostenuto la partecipazione nella riunione della commissione esecutiva del 19 dicembre 1951 (*Carteggio Longhi-Pallucchini*, 28; 40). Nella lettera si fa cenno anche a interventi critici di Morlotti di cui non risulta la pubblicazione su "Paragone" o altra rivista longhiana; sono noti articoli e lettere aperte pubblicati negli anni Quaranta e ben più





Festa a Villa Il Tasso, casa di Roberto Longhi e Anna Banti, per i primi 100 numeri di "Paragone", 1958: in primo piano, il secondo a sinistra è Giovanni Testori; al centro, Ennio Morlotti e Roberto Longhi (Archivio Giovanni Testori).

radi articoli negli anni Cinquanta (Morlotti 1997; Bruno, Castagnoli, Biasin 2000, II, 741-742). Per il catalogo della Biennale, Testori (1952b) avrebbe firmato la presentazione e, negli stessi mesi, avrebbe dedicato al pittore il suo secondo saggio uscito su "Paragone" (Testori 1952c). Non si contano le lettere a Longhi in cui Testori fa riferimento all'artista o ne riporta i saluti (per il dialogo fra i tre, Guzzetti 2020, 268-271). Del resto, come avrebbe ricordato Morlotti dopo la morte del critico, nel documentario *Roberto Longhi, un maestro*, curato nel 1971 da Pier Paolo Ruggerini e Roberto Tassi, con la collaborazione di Attilio Bertolucci:

Quando lessi per la prima volta Longhi, mi trovavo in una situazione della mia pittura molto difficile, perché già da anni mi dibattevo in un Postpicassismo e in un Postcubismo che non ritenevo adatti alle mie inclinazioni. Attraverso degli amici, Arcangeli e Testori, ebbi le dispense di Longhi fatte all'università e soprattutto quella dei problemi caravaggeschi fu una rivelazione. Ricordo ancora che avevo un'ossessione di quegli angeli di Lotto e di Savoldo, che con le loro grandi braccia sembrava mi indicassero la strada di casa, il ritorno ai miei avi, alla mia progenie. Quindi ritengo che Longhi sia stato il mio vero e unico maestro, qui in Italia perlomeno.

Segue, nella medesima lettera del 5 gennaio 1952, l'inedita indicazione di una prima stesura di *Erodiade* – dramma testoriano di cui si supponeva la nascita in stretta relazione con l'opera di Cairo, autore di diverse versioni di *Erodiade con la testa del Battista*, ma di cui pure sono noti solo i manoscritti relativi a una stesura molto più tarda, prossima alla sua effettiva



pubblicazione, nel 1969, e ai due tentativi di messa in scena. Nonostante fosse comparso in cartellone al Piccolo Teatro di Milano per due stagioni (1968-1969 e 1969-1970), lo spettacolo non andò, infatti, in scena, né con la regia di Giorgio Strehler e Valentina Cortese come protagonista, né con la regia di Klaus Michael Grüber, la scenografia già disegnata dal pittore spagnolo Eduardo Arroyo, e l'interpretazione di Anna Nogara. Il dramma, in questa prima stesura, sarebbe andato in scena la prima volta solo il 22 novembre 1991 (Milano, Teatro Out Off, con Raffaella Boscolo, diretta da Antonio Syxty). Testori sarebbe tornato sul personaggio biblico, riscrivendo il dramma per l'interpretazione di Adriana Innocenti nel 1984. Quando l'attrice convinse Testori a portare in scena lo spettacolo (Milano, Teatro di Porta Romana, dal 22 ottobre 1984) lo scrittore revisionò profondamente il testo (in Bonacina 1984, 5-20) e volle esserne scenografo, costumista e regista, con la collaborazione di Emanuele Banterle. Ma Erodiate tornò una terza volta nell'opera di Testori, inserita tra le eroine dei *Tre Lai*, scritti poco prima di morire e pubblicati postumi. *Erodiàs*, eroina di mezzo dei *Lai* tra *Cleopatràs* e *Mater Strangosciàs*, citerà qui espressamente Cairo, esplicitando il riferimento figurativo, evidentemente già implicito quarant'anni prima:

lo so / oh ben il so: / il pittor che m'ha pittata, / un tempo tegnuto de Varese, / cotidie, invece, de Milano, / ha tutto comprendato: / la pelliccia de vulpis rossastrata / sul seno silicato / m'ha, ecco, coi suoi pennelli, esso, lui, gettata; / poi, nel più gloriente / e, insiem, funebrico gestare, / m'ha in sulla tela lì fissata / et eternata; / il gestar con cui / la de te linguascia porca, / il pregiatissimo e gaudioso / tuo muscolo boccale / de fuora, sì, tirai / de fuor, ecco, incosì / e qui, sì qui, l'amai / intra le dida tutte inumidite / e incazzidente... / El sento ammò, / sì, el sento, / quel muscolo letale! / Se tira, retrattàle, / poi se deslunga / inturgidito / et animale... (Testori 1994, 90-91).

Vengono evocati non solo la scoperta dei natali milanesi del pittore emersi in occasione della mostra *Francesco Cairo* (1983) ma pure i dettagli di due *Erodiadi* del pittore: la pelliccia macchiata di sangue della versione di Vicenza (inv. A 206; Frangi 1998, n. 26, tavv. 31 e XI) e la lingua del Battista tirata dall'eroina in quella del Museum of Fine Arts di Boston (inv. 26.772; Frangi 1998, n. 35, tavv. 39 e XIV). Le eroine dei *Tre Lai*, rese note al grande pubblico dalla straordinaria interpretazione di Sandro Lombardi e la regia di Federico Tiezzi (1996-1998), vennero portate in scena la prima volta dalla stessa Adriana Innocenti (Società Umanitaria di Milano, 2 giugno 1994), che poté avvalersi di registrazioni con cui Testori, in ospedale, aveva fissato l'esatta pronuncia del testo, oggi conservate presso l'Archivio dell'Associazione Giovanni Testori, cui sono state donate dal marito Piero Nuti (in attesa dell'edizione critica del testo, curata da Nicolò Rossi, per i *Tre Lai*, si veda Testori *Opere scelte*, 1305-1441; 1546-49, dove si anticipano alcuni esiti delle ricerche e un testo emendato rispetto a quello pubblicato nel 1994).

L'accenno al desiderio di Longhi di venire a Milano sembra far riferimento all'ipotesi di succedere a Paolo D'Ancona (1878-1964) sulla cattedra di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna all'Università degli Studi di Milano (Bernardi 2018, 101; De Fuccia, Renzulli 2019, 185-186). In realtà, con l'anno accademico 1952/1953 la cattedra di D'Ancona sarebbe stata sdoppiata

in Storia dell'Arte Medioevale e Storia dell'Arte Moderna: D'Ancona mantenne la docenza della prima fino all'anno accademico seguente, ultimo del suo insegnamento, e Storia dell'Arte Moderna venne affidata a Maria Luisa Gengaro (1907-1985), sino all'arrivo di Anna Maria Brizio (1902-1982), per la quale, dall'anno accademico 1956/1957, vennero riunificati in una sola cattedra i due insegnamenti (Pizzi 2010, 278-283).

Infine, Testori non sembra pago dei pur numerosi interventi longhiani sulla fortuna critica di Caravaggio affidati a "Paragone" (Longhi 1951b), auspicando un prosiegua già negato da Longhi a stampa, dove aveva dichiarato che non sarebbe andato oltre al 1910 circa "per ragioni decentemente intuibili", essendo lui stesso l'assoluto protagonista dei decenni a seguire. Longhi si fermò "al momento cioè in cui si aprono gli studi caravaggeschi da parte della critica soprattutto italiana; che, dal Venturi junior, al sottoscritto, al Voss, al Marangoni portano a quella prima tappa notevole della ricerca che fu, nel 1922, la mostra del Sei e Settecento italiano a Firenze, in Palazzo Pitti". L'ultimo brano proposto era, in realtà, tratto da Venturi (1924, 264) e non manca una nota che rimanda al catalogo della mostra caravaggesca del '51, nonché due stroncature alla critica francese (Malraux 1950 e Lhote 1950) e l'introduzione ai due *Dialoghi* immaginari – quello tra Caravaggio e Tiepolo, dello stesso Longhi (1951b), e quello tra Caravaggio e un cieco, di Carlo Volpe (1951) – cui si fa riferimento nella lettera qui commentata e pubblicati di seguito come "riflessi ultimissimi" della mostra del '51 e "a guisa di 'colophon' della lunga antologia". In qualche modo, il desiderio di un prosiegua espresso da Testori poté considerarsi esaudito dall'uscita, pochi anni dopo, del volume, del resto molto amato da Longhi, di Berne-Joffroy ([1959] 2005) oltre che dalla monografia caravaggesca dello stesso Longhi (1968).

---

## Riferimenti bibliografici

### Testi (carteggi, critica e teatro)

*Carteggio Longhi-Pallucchini*

M.C. Bandera (a cura di), *Il Carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra, 1948-1956*, Milano 1999.

*Conversazioni con Testori*

L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, II ed. a cura di D. Dall'Ombra, Cinisello Balsamo (Milano) [1993] 2012.

Lhote 1950

A. Lhote, *Traité de la figure*, Paris 1950.

Longhi 1951a

R. Longhi, *Prima Cimabue, poi Duccio*, "Paragone Letteratura" 2 (1951), n. 23, 8-13.

Longhi 1951b

R. Longhi, *Dialogo tra il Caravaggio e il Tiepolo*, "Paragone Letteratura" 2 (1951), n. 23, 57-64.

Longhi 1951c

R. Longhi, *Alcuni pezzi rari nell'Antologia critica caravaggesca*, "Paragone Letteratura" 2 (1951), n. 17, 44-62; (seguito) [I], n. 19, 61-63; (seguito) [II], n. 21, 43-56; (seguito) [III], n. 23, 28-53. Ried. come *Alcuni pezzi rari nell'Antologia critica caravaggesca* in Longhi *Studi caravaggeschi*, 31-78.

Longhi 1968

R. Longhi, *Caravaggio*, Roma 1968.

Longhi *Studi caravaggeschi*

R. Longhi, *Edizione delle opere complete*, XI. *Studi caravaggeschi*, II. 1935-1969, Firenze 2000.

Malraux 1950

A. Malraux, *Psychologie de l'art*, III. *La monnaie de l'absolu*, Paris 1950.

*Mostra del Caravaggio 1951*

*Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, cat. della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1951), a cura di R. Longhi, Firenze 1951.

*Mostra del Manierismo 1955*

*Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, cat. della mostra (Torino, Palazzo Madama-Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1955), Torino-Ivrea 1955.

Testori 1952a

G. Testori, *Su Francesco del Cairo*, "Paragone Arte" 3 (1952), n. 27, 24-43, tavv. 1-9.

Testori 1952b

G. Testori, *Ennio Morlotti*, in *XXVI Biennale di Venezia*, cat. della mostra (1952), Venezia 1952, 118-119.

Testori 1952c

G. Testori, *Appunti su Ennio Morlotti*, "Paragone Arte" 3 (1952), n. 33, 21-30, tavv. 10-19.

Testori 1966

G. Testori, *Manieristi piemontesi e lombardi del '600*, Torino 1966.

Testori 1969

G. Testori, *Erodiade*, Milano 1969.

Testori 1994

G. Testori, *Tre Lai. Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs*, Milano 1994.

Testori 2023

G. Testori, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Agosti, cronologia di G. Frangi, notizie sui testi di G.B. Boccardo, Milano 2023.

Venturi 1924

A. Venturi, *L'arte italiana. Disegno storico*, Bologna 1924.

Volpe 1951

C. Volpe, *Dialogo del Caravaggio e di un cieco*, "Paragone Letteratura" 2 (1951), n. 23, 53-57.

### **Studi (su artisti, critici e drammi)**

Arisi 1990

F. Arisi, *Francesco Cairo a Piacenza*, "Strenna piacentina", 1990, 112-118.

Baroni 1946

C. Baroni, *Di alcuni sviluppi della pittura cremonese dal Manierismo al Barocco, III. Precisazioni su Carlo Francesco Nuvolone*, "Emporium" 52 (1946), n. 618, 270-289.

Basso 1985

L. Basso, *Precisazioni su Francesco Cairo*, tesi di perfezionamento, Università Cattolica, Milano, a.a. 1984/1985.

Bernardi 2018

E. Bernardi, *Con D'Ancona, Modigliani e Longhi*, in G. Ginex, "Sono Fernanda Wittgens". *Una vita per Brera*, Milano 2018, 95-104.

Berne-Joffroy [1959] 2005

A. Berne-Joffroy, *Dossier Caravaggio. Psicologia delle attribuzioni e psicologia dell'arte [Dossier Caravage, Paris 1959]*, a cura di A. Galansino, Milano 2005.

Bonacina 1984

R. Bonacina (a cura di), *Adriana Innocenti in Erodiade di Giovanni Testori*, Milano-Roma 1984.

Bruno, Castagnoli, Biasin 2000

G. Bruno, P. G. Castagnoli, D. Biasin, *Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti, I-II*, Milano-Ginevra 2000.

De Fuccia, Renzulli 2019

L. De Fuccia, E. Renzulli (éd.), *André Chastel et l'Italie, 1947-1990. Lettres choisies et annotées*, Rome 2019.

*Lettere fra Morlotti e Arcangeli*

M. Ferretti (a cura di), *Europei di terre antiche. Lettere fra Morlotti e Arcangeli*, in *Morlotti. Opere 1940-1992*, cat. della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1994), a cura di A. Buzzoni, Ferrara 1994, 19-35.

*Francesco Cairo* 1983

*Francesco Cairo, 1607-1665*, cat. della mostra (Varese, Villa Mirabello-Musei Civici, 1983), Varese 1983.

Frangi 1998

F. Frangi, *Francesco Cairo*, Torino 1998.

Guzzetti 2000

F. Guzzetti, *Ennio Morlotti e l'arte a Milano, 1937-1953. "Saper camminare da soli e senza timore di mitologie in piena campagna"*, Milano 2020.

*Morlotti* 1997

*Morlotti. Opere, 1936-1991*, cat. della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli-Galleria Comunale d'Arte, 1996-1997), a cura di M. Goldin, Milano 1996.

Pizzi 2010

F. Pizzi, *Paolo D'Ancona e l'Istituto di Storia dell'Arte della Statale di Milano (1908-1957)*, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", 63/3 (set.-dic. 2010), 243-292.

Quintavalle 1982

A.C. Quintavalle, *Morlotti. Struttura e storia*, Milano 1982.

---

### **English abstract**

This contribution by the director of Casa Testori to the issue of Engramma dedicated to Giovanni Testori sheds new light on the relationship between the latter and the famous art critic Roberto Longhi through the edition and commentary of a letter from Testori to Longhi dated 5 January 1952 on the subject of an essay about the seventeenth-century Lombard painter Francesco Cairo.

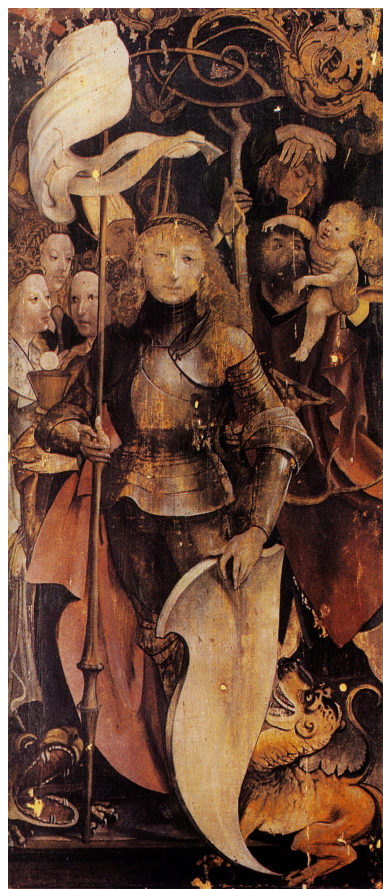
*keywords* | Giovanni Testori; Roberto Longhi; Francesco Cairo.

# Grünewald, la bestemmia e il trionfo

Giovanni Testori\*

L'atto innominabile e furente; il precipizio verso il centro dell'essere, verso il suo nucleo, verso la quantità di vero precoscienziale e irreversibile; lo scandalo (ecco, forse, la parola che più propriamente è adibita a designare tale gesto), lo scandalo, dicevo, dell'intera storia delle immagini (e delle forme) s'è perpetrato una volta per tutte e resta quindi contenuto tutto e per sempre nel magro catalogo che s'è andato radunando attorno alla persona (rimasta, per altro, quasi giustamente e vendicativamente, enigmatica anche per quanto concerne la certezza delle notizie e delle date) di Grünewald: il solo pittore, si badi, per il quale sembra, non dico impossibile, ma addirittura inimmaginabile qualsiasi lavoro od ipotesi attribuzionistica; tanto il suo percorso risulta esterno alle regole del grande, tragico gioco o cammino dell'arte; ed esterno proprio nel tempo stesso in cui più vi precipita dentro e tutto l'assume, implica e torce in sé e nella direzione del proprio gesto.

Uno scandalo che all'arte, con le sue nari da cagna, era pur accaduto alcune volte d'annusare e persino di avvistare; ma da cui s'era sempre ritratta come se, pur restandovi ai soli bordi, e quindi in zone ancora di qualche sicurezza o di sopportabile minaccia, sentisse che per procedere la temperatura era troppo alta; troppo grave e, anzi, diciamolo subito, mortale la posta in gioco; e che, comunque, una volta postovi il piede, il ritorno sarebbe stato impossibile. Al punto di fare quel passo; al punto di quelle percezioni e di quegli avvistamenti, il grande, tragico gioco ebbe la sapienza (e la comprensibile, umana carità e vigliaccheria) di voltare la difficoltà in simboli di quello che, non avendo percorso e abbracciato, non aveva veramente conosciuto; simboli che, com'è facile immaginare, si trovavano già pronti (salva la necessità d'accordarli al mutar dei tempi e dei luoghi) nella tautologia delle varie religioni.



Matthias Grünewald, Altare di Lindenthal ["Lendenhardter" nel testo di Testori], olio su tavola, ca. 1503, pannello di sinistra.



Matthias Grünewald, Altare di Lendenhardt ["Lendenhardter" nel testo di Testori], olio su tavola, 1503, pannello di destra.

Così il rischio mortale, il mortale precipizio, la caduta nel pantano e nella gloria della vegetalità generante e generale, venne ogni volta esorcizzata con un suo doppio figurale che avrebbe dovuto attutire, se non proprio spegnere, le voci, gli stridii e i lamenti, insomma le chiamate soffocanti e inesauste che da quello scandalo (perennemente sul punto di farsi e, invece, perennemente rimandato) continuavano a provenire; proprio come se si levassero dall'intrico arrovellato e crudele delle radici di un'immane foresta; o dal fondo del ganglio fisiologico primario, quand'esso è sul punto di farsi da incongruente demenza, incerto coagulo, incerto respiro, incerta carne, feto.

Sarà bene a questo punto chiarir subito come, paragonata a quella di Grünewald, anche l'opera di Bosch risulti (ove pure, com'è giusto, le si voglia riconoscere la lenticolare penetrazione periferica) un esorcismo; e, per di più, di svolgimento altissimamente ma altrettanto chiarissimamente enumerativo e narrante. Quasi che quell'azione o quello scandalo potessero, invece che verificarsi, elencarsi, pezzo per pezzo, e poi mettersi dentro le fila o le trame di un racconto!

Malgrado l'apparenza, conosco pochi pittori davanti ai quali risulta difficile perdersi o ricevere il senso d'una possibile perdizione, come Bosch; ed io mi chiedo se questo non accada proprio perché, essendosi avvicinato più di tutti ai termini di quello scandalo e avendoli, almeno teologicamente, pressoché tutti avvistati, più che a tutti gli fu gioco forza tentar d'annullare il rischio in una liberazione figurativa che avesse il ritmo, la credibilità e la sopportabilità d'una rappresentazione; se non, come a me par di scorgere, d'una vera e propria esemplificazione parabolica.

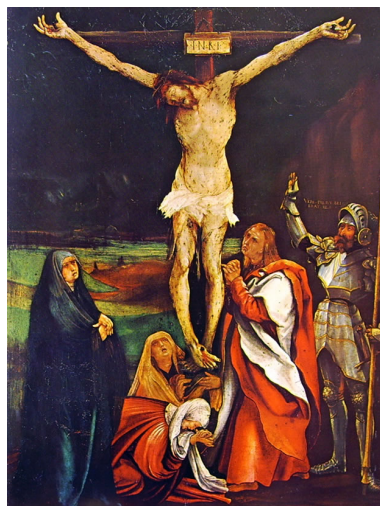
Non dico questo per la quantità di sapienza, di nitore e di bellezza, quasi a bolla di cristallo, della sua arte; lo dico perché nulla fa meno paura all'uomo, nulla riesce a metterlo meno in allarme, del vedersi spianati davanti, in una panoramica milliesimale fin che si vuole, ma pur sempre elencativa e simbolica, non solo gli affanni psichici, i vizi e le paure, ma persino le difformità incolpevoli e le infinite possibilità di ancor più perverse e incolpevoli deformazioni della sua natura; della sostanza, insomma, di cui è composto.

Lo scandalo in cui ebbe a configurarsi l'opera di Grünewald contenne (e non poteva essere altrimenti) anche il senso dell'agghiacciante "oportet enim" pronunciato da Cristo; anzi, per così dire, partì proprio da quello e dalla carnalità e dal sangue delle labbra che lo pronunciarono; ma seppe poi gettare le sue sonde ben più indietro di quell'evento; così come, nella direzione opposta, seppe rimandare i suoi cerchi, i suoi lamenti e i suoi foschi gaudii, insomma i suoi echi, ben aldiquà, fino a giungere e a contenere, per far un esempio, le minacce più crudeli che sovrastano il nostro tempo: quelle della completa snaturalizzazione della natura medesima; e, poiché nel processo risulta chiaramente compreso ogni regno, della completa snaturalizzazione o, se si preferisce, della completa denaturalizzazione dell'essere "sic et simpliciter"; dell'essere preso, insomma, nella sua complessa totalità.

L'"oportet enim" riferito alla storia dell'arte figurativa sta a significare (e a significare profeticamente) che quello scandalo era in essa implicito da sempre; che da sempre vi immaneva; che la circondava e l'attorniava, ora premendovi con turgore, quasi da carne a carne, anzi da carne in carne (momenti, questi, in cui più si arrivò a presagire l'immane, svergognata oscenità, ma anche l'immane, svergognato splendore che l'evento avrebbe assunto una volta che si fosse verificato); ora, per contro, con stilette di chiodi e di torture, con risa, urla e allusioni mostruosamente avidi e demoniache.

Di fronte a tutto questo, risulta quasi risibile (e le proposte fatte in proposito raggiungono solo questo risultato) reperire, di Grünewald, i termini della partenza figurativa; poiché se davvero i primi dipinti che gli si possono riferire con giustezza sono i due scomparti dell'Altare di Lendenhardter (1503), il maestro si mostra a noi già a cavallo della tigre; la partenza per il gran viaggio è, insomma, già avvenuta.

Che a quella data il goticismo dei due scomparti possa sorprendere sta tutto (mi si conceda di dirlo) dalla parte dell'interpretazione che qui si vuoi tentare: esso significa che, cominciando, la ricerca s'era subito spostata in altra direzione che non quella della procedura formale; o del formale procedimento.



Matthias Grünewald, *Crocifissione*, olio su tavola, cm. 73 x 52,5, ca. 1508, Öffentliche Kunstsammlung, Basilea.



Matthias Grünewald, Altare di Isenheim, *Crocifissione*, olio su tavola, 269x307 cm, 1512-1516, Musée d'Unterlinden, Colmar (dettaglio).



Ove fosse possibile svuotare i due pannelli del loro significato e del loro allarme, nei termini precipui della forma essi finirebbero per esprimere una strana e quasi abnorme unificazione; come se, per via di un'ipotesi a rigore impossibile, l'insurrezione liberatoria ed evertitrice del barocco più cieco, più sanguinante e carnale si fosse avocati a sé quegli stilemi e v'avesse iniettato dentro le sue maledizioni: sempre continuando sul piano di tale ipotesi, il risultato andrebbe a coincidere con una sorta di agglomerato tipologico e, quasi, di dizionario o d'enciclopedia delle allusioni.

Senonché quello che subito colpisce in questi due dipinti è che tutto (persone, animali, abiti, decoro e cose) ci si va svelando come se fosse composto d'una sola, identica sostanza; e concediamo pure che, in queste prime opere, la sostanza risulti ancora troppo stilistica per potersi fare complessità e totalità di cellule e, insomma, natura; concediamo pure che il grumo, il germe, la cellula unica e primaria non sia ancora toccata; che ancora la mente e la mano del pittore non l'abbiano agguantata. Ma, poi?

Già la piccola *Crocifissione* di Basilea sembra fabbricarsi e lenticolarmente crescere e proliferare, ogni volta che la guardiamo, da e verso una sorta di unicità muschiosa; un'unicità da lichene che si costruisce e insieme si rode (e corrode); un muschio e un lichene che mostrano, nello stesso tempo, la durezza d'una pietra e la prensilità sudaticcia e repellente di una bava, d'uno sputo uscito da un violento attacco d'etisia clorofillica (e cromatica). Il problema è poi come questo strano ed abnorme lichene; questa strana e abnorme incrostazione; questo *crachat*, nel momento in cui si dichiara, non tanto quale sostanza unificante, bensì quale sostanza unica ed esemplare dell'essere, riesca ad acquistare lo splendore sulfureo e davidico, demonico e celeste da evento che accada in zone da crepuscolo non più terrestre, ma cosmico e plenario; uno splendore che timbra tutta la tavoletta; e la timbra fibrillarmente, cioè dall'interno.

Non c'è volta che m'accada di visitare questo primo, piccolo e terrificante capo d'opera, che esso non mi dia l'impressione d'espellersi *d'emblée* dal contesto del museo che lo ospita (e che pure, è da riconoscere, gli gira sufficientemente attorno); ovvero di vanificare esso stesso, pur nelle sue modeste dimensioni, l'intero museo.

Sembra che qualcosa marci in senso contrario a quello verso cui va marciando tutto ciò che, nelle sale, lo precede, lo accompagna e lo segue; un senso che il prima, il contemporaneo e il poi sembrano sottintendere ed implicare, senza mai rivelare.

In effetti, la marcia non s'è mutata; bensì totalmente e atrocemente invertita; e non solo sul piano dei sensi, ma su quello dei concetti; e sull'altro, ben più rischioso, compromesso e compromettente, delle ragioni in cui l'essere lievita, compone se stesso e si fa forma.

Sarebbe una lettura esterna credere che questa sensazione, questa inversione di marcia derivi dalla impietosa atrocità fisica che, proprio in questo dipinto, comincia a formulare il corpo di Cristo; o, come si sente dire così di frequente, dall'urlo che se ne vorrebbe far promanare.

Se c'è una pittura silente, anzi, nella sua mutezza, addirittura agghiacciante (ed abbagliante), questa è proprio quella di Grünewald. L'urlo, se esiste (e sicuramente esiste), viene di continuo ricacciato nella gola; anzi, nel buio più riposto del ventre; nei sotterranei dove s'annida la gloria dell'esistere e, insieme, la sua sconcezza, dove si verificano le sue nozze, i suoi pasti, ma anche i suoi coiti osceni e i suoi atti da stalla e da latrina.

Il terrore che ci prende davanti all'equazione che, nelle sue opere, Grünewald va via via mostrandoci come atto perenne ed esclusivo della verifica esistenziale e, probabilmente, come sua unica dannazione e salvezza, deriva dal fatto che tale equazione avviene sempre e contemporaneamente su due piani: quello concettuale e quello sensoriale; per arrivare a termini più figurativi, quello della forma e quello della materia. Nessuna preminenza né dell'una, né dell'altra; ma il rilancio continuo della responsabilità d'esistere tra la cellula primaria (la cellula materica) e l'intelligenza prematerica (che potrebbe anche essere una inconoscibile casualità demenziale); quella responsabilità cui l'agglomerato materico rinfaccia ad ogni attimo l'insulto d'aver immesso nella propria struttura il bisogno di farsi; di prendere, insomma, un significato, una riconoscibilità, una forma, una figura. Ma quell'insulto a prendersi tale responsabilità passa con altrettanta decisione e costanza nella traiettoria che va dall'intelligenza (o demenza) prematerica alle cellule della materia, cui viene rinfacciato d'attirarla, tentarla e adescarla con la sua oscena vitalità d'embrione sì insignificante, ma possibilitato a diventar forma e significato.

È per questa via che, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, il mondo di Grünewald porta il ganglio materico, il ganglio potenziale delle proprie cellule, a una tensione massima di tornitura e di esattezza formale; ed è così che le sue forme, nell'oscillazione perenne di questa responsabilità primigenia e di questo primigenio vanto, si prolungano, si abbracciano e s'identificano nell'unicità della materia di cui si compongono.

Ma unicità di materia non sarà anche unicità di figure?

Qui, proprio qui, risiede la grandezza (così vertiginosa da rasentare l'indicibile); qui il rischio, il pericolo e l'abisso dell'arte grünewaldiana; in questo stato di unificazione e di unicità, per cui ciò che è vegetale riesce nello stesso tempo torvamente e bovinamente animale; mentre ciò che è animale risulta tragicamente e fin psicologicamente umano; e ciò che è umano ritrova in sé la sostanza clorofillica e la ramificazione dell'erbe e, insieme, l'*hantise* opaca e muta delle bestie (oltre alla loro dannazione al servizio; anzi, alla servitù). Ma se il vegetale e l'animale hanno avuto nel contempo i nervi e i meccanismi dell'intelligenza, il dialogo fra i vari momenti e le varie incarnazioni dell'essere non si farà, per via di questa coscienza carnale che sta alla base (ovvero di questa carne coscienziale), una sorta di terrificante esaltazione? Non sarà, per caso, un pauroso trionfo quello che aspetta l'essere a verifica ultimata del suo stato di scandalo?

La legittimità della domanda è provata dal fatto che quasi mai la pittura è riuscita a far salire i propri mezzi e i propri strumenti espressivi ai vertici e alle magnificenze plenarie cui Grünewald seppe portarla.

Che questo trionfo ultimativo possa essere, per la storia dell'uomo, un disastro e, quasi sicuramente, la fine d'ogni "distinguo" e d'ogni speranza a salvarsi come parte e non come tutto, lascia imperterrito l'artista; anzi, sembra atrocemente inorgogliarlo. Ciò che gli preme non è la forza, fin lì creduta dominatrice dell'uomo, bensì la forza unificante dell'essere, che egli finalmente libera dalle croste dei timori e dalle consuetudini dei simboli infinitamente ripresi e variati, per lasciar che esploda in tutta la sua carica, proprio come in un incendio sfolgorante, profetico e apocalittico.

Dovessi indicare verso quale regno o, almeno, verso quale timbro sembra propendere l'unicità dell'essere grünewaldiano, additerei quello vegetale (e, del resto, qualcosa, in proposito, ebbi ad accennare all'inizio). Non dico questo per l'allegoria, appunto, "vegetale" che è nel suo nome; ma perché sembra che proprio nella vegetalità si stabilisca come un'incarnazione, non dirò primaria, ma certo maggioritaria; il titolo dell'essere sembra, insomma, avere una qualche preponderanza di marchiatura clorofillica e di struttura lichenica.

Ora la *summa* di questa poetica grünewaldiana nessun dipinto riesce a mostrarcela come e meglio del Polittico di Colmar: certo uno degli esiti supremi non che della storia dell'arte, della storia dell'uomo presa nel suo totale: un passo obbligato, anche se tenuto prudentemente nascosto e come in riserva, non tanto per imitarne la solitaria dislocazione geografica, quanto per timore che il dopo non possa più essere davvero come il prima. E non possa più esserlo, non tanto nel dominio delle forme e della loro storia, quanto in quello dei sensi e dei significati dell'essere.

Non è a Grünewald, insomma, che andremo a chiedere le ragioni dei mutamenti di rotta formale; ma è a lui e con lui che ha luogo il cambio di rotta dell'atteggiamento dell'esistenza nei confronti della sua natura. Formalmente può anche essere che l'opera di Grünewald (accostata a quel che succedeva attorno e lontano da lui, nell'Europa) segni come un tempo di stasi e d'immobilità (quanto a me, suggerirei addirittura che questo tempo d'immobilità fosse indispensabile perché l'operazione potesse verificarsi compiutamente); quel che resta certo è che, dopo Grünewald, nelle ragioni dei rapporti interni dell'essere non s'è potuto più procedere come se Grünewald non fosse esistito.

Quanto, in questa operazione, abbia gravato (e giovato) l'ideologia e la pressione centripete della Riforma, non è qui luogo a dimostrarsi coi termini che la complessità dell'argomento richiederebbe; tuttavia, prima di chiudere questa parte generale del discorso, mi par necessario indicare tale debito e tale rapporto; anche se, a verifica espletata, esso dovesse limitarsi (e sarebbe già gran cosa) alla formazione del terreno e dello stato di possibilità più adeguato per il formularsi di quel che ho cercato d'esprimere.

\* \* \*

Il discorso particolare, quello che il lettore potrebbe giustamente richiedermi perché anch'io incarni nella misura in cui m'è possibile il discorso generale, vorrei che principiasse, e, quasi, s'appendesse all'"oportet enim" pronunciato da Cristo. Chi m'ha letto attentamente ricorderà come avessi esordito dicendo che sarà proprio sulla figura di Cristo, dentro la sua carne, che Grünewald aprirà e compirà tragicamente il suo scandalo; adesso vorrei aggiungere che sarà proprio in Cristo, nello strazio del suo corpo, nella coesistenza, in esso, dell'atemporalità più assoluta e abbagliante e della temporalità più caduca e sanguinante (del verbo, insomma, e della materia) che Grünewald realizzerà il sunto, la figura tipica o, diciamolo pure, il prototipo, rovesciato e arrovesciante, insieme vindice e schiavo, prono e vittorioso, di quello scandalo.

Per difficile (e blasfemo) che possa sembrare il discorso esemplificativo, il discorso particolare, va preso proprio da questo punto; e condotto avanti senza paura d'arrischiare, non tanto qualche contraddizione, quanto ciò che non sembra riferibile, ciò che non sembra dicibile.

Il lettore dovrà darsi la pazienza necessaria a una simile avventura. Non si richiede forse pazienza quando l'atrocità d'una sciagura ci costringe a inchinarci e a prendere tra le braccia il corpo sconciato d'un ferito? E così, ancora, non è pazienza quella che ci si richiede per sopportare qualche ora, davanti a noi, il cadavere, in cui lentamente s'insinuano la morte e il nulla, di chi pure fu nostro padre?

Che nel corpo di Cristo dovesse contenersi il massimo d'unicità e quasi di concentrazione della natura vegetale, di quella animale e di quella umana (ritenute normalmente per divise o divisibili), mi pare oltretutto logico, attesa la posizione religiosa, non solo di Grünewald, ma di tutta la cultura che egli aveva alle spalle e in cui era chiamato a operare. Non so; anzi, m'è impossibile sapere se nelle storie dei correlati figurali di altre religioni sia accaduto qualcosa d'analogo; so che, qui, da noi, nella nostra, è certamente accaduto.

Cristo, in Grünewald, non scende a incarnarsi solo come uomo; s'incarna come scandalo dell'unità e dell'unicità dell'essere.

Grünewald non fa nulla per esibire questo; ma non fa altrettanto nulla per nascondere la sublime atrocità di tale operazione.

Il Cristo di Colmar non è più soltanto un colosso umano; e neppur più soltanto un toro indomabile, anche se vinto; le piaghe che maculano la sua pelle non sono più e solo cicatrici o ascessi dovuti alle spine e agli attrezzi della flagellazione e della tortura; esse sono anche, e nello stesso tempo, escrescenze e oscuri morbi di natura tipicamente vegetale, ferite di tronchi strappati, croste di clorofille malate; così come sono anche infezioni di tessuti, spurghi e corrosioni di sifilidi e di altre malattie legate ai vizi e alle profanazioni dell'uomo.

È sufficiente che il lettore sposti l'occhio sul povero mostro che nello stesso tempo è forse un povero, osceno malato, della *Tentazione di sant'Antonio*, per toccar con occhi, se non con mani, la verità di quanto sto dicendo.

Né il rapporto tra la testa di Cristo e la corona di spine è quale risulterebbe se la corona fosse stata veramente infilata sul cranio del Crocifisso; esso è quale sarebbe se la corona ne fosse uscita come una gemmazione spontanea e necessaria; né più né meno di come vi sono usciti e cresciuti i capelli con cui, del resto, s'intreccia e si confonde in modi del tutto vegetali, oltre che nelle maniere proprie ai rettili e a qualche specie di lumaca bavosa dei prati, dei boschi (e delle piogge).

Non era forse scritto da sempre che Cristo sarebbe stato coronato di spine? Ma questo "sempre" è, nello scandalo di Grünewald, talmente reale che la corona si sarebbe sviluppata da sé per ferirlo e torturarlo, anche se attorno a lui non ci fosse stato nessun carnefice.

Così è assai difficile capire se le spine che fuoriescono, qua e là, lungo tutto il corpo vi siano state immesse o non siano invece spuntate per una sorta di mostruosa e folgorante capacità vegetale dei suoi stessi muscoli e del suo stesso sangue. L'atrocità dell'atto viene, del resto, subito ribaltata dalla maggior quantità, anzi dal massimo di desiderio, di bisogno e di necessità di sofferenza e di morte che si leggerebbe in Cristo, attraverso questa sua folle, animalesca e divina autospinazione.

Considerato poi nel suo totale, il corpo del Crocifisso non solo raggiunge, come niente prima e dopo di lui, lo stato di fatalità e di destino agonico del suo essere, ma congloba e dilata quella necessità a un tipo di sofferenza che supera se stessa; un tipo che è ciclico non solo nell'ordine delle qualità, ma altresì nell'ordine dei tempi e delle estensioni. Esso riguarda Cristo ma anche la muta, inesplicabile e come strozzata angoscia di ogni tronco nell'acconsentire al suo crescere dentro il giro degli anni; al suo erigersi e al suo torcersi; al crollare dei suoi rami e delle sue braccia e, quindi, di tutto il suo corpo roso e smangiato. Ma riguarda con la stessa intensità il modo di ingigantirsi della propria morte dentro i mattatoi costruiti dall'uomo o pei vasti, liberi spazi della natura, che è proprio ed esclusivo delle bestie: braccate dal destino, l'urlo, anzi il muggito, si spegne in loro come se l'"ubi eras, Jhesu bone, ubi eras? Quare non affuisti ut sanares vulnera mea?" (che a Colmar si trova scritto nel pannello della *Tentazione*) riguardasse non solo i santi che si trovano effigiati nel Polittico, ma, ad esempio, i cani, i caprioli, i rettili, i draghi e qualche orrenda e perduta specie d'uccello, il cui stridio ribelle e convulso sembra schiantarsi e gelare nella memoranda morsa dei palmi e delle dita del Crocifisso.

In questo senso, del tronco colto nel punto del suo procombere su di sé e della bestia colta nel punto d'esser condotta al macello e di venir appesa all'uncino dell'infamia, mi pare che vadano ancora più innanzi i due pannelli di Karlsruhe.

Qui la difficoltà di resistere e spiegare rasenta l'ingiuria. Perché come indicare al lettore quel che si promana da quella sacra ed immonda scena di scatenamento che è l'*Andata al Calvario*, se non assumendosi la responsabilità d'affermare che mai, come qui, il supremo e l'infernale, il divino e il maialesco, ciò che è sacro e ciò che è dissacrato, il celeste e lo staltatico, l'involucro del dolore e dell'offesa coscienti e quello del dolore e dell'offesa incoscienti

(cioè animaleschi e vegetali) si erano trovati fusi, abbracciati e unificati? Che mai, come qui, il più lucente degli umani, il più vicino a Dio, perché ebbe quantomeno a proclamare d'esserne il Figlio e ad assumere così sulle proprie spalle la responsabilità più tremenda che mai uomo si sia preso, raggiunge in sé la possanza d'un vitello condotto al macello e l'irruenza, l'ira e la protervia d'essere lui, e non quelli che lo spingono, il vero bestemmiatore; e nello stesso tempo l'enorme, povero strazio di tutti i servi e di tutti i vinti che sempre furono e saranno infangati, assassinati e distrutti? Che mai, come qui, il colore della morte fu la sostanza stessa dei prati quando cominciano a piegarsi su di sé e a marcire senza aver niente compreso del loro senso e del loro significato (ove mai uno ne dovesse esistere veramente)?

Ora, come indicare tutto questo, senza prendersi il peso d'affermare che, qui, Cristo è anche bestia e cane; che il suo gemito è anche latrato; e che proprio e solo per questa via il suo istinto e la sua fatalità redentivi ci vengono spiegati in tutta la loro abissale vastità e in tutta la loro abbacinante incomprendibilità?

Ecco: la caduta di Grünewald dentro l'unicità dell'essere e dentro lo scandalo che in questo modo egli apre, sembra non aver fine. La prova più flagrante l'abbiamo passando dai quadri di malattia e di morte a quelli di resurrezione e di vita. In essi lo scandalo prosegue imperturbabile; anzi sembra farsi ancor più ultimativo e infittire la sua stessa lucente ferocia. Forse perché, col mutare dei temi, anche l'operazione del pittore sembra virare e giungere per vertici e cime (sempre sul punto di capovolgersi in crepe ed abissi) verso la risposta di quanto ci eravamo chiesti prima: e cioè, se, alle volte, non sia un catastrofico trionfo quello che aspetta l'essere a verifica ultimata.

Potremmo cominciare dall'architettura che s'installa e ricama poi se stessa, arborea e vegetale, come una pergola che nel suo crescere sia retta da un'intelligenza ben più dominante e segreta di quella dell'uomo; ma quell'arborea e quel vegetale nascondono poi nelle loro liane infiniti tranelli di tipo oscuramente e oscenamente animalesco e perfino sessuale; in ogni loro voluta, essi schizzano da sé gocce d'un liquame certamente immondo ed umano, proprio là dove paiono poi tornirsi come trine d'alabastro o ghirigori di qualche introvabile, pregiatissimo marmo.

E che dire di quegli angeli, rosa, rossissimi e verdi, come strani agglomerati di fioriture pustolose e di pustolose fruttificazioni? E che di quegli altri, gonfi come tane che se ne stiano supine entro la guazza di un oro che mai fu più repellente e, insieme, mai più raggiunse la sua propria abbacinante qualità aurorale?

È un corteo di paradiso, quello che accompagna la piccola infante nello scomparto della *Nascita*, o invece una sua sabbatica e blasfema parodia? E quell'infante, nella sua destinazione fantastica e reale, chi sarà mai? La Vergine bambina o non la regressione di lei adulta nel ventre colmo di splendori e nefandezze, di reticoli venosi e, insieme, di brulichii d'oro, non già della madre, bensì e più totalmente della natura?

Non accade forse la stessa cosa nella *Resurrezione*, dove il Cristo sembra lasciar il sepolcro trascinandosi dietro qualcosa che non ha soltanto la forma e la sostanza d'un sudario, ma quella d'una placenta inzuppata di liquidi amniotici e accesa, insieme, di zolfi e di lampi innici e come trafugatori di ciò che sembra essere e appartenere veramente e solamente al Dio eterno e nevato?

È tuttavia chiaro che lo scatenamento, il vortice di quello che fin qui s'è detto, lo troveremo nel famoso e già citato scomparto con la *Tentazione di sant'Antonio*: perché in esso tutto quello che fin lì Grünewald aveva tenuto assieme, conflagra in una sorta di rissa; che dico, di vera e propria violazione psicologica e carnale. Ma una violazione in cui ogni particolare spalanca, apre e svergina se stesso proprio mentre s'infuria a penetrare, con l'avidità di un sesso cieco e furibondo, il particolare su cui si scatena. Qui l'unificazione, l'unicità della natura ci è mostrata nell'atto dell'autodeflorazione, dell'autopossesso e dell'autoerosione. E che il comune denominatore figurale penda dalla parte dell'immondo, dell'innominabile e del grifagno; che si trascini verso l'abominio di ciò che può diventare quella unicità una volta che vi si scateni, microbica e irrefrenabile, come dentro un formicaio impazzito, la guerra dei concetti e delle demenze; e che, nello stesso tempo, la pittura conduca se stessa ai vertici dell'esprimibilità, distruggendo ogni riferimento, uscendo quasi da ogni possibilità di venir cronologicizzata, incistandosi tutta come in un incendio di ghiacciai e di luci; che, insomma, l'infimo coincida col superno, l'immondo con l'adamantino, la nefandezza con una perfezione e una lucentezza di forme quasi imperquisibile (tant'è centrata in sé e tanto da sé subito si scentra; tanto sembra normale e subito risulta, invece, anomala e aberrante); che tutto questo si verifichi coi mezzi dell'arte e della forma, anzi nello scandalo e nell'agonia degli uni e degli altri, non sta solo a indicare il tipo di grandezza davvero unica, irripetibile e, in effetti, irripetuta, del nostro maestro, ma altresì il deposito, lo scrigno, la caverna, il loculo, la bara di buio e di luce, d'affermatività e di negatività, che l'uomo nella sua storia è stato capace di costruirsi; un loculo, uno scrigno e una bara da cui non hanno ancora cessato di venirci appelli, inviti, paure, vertigini, grida e lacerazioni. Esso è tale che, ove lo si potesse considerare con la lucidità e la passione necessarie, basterebbe ad allontanare la disperazione per la fine dell'essere proprio nell'atto stesso in cui sembra invece contenerla, scatenarla e, quasi, orrendamente inneggiarla.

Una vergogna, insomma, che è come una gloria; una bestemmia che è come un trionfo: l'unica gloria, sembra dirci Grünewald, e l'unico trionfo che ci sono concessi.

A questo punto decida il lettore se è stato giusto appendere l'azione di Grünewald al grande, eroico pronunciamento evangelico: quello che riguarda, spinge e quasi provoca la necessità che lo scandalo si verifichi; che avvenga; sempre e comunque; ove pur fosse contro il corpo di Cristo e contro l'essenza stessa della vita e dell'essere; perché, in ogni modo, non ne potrebbe derivare che una controprova, incarnante e concettuale, della realtà di quel corpo, di quell'essere e, insomma, di quella vita. Proprio come il sangue e la linfa provano prima di tutto la duplicità indivisibile della loro destinazione, che riguarda, e nello stesso tempo interscambia, la vita e la morte, il principio e la fine.

---

\*Ripubblichiamo qui il prezioso testo edito in *Grünewald*, Classici dell'Arte Rizzoli, Milano 1972, pp. 5-10. Ringraziamo l'Associazione Giovanni Testori per la cortese concessione.

---

### **English abstract**

In the text *La bestemmia e il trionfo (Blasphemy and Triumph)*, published for the first time in 1972 in the volume of the series "Classici dell'Arte Rizzoli" dedicated to Matthias Grünewald, Giovanni Testori offers a remarkable reading of the German artist's work, dwelling in particular on the Isenheim Altarpiece, exhibited at the Unterlinden Museum in Colmar. Adopting a particularly intense and lexically daring writing style, Testori offers a conceptual *ekphrasis* of the painter's dramatic force and expressive mood, and in particular of the care with which Grünewald depicts the corporeity of the Christ's body, which includes in its carnality elements from all the kingdoms of Nature – animal, vegetable, mineral.

*keywords* | Grünewald; Isenheim Altarpiece; Christ's body.





# “In exitu” di Giovanni Testori

## Riduzione teatrale

Edizione e Nota a cura di Piermario Vescovo

Si offre, a partire dalla cortese messa a nostra disposizione da parte di Franco Branciaroli del ‘copione’ (si veda, in questo stesso numero di Engramma, la parte finale della conversazione presso il Teatro Nuovo di Verona), la riduzione teatrale di “*In exitu*”, realizzata da Testori, su richiesta dello stesso Branciaroli, nell’estate del 1988, dal ‘romanzo’ omonimo, pubblicato da Garzanti nel marzo di quell’anno. Pensiamo non sia inutile mettere il testo a disposizione del lettore, poiché, se si tratta di una ‘riduzione’ nel senso letterale del termine (ovvero di una versione da rappresentare realizzata attraverso tagli del testo di partenza), essa si configura indubbiamente, nel disegno o nell’articolazione che mostra, come un testo d’autore. Presso l’Archivio di Casa Testori a Novate è conservata sia la copia dell’edizione Garzanti sulla quale Testori condusse la riduzione (in via di inventariazione), sia il ‘copione’ di partenza (SEGNATURA AT = 1.8.6.6=1988.V1.GTAT 6), formato nella prima parte da fotocopie ricomposte da pagine del volume e nella seconda da un testo dattiloscritto. Segnaliamo servendoci dell’ultima edizione del testo di partenza (quella del “Meridiano” Mondadori, a cura di Giovanni Agosti, Milano, 2023) le parti di questo tagliate da Testori per l’adattamento teatrale e i brevi passaggi di raccordo da lui introdotti. Ci limitiamo qui a una semplice indicazione dei punti d’intervento, segnalati nel testo dal simbolo <>, con numerazione progressiva. Per un’illustrazione più puntuale si rinvia alla *Nota* che segue qui al testo.

Ringraziamo per la grande disponibilità e la cortesia Giuseppe Frangi e l’archivista Alice Boltri, che hanno consentito e facilitato il controllo della piena documentazione conservata presso l’Archivio di Casa Testori. Per la riproduzione dei materiali si ringrazia l’Associazione Giovanni Testori.

**Franco** | Et vidi. Di presso avèa...

Et...

**Giovanni** | Lì, è. Lui (nessuno). Li fu. Lui (nessuno). Lì era. Lui (nessuno). Lì sarà. Lui (nessuno).

**F** | Lettore. Tu. Sai tu. Che è. Era. Fu. Per sempre. Mai. Lui. Lì (nessuno).

Lettore. Ciò che qui, cominciando, finisce. Ciò che qui, finendo, comincia. Sai. Forse non sai. Saprai. E se non sai. Se, ecco. Se. Se.

**G** | Era. Anzi, è. Lì. Lui (nessuno).

**F** | Nella notte (marcia). Lui. Nessuno. Coperta di nebbia (marcia) sulla groppa della città-cavalla. Viola. Nella notte. Marcia.

Asina chimica (marcia). Nella nebbia. Cementizia asina (marcia). Sulla di lei groppa. Il post-dicunt-industriale; post-capitale; et nunc sic post-d’ogni-post che verrà, passerà, si disferà.

“È venuto. Possibile non è stato. Che rivenisse”; lei dice questo signore, ma, in verità...;

**G** | In verità?

**F** | Mia città! Mia contristata, mia umiliata, mia derelitta, mia assediata, mia esacerbata città! Costituitosi in altare, l'economico imperio (e imperativo, anche) (anca) esigendolo, epperò privo d'ostie (e sacramenti, anche) (anca) ("Tu es sì bon"; Mi?: "Ti, sì"; "Toi, ouì")... Ebeti, proiettati altari (e putrefatti, anche) (anca). Il progresso anca (anca). Il progresso (anca) partorito avea nell'ingresso...; "del rest, 'sculta, anca se..."; anca, cosa? Partorito, dicèvasi, avea enormità elevantesi ai cieli (ad coelos) smissili, slaser, disacciaiesche, schimiche, post-schimiche escatologie (lei parla e scrive troppo alto; troppo difficile, parla e scrive, signore...); vèdasi, poi, classi, iperclassi, castrazioni e distruzion delle medesime (classi) (di àsen). E ti? Eccuta, ti? Mi? Nissùn. Nemo.

**G** | S'era, poi, piano, piano, rilasciata: essa, la putrefatta bestia. Del sociale. Sgonfiata, s'era. Rana enorme, trafitta anche (anca) dalla siringa; ben oltre la Cerchia; di loro, i Navigli; e anche (anca) dell'infangato Lambro.

**F** | El Làmber! Lu, el me Làmber, cunt el Lambrèt ch'el ghe va dent, là, a Lasnìgh...;

"perchè tornerò. Allora, voi, sì, voi,...". E te? E ti? Eccuta, ti, lì, in quel cantùn (in canton quel)?

**G** | "Si preleva, ragazzo. S'introduce, poi, in la siringa".

**F** | Cosa?

**G** | Il seme

**F** | Pane al pane: la sbora. Lui l'ha. Lì. Lui (nessuno). L'ha (nessuno). Lì. L'oggetto entro cui farla scivolare. La semente. Solo che non per quello l'ha. Lì. Pallido. Ebbro. La stringe. Lui. Ora. Mancano pochi passi, ora. L'ombra, lo guardano. Che, impietose e indifferenti, incontra. Nell'antistanti aiuole. Ancora esiste, quaggiù? Qualcuno esiste quaggiù, che s'incontri? Oggi-dì, chièdesi. Oggi-dì, richièdesi. Hodie. Cotidie. Di noi. Di voi, leggenti e non leggenti i volumi che più mai stampati, ancorchè editi, saranno. Saranno? Ebbero a essere. E a vardàlo (anca). Un tempo. Diverse ed uguali. A chiedergli, ebbero, tutte, o quasi, loro, l'ombra, senza riguardo – e perchè, perchè, poi, riguardo usar dovuto avrebbono? – se accettava. Di far cosa? L'auto-salente. Il levantesi giù tutto. Anche (anca) gli (i) slp. Di far la troia, èccota. Se accettava. O il tròio. Lui, Riboldi Gino.

**G** | "Gino!" – l'urlo della madre; vomito di sangue; emorragia di partoriente; da sopra i chiodi trapassati, in lei, dal Golgota; dalla croce. Quand'avèa saputo. L'occhio. Atterrito sui violacei fori; benchè pesti; benchè marci. Nere tombe, lì, nella carne-cancrena. "Fa vedè, Gino!"

**F** | Aveva fatto vedere. E, lei, avèa. Vist'avèa. Qualunque, avrebbe fatto, cosa. Qualunque. Per poterlo ascoltare. L'urlo. Di lei. Non avèa potuto. Potuto non avrebbe. Nè allora. Nè dopo. Mai. Chi? Lui. Ello. Riboldi Gino. L'avèa scritto ("scrìv, su, scrìv"). Riscritto, l'avèa ("riscrìv, su, riscrìv"). Di sopra le sovracoperte dei quaderni (di sopra). I manoscritti più veritieri che esista-

no. Nel globo. L'uniche forme, Dio degli assediati. L'unicissime, anzi, Dio, dei procreati in vitro, Dio dei pederasti, Dio degli assassinati ammò prima che' podano frignare. Huè! Huè! Huè! Tach! Abort! Via! In, del cès! Cunt la merda! E, Ti? Rispùnd, Crist d'un Crist de la Madòna! E, Ti? Più veritieri anche (anca), come forme, di (del) Dante. E di. Del. Del coso, anca. Del, lì, là... 'Me si chiamava l'albionico? Amen. D'hiscola. I quaderni. Elementar, prima. Media, poi. Anzi dell'hiscole. Onde fornirsi della necessaria, civile, nonchè social coscienza. Et scienza ("cunt la i, Gino!, cunt la il!") Quasi un iddio. Nerissimi, i capelli. Nerissimi, gli occhi. Nerissimo-pece. Nerissimo-inchiostro. Nerissimo-menagramento. Nerissimo-morte.

Glìel'avèan detta. Essa. Lei. La parola. Della finale abiessiòne. Et a lui, gli toccò. Di sentir scivolare su di sè anche (anca) quella. Essa. Lei. La parola. Il verbo. Mentre che lo gettavano sui letti. Viscidi e gentili. Quasi fossero di già. Bagnati di già dalle salive. Dalle baùscie. Dalle biancastre colle sfacèntesi. In coaguli sfacèn... In... Giallastre poco più. Lievi poco più. Del chiaro degli ovi (di òv). E dalle catarrose, espettorali sostanze. "Ti, varda qui smàcch lì, sul fassulèt... La sarà minga sbora?". L'èva, sì, l'èva. E 'lora? Sei anni. Dicesi sei. Sei, cosa? An. L'an. L'ano. El me. El to. El di loro. "Guardati, Gino – gli aveva sussurato, d'un subito, molcendone la psiche, dentro l'ossa, lei, la voce – Guardati: un iddio sei" – mentr'era adulescens ammò. Ancora. E qual voce quale? Da che gola da? Proveniente da? Vox populi? Vox dei? Vox culis? Tropp'era. Mielosa trop. Epperò. "Imprigioni in te – proseguito avèa ess'ella – Il lembo imprigioni del lago. Dalle cui magre rive la madre tua sces'era". A nome: Annone. El làch. Tuo padre era (è) della Porta. A nome: Cicca. Non ne rimase cica. E lei, adesso? Grida, lei, ancora? Vòsa, ammò, in del letto? E come se, 'desso, in del letto? È stato didendo del? È stato didendo del? Disimel! Almèn in quel mumènt! Èccuta. Almèn in quel mumènt! Quale? Quello del? Forse del? De il sboràmento? Tutto avrebbe dato.

Tutto (tut), mamma! T'el giùri! Tut! Tut!

Mia città, mia cuna, mio falansterio, mia latrina, mia bara!

**G** | Cercatelo! Chi? Cercatelo! Chi? Cercatelo! Chi? Cercatelo! Cercatelo! Cercatelo! "Non è qui" – l'angelo disse. Di scolta. Fermo. Quasi marmore. Al sepolcro. Niente sarà più. Niente. Qui. Niente – ripetè l'eco flebile, gemente... ente... Non ne rimase ente.

**F** | Cica. Non ne rimase. Non. De ti, papà. Cica non. De ti, uperàri specializzato. Anzi: specialisàto. Smangiato dal carcinoma (anca). Ridotto a scheletro (anca). L'ultima poltiglia gialla sulla bo... bo... Bocca, èccota (anca). Sigillato. In la cassa. In. E lui (ti) davanti di lei, la cassa, a vusà (in silènsi): perchè? Rispùnd, bestia d'una bestia! Rispùnd, crus del porcu Dio!

Glìen'avevano messa una. Di croci. Lì, tra i, le. I dida. I zii. Un'altra, di bronzo, era stata infissa. Chissà da chi. Di sopra il coverchio. "Da chi?". El legnamè. "Cosa vorrebbe dire quella parola? Anzi: ce mot là?" Falè... "Et après? Vada avanti, Gino". E verso indove, signora maès? Uperàra anca. La genitrice anca. Cinquasett'anni. Ma era come venuta su. Era. Lucertola grigia ("Santa Agnès, Santa Agnès-la lusèrta in de la scès-in de la, in de la... in de... in... in...").

**G** | Dai secoli dei secoli dei secoli dei secoli. Era. O giù. Dal Cranio. Il sito del sangue. Il sito dell'Infamia. Della strage.

**F** | Uperàra anca. Anca le. Anca. Per darci (a tu) (a ti) (a te ti) la possibilità d'essere, o divegnire, altro da quello che eran stati loro. Di fatti. Altro. Esattamente questo. Nell'immensa bagna della nebbia (nella, anzi, immensa baùscia) lentamente, issima, issimissimamente (anca), si profila l'elefantessa pietra. Lei. Ti. Tu. Te... "La grammatica, Gino! Ti, tu, o te?". Per l'appunto, signora maès. "E, allora, scegli. Con esattezza". Invece no. Scelgo no. A meno ne. Vuol vedere che si può? Farne a meno sì? E, allora, incomincio. Ti, tu, te, stazione! Ti, tu, te, gígantessa! Ti, tu, te, porta del progresso vieppiù regrediente! Ti, tu, te, arrivo! Ti, tu, te, partenza! E per indove? Lei che è dietro a leggere, delle volte, il sa? Il sa? Il sa? E se il sa? Se il sa? Lì. Proprio lì. Esattamente lì.

**G** | E cosa, poi?

**F** | Lì. Aveva accettato lì.

**G** | E cosa, poi?

**F** | Lì. Esattamente lì. La prima volta.

**G** | Di far che?

**F** | Di farsi fo. Fottere. Farsi. Nel vicì. Cesso, intèndasi. Dell'elefantessa stazione. Papà? Papà? Parla! Parla ammò d'una vòlta! Vùna! La costruzione egizia del Ramsesse secondo. "Celeste Aida". Mai vista. Mai sentita. Tranne l'aria che cantava il. Lo. Il. Anche (anca) quand'uno, dei tanti, l'avèa voluto, ai bei dī dei dī, portare. Alla Scala. Non questa. Che l'attende. Di baselli. Da salire. Uno dopo l'altro. Senza cadute (se fa per di'). Senza Veronica. Senza Cireneo. A quest'ora i tapis-roulants se ne stan fermi. Bloccati se ne. Tutto se ne. Fermo. Bloccato. Se ne. Se ne. Anca. Se ne. La nebbia anche (anca). L'umida bagna, anca. Se ne. Se ne. Anca. Se ne. La nebbia anche (anca). L'umida bagna, anca. Se ne. La saliva dell'ano smisurato, spalancato (anca) su di te. Su di te. Su di te, città! Città! Città! E, poi? Cala. Essa (smisuratone l'ano). La baùscia cala. Cola, anzi. Come l'acqua sui gres dei vesp, dei vesp, dei vespà... <1>

Che biglietto prendere, adesso? E verso dove l'avrebbero poi portato il biglietto e carrozza? Verso dove, adesso? Verso dove? Verso dove? Sta lì, lui. Fermo. Immobile. Sui treni saliscono. Nella notte. Viola. Marcia. Loro saliscono. Nella notte. Viola (marcia). Quelli pei quali viaggio è viaggio, vita est vita. Santa, santissima (anca) mia pulvis mia! Unica mia bianchezza! Conquistata mia! Tagliata mia! Per farmi sortire prima, subito, adesso, qui, da questa latrina! Da questa. Da ques... Da ques... Da ques... Da ques...

**G** | Una piega, gli torce, ora, la bocca. Et dire... Non dice, invece. Niente dice. Del niente. Et dire che v'era stato. Infinite volte. Baciato. E lui vi s'era. Lasciato.

**F** | Anche sul buco. Del culo. Anca. “Se poi sa di merda, meglio”. Nel vici. “Che bocca, Gino!”. In ’taliano antico: “qual mai bocca e rosei labbri, Gino! Cosa sarebbe, anche (anca) per lei, se lei solamente...”. Se io, solamente? Se io solamè? Se io? Se io?

Gino! – l’urlo della partoriente. Davanti ai buchi. Della carne. Di lui: il venduto, il comprato, il latinante, il cessante. Cessante anche (anca) dell’essere; del vivere; del palpitare: e persino et anche (anca) dell’usmare. Il casso. Altrui.

**G** | L’altrui anale foro. Una scarica. “Ma perchè, adesso? Cosa c’entra, adesso?”. Una scarica. Una mitragliata, lì, nel ventre: ot addome. Un chiodo per ogni mano. Un altro sui due piedi. La corona di spine didentro le tempie. E nelle orecchie (anca). Nelle. Et poi.

**F** | La Tua pelle tutta scarbontita. Dai peccati, Gesù! Gesuino! Un Cristo del Cristo! Anzi, un’ostia di un’ostia del Cristo troia! No! L’ostia del Cristo, no! Non ne parli! Pur s’è troia! Non ne scriva! La supplico! Nè adesso! Nè mai! Quanto al senso, ecco. Quanto alla Giesa. Trattasi, per certo – gli avevano insegnato – di dilatata fantasia. Inlordata, come se il resto non bastasse, di sangue. E delle di lui (del sangue) croste. Onde tener buoni i servi, i venduti, i comprati, i pederasti obbligati, i dementi accecati, i culi che han da servire a sfogarci dentro i desiderata dei possenti dopo che ne sia uscita la merda...

Dila! Dila su, mamma! Mèdica via no! La verità, èccuta! La verità! Se la gh’è, dila! Vùsela!

**G** | “La gh’è, Gino! Dam a tra’ a mi. La gh’è! la gh’è”. <2>

**F** | L’ultim’era. Fu. L’ultima. La dernière. Lettera – letterarum. La dernière. Fuit. Sua fuit. Del munito. Dell’incollato (dal Cristo porco). Di loro. Le (i) al (ali). In sulla scièna (ali). Ripètesi: scièna. Ripètesi: al, ali. Et anca (anca). E, ’lora, provi. A scriverne una, scrivano. Lei. D’ultime. Vuna. Domà vuna. Com’era (’me fu) quella che mi ha scritto ad io. Proprio ad io. Il papà mio di. Una volta, forse. Gliel’ho detto. Già glièl. Dissi. Una volta. Lei ha da ricordàr. Lei ha. Lei. Pensi, lei. E vedrà e. Lei, sì. No? Lei ricorda no? Lei rammenta no? Lei ricorda e rammenta domà? Lei è troppo occupà? No, lei no. Lei è no. A lei ci piace domà nella bocca Quant’al padre. Lui. Quant’al lui, ecco. Èccota. Quant’al lui... “Mi faccia – disse – li mio papà – una trasfusione ammò, suora. Ha gho de. Ho da finir di...”. Così: di finir di scrì. A chiuder, non ce l’ebbe. A chiuder, no. Il verbum. L’orale. Et ora. Ora pro. Ora pro. Ma lei, la lettera, sì. L’arèva. Finita l’arèva. Anche (anca) l’arèva piegata. Messa (anche) (anca) in della propria busta. Le dida non eran più state. Altro non eran più state che. Che. Più state che. Oss. Mia mamma ’rivata sarebbe. Mia mamma. La sira. Sira est. L’orario est. Erat anzi. Pei uperàrì pei. Erat. Quello dei. Quello dei. Maledetta Ninguarda! Maledetto stradòne-figa che vi ci (ci) porti (ci) (ci)! Maledetto sangue che metti addosso la rognà, l’amore, et amor (anca), tra quelli che t’hanno in del comune! Maledetta tutankamica pietra! Ti vedevo, te! Spuntar, ti vedevo, pietra dei malati, dei fregati, dei destituiti, dei ostiati, dei carcinomati! Di marmore, ti vedevo spuntar! ‘Me l’angelo che disse (l’ha detto, l’ha detto, l’ha vosàto, viventi di mèr!). ‘Me l’angelo che disse: “Non è qui, non è qui”. Ti vedo venir avanti ’ammò, maledetta coda, cùà, ansi, cùà porca, cùà danada, cùà dei disgrassiàti fermi, disgrassiàti li, a specciàre, fermi, sudanti ’me rane o ranette in del caldo,

gementi 'me feti o fetini in del frecch, con in delle mani i aranz (i 'ranci), i biscòt (i cot), el culàt (el lat), el Porto, i giornài (ai) (et anche) (anca), et i (gli) ebdomadèr (anca) èr, èr, èr. In attesa che le porte della pietà vigliacca di essa lei, sì, di essa lei, si dervissero! Qual pietà? Eh, qual pietà quale? Quella di 'sta terra-tomba 'sta? Quella? E 'lora, se non? Quella se non? Del cosmonauta che? Dell'oppio che? Dell'oppio che op, che op, che op? Mia mamma, lei vede, scrivà, lei. Vede. Mia mamma dice, almeno, su. Lei. Il rosario. Almeno. Nella saletta-cucina. Dice. Il mobilio acquistato a Cantù. Lissone. Lis. Lis. Tu. Ti. Tu che lis, l'inno. A noi canti, tu. Tu che. Quando sposàssi. Quando. Quand s'èren spusà. Quand. Et talis restato. Talis. Il mo. Il mobì. Il mobì. Con le fortune, tutte, che piombate in su la câ eran – erano. A incominciar dal. Carcinoma dal. Ciàpel, Diu troia! Ciàpel, Diu vacca! Ciàpel! Ciàpel. In del to cu! Se te ghe l'è! Stelle filanti. Stelle cadèn. Stelle cadèn. Che necesse. Necesse dicunt. Dicunt che biso. Dicono che il post-industriale dicunt. Che sarebbe la civilizzazione. Capitata al, al. Al noi. Et anche (anca) al lei. Di lei che scrive (amen). Amen. Et anche (anca) al lei. Di lei che legge. Vacche! Vacche ambo! Scrivens et legens! Amen. Amen. Un Cristo, amen! Vacche di! Vacche di! Vacche d'ambo di! Bussate, 'lora! Bussate, vacche d'ambo! Bussate! Vi sarà aperto vi! Aperèbuit! E da chi, eh? Da chi! La porta da chi? Et el purtùn? Di Ninguarda di? Delle gràssie? Di che quelle che l'annonèse avèa dimandate? Di quelle? Di quelle? Di quelle, ecco, nissuna. Nissunissima. Era stata nissuna. Concess'era. Nissùna. Nissunissima. Ma, lei (le). Ma, lei (le). Era, lei, andata. Avanti era. L'istesso. L'istès. Va avanti (anca). Anzi, ammò. Ammò pussè. Et ammò pussè di. Prima di. Pussè ammò. Mammetta? Va', avanti, mammetta! A domandarcele, va'! Stasira! Propri stasìra! Propri 'dès! Dè! Dè! Va' avanti, sventrada di dal. Di dal carcinomato-to. Nemmen più disponendo, stasìra, lei, le, (ti), d'un singhiozzo. D'un singhiò. Lei. Le. La mia ma. "Ci tenevo la testa per via che orademài il fiato (el fià)...". "La grassia. Stasira. Èccuta. Fàm la. Gràssia fàm. Fàmela. Per el ..." (sarei il me) (inteso? il me-culo, il me-drò). Ed ha avuto, lei, il coraggio di scriverlo? Ne ha trovato, lei? Per la bisogna ne ha, trovato ne ha la cara forma, il caro stile? Forma del! Stile del! La stilo. Se de mai, ella. Èccota. Ella. "... et anca, la grassia, per el me mort" (che, invece era come se fosse lì (qui)). "Perchè lù l'è chì; el me guàrda; el me tegn fin cumpagnìa". Cum. Cum. Cum. Conosce, queste, di cose? Di cose, lei, conosce, lei, queste? Queste, dico. Queste. <3> Dopo delle ore che son qui, alla Gar. Un quadrello è. La gamba di me è. Di stagno è. De stàgn. De piùm, anzi. De stàgn-piùm. Mi tocca di muoverla mi. E, dopo, ecco. Un altro passo, dopo. Ogni due secoli, vuno. Ne faccio tre e 'rivo, qui 'rivo. Fino ai Sborgia. Oppur su. Fin a quando andranno (chi?) da Marte (chi?) a Venere (chi?). Chi? Come se fosse da Lo. Lo. Lo. Lodi, chi? A Milàn chi? O vicevèr (chi?). Vicevèr. La Russia è incosì. Visina incosì. E l'America anche (anca). Troie! Vegniva a piedi. Sì, a piè! La bella Gi. A piè, vegniva! A piè! La mia mama! A Ninguarda, vegniva! A piè la vegniva! Guài! Guài a te, Corazìn! Guai! Guài a te, Betsai! Guài! Da dove 'rivano a? Da dove 'rivano a? Da dove 'rivano a? Vado in. In avanti, va. Non che. Lei, forse, non. O, forse, lei. Posso darle del tu, 'desso? Parlo a lei (anca), a lei, scrivàn. E soprattutto (anca). Quelle parole. Da dove 'rivano da, al nottante qui? Al centralante nell'antistanza dell'aiuole ricovertate di bruma. La bruma, la... Nella nebbia della porca troia. E la Madonna 'riva no! 'Riva no, mamma! 'Riva no, a portar ammò il suo pondo. Ascoso il. In la nebbia et brumis. Ascoso in. Qui. Qui, in dove non ci si scernièra più. Qui, in

dove non ci si tira fuori più il casso per far vedere 'me l'è mai gros. E bel. Dove non si lecca più. Gnanca la semplice bocca. La bo. El pumpin del pumpinà. Almèn per. Per quello, che mi, almèn. Chè io. Per quello che io. Chè me. Almèn per. Riguarda e concerne me io. E, 'lora: scriva. Riguarda et concerne. Riguarda et concerne il. Il Ri. Riboldi Gi. Perchè, forse. A quello là – lo vede, lei che legge che? Lo vede in della bruma in della? A quello là, forse. A quello là, forse, ci domandano ammò di dervir la pàt. Di dervir la pàt. Guài! Guài a te, Corai! Guài a te, Betsai! È, forse, lei, signor scrivà? È lei che me le mette met? Lei è, in tès, 'desso mi, in tès, in tès? O son le guardate in sui? Son esse sui libri del Pa? Padre Emi? Padre Emi? Mi rimontan su, Padre Emi. Mi rimontan su, Padre. E, Padre E! 'Me fossero aglio mi! O scigùla! Quanti volt, mamma, ha gho de dit ch'el me tūrna su? "No, Gino. Spurifica la circolassiòne. Et tèn via. Lontan tiene. Lontanissimo, ansi, il carcinò". Tien? Tien lontano? Lontanissimo, ansi? E cosa? Te le vist no? "Chi?". Il sposo. Di te, il...

**G** | Gino... – fu, quella volta, dalle labbra della madre, non un urlo. Un'implorazione. Un belato. Forse ancor meno. Fu talmente che, ecco, non.

**F** | Si sbaglia, scrivano. lì sentii. Il. Et ploratus sum. <4>\* Il sentii.

**G** | Cosa?

**F** | Chi, in la buca.

**G** | Cosa? Gino?

**F** | El Gesùcri.

**G** | In che manèra?

**F** | Nella manèra...

**G** | Va' avanti, Gino!

**F** | Nella manera d'un... Nella manèra d'un... Nella manèra d'un... Ho dervìto la bocca: è venuto. Dentro m'è.

M'è. Entrato m'è. Dentro. Dentro m'è. La prima volta. Là, sui baselli. Della gièsa. La mia mamma mi. Guardàvammi. Et anche lui, il mio papà. Comperato m'avèan il vestito apposta. Apposta per la co. Per la co. Per la prima co. Per la prima co. Per la prima co. Per la prima co. No, sconfòndomi. La prima volta stato. Là è. Nel vicì. Senza baselli, nè gièsa. Biòt. Che nella materna lingua è biòt, cioè nudo. 'Me 'desso. Qui. Nessun v'era. E l'ignoto fece: "Sbàsses, sù, sbàsses!". Non gli bastavan più ora. Le mani non. Con cui pur. Trafficcando pur prima. Gnanca gli. Gli bastava gnanca che fossi. Già fossi. Sbassato fossi. Voleva lui che me. "Abbi no pagura. L'è net". Pulit'è – dicesi. Tanti, al fatto, dan avvio coi gígolò e i bigoli dell'altrui classe. Io me, avvio ho dato cunt. Un upèrari cunt. "Ne podi pu de ciavà la mia dona. 'Lora fai anca te 'me fa lei. Ciàppumel in buca". Tremai (anca). Anca. 'Desso anca. Tremens. 'Lora, però... Men d'un



attimo fu. Fuit. No. Est. Il gigantesco capite vedendo. Esso egli. Vedendo verso la di me bocca venire o 'prossimarsi. Quasi immòbil. Turgens. Viànd. Come. Carna. Come la carna de l'eucà...

**G** | Riboldi! Riboldi Gino!

**F** | Così! Il 'desso d'allora! Così! Esso! La scirèsa che poi era (è)! Esso! Il càpite! La cervice del sesso! Se non mi sconfondo. Perché? Perché? Perché ho chiuso no? Perché gli occhi, no? 'Lora, perchè no? Quasi incantàt. Fascinàt, quasi. Nel vici. L'ora era che non. Veniva nemo. M'assicurò egli. Nemo. Nella bagna (nebbiosa-àscia) che colava. Giallastro reso avèa il. Dicesi anca (anca) gres. Lo ero di già. Vegnir di fila, 'Lora, volte tante potèa. Lo me. Dipendeva da come poi. Astante il. L'astante astante. Enormissimo. Cald'anche. "Dervela 'sta buca..." – sus-surràvami. Ormai pressando. Di già i labbri (nanammò marci). Nemo essendo che noi. Et io iniziato avea. Usmavo. I calsoni. E, di sotto i peli, lo (il) scroto. "Ma se usmi già lì, usma anca (anca) qui". Avèa poco prima. Dett'avèa. Mentre che seduti stàvasi. La testa piegata sul ventre suo – "Pusè in bas, pusè in bas, pusè in bas, pusè in bas" – m'avea. Di forza, poi, sbassàto ancor più. Ancor più. Papà! Papà! Papà! <5>

**G** | Ma cosa vai dicendo, Riboldi?

**F** | Vado dicendo. Fu Ecco. Et. Per semper et. Mentr'usmavo. L'odor del. Del paradiso che odorava. 'Lora il profumo del mio papà sudante nel letto di Ninguarda. Quello. Perché negarlo, perchè, perchè, perchè più o meno...

**G** | Più o meno, cosa?

**F** | Squasi. Ecco. L'ugualità dei sessi sotto i slip o le coltri. Quello del papà o quello dell'ignoto. Nel cesso o a Ninguarda. Non levài. Usmài. Seguitài a. L'ignoto, intèndasi. L'uperàri.

**G** | Ma tutto questo che senso ha?

**F** | L'ha! L'ha! L'ha! L'ha!

**G** | Ma, allora, scriver dèbbolo!

**F** | Dèi! È un ordine! Se vuoi che. Se vuoi che. Il Cristo. Lui. 'Riva a questo punto, Lui. A questo precisissimo punto, Lui, 'riva! Lui! Il Cristo! Esso! Scrivi che ho detto che il Crì. Mentre che pressando l'ignoto sui labbri il rospo-rosa, la scirèsa, il glande... L'esìgo! L'esìgo! <6> Mamma! Dìla, mamma. Anzi, d'il el rusari! Anca cunt l'artrìtiga, d'il! Anca cunt la bestèma del Ginetto-troia, del Ginetto-figa! Dìl! Dìl, mamma! Dìl! Dìl!

**G** | Perché stat'era. Per lui. Là. In la gièsa. Per la prima volta. No, non un'idea. Non un'immaginassione.

**F** | Il Cristo m'era. Entrat'era in. Entrat'era in. In. E si ripetette. Dopo. Volte infinite. Dopo. Finchè: basta! – dissi. Basta! – urlai. Basta! Basta, carne troia del Crì! Carne troia del Dio incarnà 'me l'ùngia! Che da me vuoi? Che? Che? O dimandi che? O cerchi? E 'lora? Questo dir vuoi?

'Lora 'riva che potendo non? Altrimenti essendo che. Fame. Più ammo che. Et sitis. Sizio. Sì, sizio! Siziài. E la mia mamma che mi. Disèvami lei: "turna 'na quai volta". Intendeva là, sui baselli dell'eucà. E savèva no che a un punto. Un certo. Avèò già. L'altra carne, ego. Io. Lo stroiàto. Il pompinàro. Ego. Savèva no che assunto avèa. Ego. <7> E uguali savèva no che erano nella scirèsa. E che nella bestemmia nella. Nella. Trascinabo vitam meam. Trascinerò – le dissi – intrèga la mia vita.

**G** | Indove? Gino? Indove? Indove?

**F** | Nella sbora-droga. Nell'over. Nell'over. Nell'over... Et vidi, et la vision vidi. Foràron. D'un subito. D'un subit' ecco. Foràron. Perforàron, anzi. Qual eserciti. Qual lance. Qual spade. I cieli foraron. Perforàron. Nudi. Qual angeli. Gettaron, appena apparsi, dai crani lor, i caschi. Lungheissimi, seppur ricci, i capelli si disciolsero al terribile vento, da cui eran generati e spinti e ch'essi medesimi generavano e spingevano. Occhi avèan. Di fuoco. Imperdonanti. Le Yamaha su di cui cavalcavan, si precipitarono nell'immense strade dell'inumano vuoto. Urlàvan. Tutti, urlàvan. Tutti. Nell'urlo dei motor loro. "L'ora è! L'ora è! Chi può! Chi può! Chi può! Gèttisi, chi può, in ginocchio! Chi può, chi può, s'umilii! Gèttisi, chi può! Gèttisi di dentro! La terra didentro! Gèttisi didentro la materna carne! Didentro l'Annòn, gèttisi! Gèttisi, sì! Gèttisi e piagna! Si laceri! Strappisi i capelli, le labbra, i capezzoli, i denci, gli occhi, le giangive!".

<8> Sangh. Sangh.

Perciò gli anghèlos non cessavan di procombere, moltiplicarsi, precipitàr, volare. E, nel di lor non cessare, la ferita, lo squarcio, il foro, l'ano celeste, l'oltracelste ano, benchè pienissima fosse notte, benchè vist'avessi, fin da prima, la Diana; il varco, ecco, che avèan da sè e, tuttavia, non per volontàde loro, aperto, ingrandivasi. A dismisura, ingrandivasi. Le Yamaha continuavano ad avanzar, procombere, precipitar, volare. E così le Guzzi e le Kamasaha. O l'altre, diversissime, infarcite di potenza american-giapponese. Ma non eran più, non eran più, ecco, non eran più, non eran più, nè Yamaha, nè Kamasaha, nè Guzzi, nè l'altre! A nessuna appartenevano fabbrica, o marca, che, sulle strade di qui, bench'io mai n'avessi avuto desire, arèvo pur viste! Erano, ecco, erano! Sì, erano! Erano! Erano! Come se fatte di carne anch'esse. Fossero anch'esse. E di lei, si mostravano. L'opposiziòn medesima, erano, di quanto qui accadeva. Qui. Di quanto qui accade. E accadrà. Vieppiù. Vieppiù. Vieppiù. E lor, gli angeli. Lor... Finchè s'arrestaron.

Ognuno, con a fianco, quasi fosse, ed era, parte di sè, il nudo, cavalcato motore. Pur esso, di sangue, di martoriata e ricomposta carne. D'un colpo fu che fi. Là. Per ogni dove fu che s'arrestaron fu. Omnes. Così fu. Testifica. Lì. Là. Omnes. E te, scrivano, te? Testifica anche. Allora, sì, un coro. S'alzò, ecco. Un co. Levòssi un. Altissimo. Ordinato. Ordinato dall'incomprensibile regola cui obbedivano. Regola da cui provenivano. Di cui eran parte. Di cui figli eran. Per cui avèano, stavano, o avrebbero, essi pur figliato.

"Ecco! – fece – Ecco! Ecco lei! Ecco lei! Ecco la Goccia ! Eccola! Eccola! Eccola! Sbarrate le labbra, le mani, gli occhi, voi! Voi, che odiata l'avete! Voi, che l'avete! Voi, che bestemmiata! Voi, che rifiutata! Voi, che cancellata! Voi, che vomitata!".

La terra, il Parco, i monti, le valli, i mari, Annon, la Porta, l'eternne nevi, l'eternissime anche,

le cime, gli oceani, le tombe, le piane, Ninguarda, le rocce, presero, allora, a scuotersi. Tutto, prese. L'universo intrègo, prese. A scuotersi, prese. Terremotato dall'annùn. Digrignaronsi. Digrignaronsi, 'lora. Gli sconfitti, sì. I denci. Digrignàron. Che denti non più, non più eran. Ma enormi eran. Protesi eran.

“Dov'è la carne? Dov'è? E dove, l'ossa? E dove, dove, li sangue? Dove, li sangue che? Il sangue che? Gettato, dove? L'avete, dove? Al pasto di chi? Di chi, al pasto? Infami, di chi? Di chi? L'avete, di chi? E a quali trenta, l'avete? A quali, vermi d'acciaio? A quali?”.

Una luce. Liquidida una. Illimita pur. Come se. Nell'immensità come. Nell'immensità in cui il varco trasformato s'era, fosse principiata. Un'emorragia fosse. Precipitò giù, lei. La luce. Si diffuse. Divenne infinità infinita di cascà. Di cascà. Di cascà. Di cascà. Alluviòn d'alluviòn, divenne. Et coprì. Di sè. Coprì. Rendendoli ancor più splendidi e grandi. Gli angeli. Le Yamaha. Le Guzzi. E l'altre. Tutte. Ogni cosa. Coprì. Di sè, coprì. Di sè, coprì. E infiammò. Ogni cosa in. Ogni cosa, là. Nell'in del. Nell'in del. Nell'in del.

“Giunge! – gridò, allora, il coro – Se avete ancor forza! Se avete ancor! Se avete! Se! Guardate, se! Giunge! Giunge! Anzi, è! È! Qui è! Già qui! Già qui! Già qui! Sul varco, già! Sul varco! Qui! “Dei tempi sul! Sul varco dei e delle! Delle dimensioni delle! E! E! E!”.

Una goccia, a quel punto. Anzi, lei, lei, la Goccia! L'unica! La sola! Quella come quella. Gettato, m'ero, sui ginocchi. M'ero, lì, sull'erba. Mentre, di presso a me, la sirin stava aprendosi. Sfacendosi, stàva. Allora la Go.

No, scrivano! Così, no! La maiuscola, necesse! La maiuscola! La maiuscola! Perché non! Era non! Anzi, no! Perché era! Perché è! Lei, era! Lei, è! Da prima! Da sempre! Ma, in quel momento. In quel momè. Solo in quel. Si rivelava. In quello in cui. In quello in cui. Perché vidi. Sì. O, forse, presagii. Senza niente capii. Niente. Demente, vidi. Idiota, vidi. Carne sfatta, vidi. Culo spompinàro e inculato, vidi. Drogato, stradrogàto, eroinòmane, straeroinòmane, vidi. Non usciva, non! Da sesso, non! Ma, era! Quell'era. Per cui. Simil, sì! Benchè eterna! Simil, sì! Benchè eterna! Eterna!

Aprendosi qual forno, qual vagina medesima dell'esistenza, qual sua bocca, urlò: “Falsità, tu! Falsità, tu! Or'è! Or'è! Or'e che! Or'è che sfarinerò! Or'è, il di te regno! Or'è che da lì, dalla terra, contro di te contro, come dai cieli lor, sì, lor, l'ànghelos, l'ànghelos! S'alzeranno, or'è, i resti! I resti s'alzeràn dei figli che furon da me! I tuoi, regno dell'anticarna, regno dell'antisangue, regno dell'antisperma, verranno, da me verràn, da me verràn! Assunti pur! Verranno pur! Per ch'io li porti, io, coi cadaveri altri! All'essenza li, dell'eterna car! All'essenza li, dell'eterno san. E tu! Sarai, tu! Lì, sarai! Perduta, tu! Vinta, tu! Ancorchè vincente. Ma sol in ciò ch'è. In ciò ch'è. Mort'è. Et finis”.

Fu lì! Fu lì! Fu lì, che disse! Il nome, disse! Quello dell'infamia, disse! Quello della gloria! Dìselo! Cantòllo! Urlòllo! “L'ostia son! – urlò – L'eucà! – urlò”. “L'eucà! – riurlò – L'eucà! L'eucà!”. 'Lora... Un lampo, 'lora. Scese. Su di me, scese. Trafissemi. Come là. Sui baselli. No, di più. Infinitamente di più. Caddi. Da alzato. Come da me m'ero. Per veder m'ero. E scoltar anca. Forse, riscivolai. Forse. Ma lì, restai. Lì. Qual morto, restai. Corpo qual. Morto. Finchè. Un ansimar finchè. Un urlar finchè. Da terra. Mio, anche. Mio, sì. Anche. Anche. E d'infiniti altri. D'infiniti,

sì. Di dai secoli dei secoli vegnenti et orum vegn. Pietà! – feci. “Pietà!” fecerunt. Pietà! – feci. “Pietà!” – fecerunt. Pietà! – feci. “Pietà!” – fecerunt. Pietà! Pietà! <9>

**G** | Strascicando, tentò di portarsi innanzi. Ben radi erano, ormai, i viaggiatori: in arrivo o in partenza. Avea salito, per intero, cadendo, sollevandosi, ricadendo, risollevandosi, il lungo, marmoreo scalone. Non dice più. O forse, dice, sì. Ripete. Ma senza, ecco, più voce più.

**F** | Civis! Civis, te! Civis, te! No! 'Des, basta. 'Des basta, civis! Vo', 'des. Vo'. M'en vo'. 'Des. Dirìgommi, 'des. Borlo giù no, 'des. 'des, no. Mai. Più mai. Giamè. Giamè più. Plus più. Borlo giù più. Scarlìgo più. Plus mai. Trop sun 'des. Visìn trop. Trop. Trop. Trop. All'Empireo trop. All'Empi. All'Empi. All'Empi. Tremens in del. Vicinarmi in del. Tremens. Perchè tremens? Perchè tremens et? Tremens perchè et? Ha gho de. Ha gho de. Besuèn de. Nosingh de. Ha gho de. Capi, cus'ha gho? Ha gho de. Cosa et cus'è ha gho de? Nosingh. Nosingh. Nosingh. Sì! Nosingh! Ma, le! La! Le! La! La gha sarà sì! La gha sarà sì, mamma! Le! La! La gha sarà! La lus che! La lus che! La gha sarà! Le! La lus! La lus! La lus, scrìvens! La lus, lègens! La gha sarà! La lus che mi! La sora che mi! De chi a. A un mument de chi. A un mument de chi. 'Rivat'è. 'Rivat'è. Il temp'è. Di portar di. Di portar di. Di là portar. Il pondo mio portar. L'oscuro ascoso tuo che fui. Te, genitrix. Del culattùn, te. Del culattùn–drugà, te. Del culattùn troia e spumpinàr, te. Città! Città! Città! Guai e te, civis! Guai a te, Annò! Guai a te, Ribò! Guai a te, Ribò! A gho i me mort, là. A gho i me mort. Visìn al lach. Visìn al laghèt. D'Annò del. Del niènt. Nosingh. Perchè? Perchè? Imperchè? Sarèm tucch. Bagnà e succh. Sarèm tucch. Bagnà e succh. 'Me là. In quella sira–sera. In quella sira–sera. Quando che vidi quando. L'angelos. Mamma! Mamma! Mamma!

**G** | Al grido, soffocato, anzi, strozzato, come da sè, come, ecco, per vietàrselo con le proprie mani e così negarlo, nessuno ebbe a voltarsi. Del resto, se qualcun pure voltatosi fosse, possibile non gli sarebbe stato scorgerlo per entro la densa, vagante nebbia che, colata o salita per ogni dove, regnava fin sotto l'alte cupole e tutto, di sè, ormai, avvolgeva e copriva.

**F** | Sun sta mi, mamma! A ciamàt, sun sta! Mi sun sta! Mi sun sta, mamma! Ho vusà mi, mamma! Mi, el tò! Mi, li di te! Il de te nàim, mi! E perchè ho vusà no: papà? Perchè ho vusà no: Diu bestia! Perchè no: Diu troia?

**G** | Si staccò dal muro. Anzi, prende, egli, ora, a staccarsi. E vede. O intravede. Un loculo. Socchiuso. Di latrina. Alla di lei porta s'appoggia. L'apre.

**F** | L'apro.

**G** | Poi, la richiude. Quindi, lo slabbrato catenaccio serra. Raccoglie le forze. Tutte. E così si prepara.

**F** | Poggiandomi sto. 'Desso. Su di lor, sto. Su di lor su. Su di lor su. Le piàs. Le piàs... I piàstrei. I piàstrei. Che frecch, mamm! Che frecch che! Ma cos'è che impòr? Cos'è che impòr? E, papà? Cos'è che impòr quand'uno, et, et? Cos'è che impòr quand'uno et, et? Quand'uno è passato, et, et, et, 'me te, et, et, in per Ninguarda, et, et? Cos'è che impòr, se uno là, 'me 'rivato a te,

lasciat'ha, 'me 'rivato a te, lasciat'ha, la pelle la sciat'ha e i calsèt anca, i calsèt anca, i calsèt anca, i calsèt anca? In dov'è? In dov'è?

**G** | Cosa, Gino?

**F** | Lu, el post. El pustisìn, an si. El pustisìn per. Per farmi. Orademài eva. Sol quello eva. Liber sol quello eva. Orademài. Nell'intero corpo. Il sol che nannamò. Nanammò sbusàto avèa.

**G** | Sotto l'inguine, si trovava. E, infatti, così sapendo, estrasse la sirì...

**F** | Ma, come? Di come, scrivà. Un re, come. Un dannato, come. Un pirla, come.

**G** | Slacciò la cintura. Scesero, nella debil luce, i calzoni. Poi, gli slip. Quindi, servendosi dell'acqua, si dispose a preparar la miscela.

**F** | Ho dervìto. Tremens, no. Il rubinetto ho. D'un subito fu. Pronta fu. La cara. La carissima. L'orrenda. Di plastica. 'Me la terra. 'Me l'universo intrego contro di cui apparir vist'avea li Dio. La presi. Nei di da, la pre...

**G** | S'udì un urlo. Forse si trattava d'una disperata maledizione. L'ago entrò.

**F** | E verso di chi, quell'urlo? Verso di chi, quella maledizione? Testifica.

**G** | Verso l'empireo.

**F** | Verso di lui, sì! Verso di lui! L'empireo dei disoppiatori oppianti! L'empireo dei anticristi regnanti! L'empireo dei libertari imprigionanti!

**G** | Un fuoco gli sali, dall'inguine. Fu un attimo. Si rizzò, quasi obbedisse a un comando inevitabile. O come se una scarica l'avesse, per intero, percorso. Restò lì, immobile, per un altro attimo. Poi, crollò. Giù. Nella conca. Del water. E, nel crollarvi, rovesciò quanto, dentro di sè, aveva.

**F** | Il vomì. Nel vo. Gesù! Gesù! Gesuino! Nel vomitar che. Che feci che. Nel. Nel. Tutto di me. De mi, tut. Tut de. De mi, tut. La crappa giò. Dedènt. Didentro di. L'oculos. El nas. La frunt. I làber. Il vomitar che. Cessava no che. Nel cès. Cessava no che. Nel. Didentro nel. Didentro nel. E 'lora. 'Lora. 'Lora ch'ero domà una vacca che vomì, che vomì. 'Lora, sentend ch'el sangh. Udii. De cielo vegnente. Di dal san gh anca. E dè busècch il vo. De sbora, anca. De furmènt. Quel della. Quel della. Della gièsa d'Annò. Quel! Quel, mamma! Quel! Quel della prima co! El vestì per! 'Lora el temp el, gnanca, el temp, gnanca, de vedè, de ciamàt: mamma! Sun drè a crepà, mamma! E de dit: dil su, dil su, dil su! 'Lora, ello, lui, 'me vist'avèa. Didentro. La Goccia didèn. Di dentro l'apparùta, là, nel Parch. Mentr'ansimavo. Mentr'ans. Mentr'ans. Mentr'ans. E le, la vita-vitae, s'arrè. S'arrè. S'arrè. 'Lora, le, la Go, la Goccia! la Guta! Le, mamma! Le, papà! Uverta s'è. E da di dentro. Incollato tutto della di lei. Della di lei. Della di lei sostanza ch'era miele. E sbora anca. Della creante sbo. Sorti fuori. Fuori venne. Per ciappàrmi. Sortiron, anzi. Ricordo no. Perchè 'des. 'Des che lu el cunta, finit'è. Finit'è. Et per semper. Sortiron,

ecco, le di lui. Le di lui mani, sì! V'eran due. Sui palmi. Buchi due. V'eran. El m'ha ciappà in di! El m'ha ciappà in di! In di so brasch, mamma! El m'ha ciappà in di! Lu! Lu! Il mà pri dan! Dan sè brà il mà! Il mà! Anca se io son 'pena 'rivato a dirci: ti faccio schifo no? Merito no che te tiri l'acqua e vada giù con la merda? Ma i suoi bracci! I so! I so! I so! E i dida! I so! I so! Mi stringevan su, mamma! Mi stringevan su, papà! Fu, ecco, fu. Come quando, fu. La prima volta. In la gjèsa. D'Annò in. La prima volta che. Dervii che. I làber. Per ciappà in la. In la bucca in. Lu! El Crist de tucch i assassìn, de tucch i vacch che sèm! Ma 'des. 'Des che eva la dernier. 'Des, lu. Tucch i àlter volt cunt i usèi! 'Des lu i a scancellava! Tucch! Eren i so làber, eren! Eren i so! I so eren che ciappàvano didentro di loro me! Didentro di loro me! Me ego, ciappàvano! Me ego, papà! Me ego, mamma! Scancellavano! Scancellavano! Anca se mi s'eri dumà sbora, merda, sangh... 'Lora. 'Lora. Una vertigo, 'lora. Oh, mamma! Oh, papà! Oh sanguis meus! O sanguis del Gesù! O sanguis Christi! Un squeicòs cume quand. Pussè ammò! Pusse ammò de quand! Pussè ammò de quand te me. Te me basàvet ti mamma! Pussè! Pussè! Pussè! Et così fuit. Così. Lo testi. Egh'io lo. Sull'eterne, testifico, pietre. Così fu. Che l'ultimo trassi. L'ultimo. Il dernier. Respir ultimo. E sospir anca. L'ultimo. Il dernier. E poi, più. Più non. Più. Me non. Mosi non me. Egh'io. Per l'eterno. Nella Goccia. Serrato su. Imbracciato. 'Me in una cuna. Pussè ammò. 'Me in una cà. La sua. La sua de lu. La sua de lu. La sua de lu. La sua de lu, mamma. La sua de lu, papà...

**G** | Quanti, l'indomani, s'affrettaron per primi ai treni, lo videro. Coperta d'un lenzuol bianco, la barella, su cui era stato depresso, attraversò, infatti, l'intera stazione. Alcuni chiesero e seppero. Altri andarono oltre. Tutti, però, al passaggio, scorsero una sorta di luce che, lentissimamente, andava formandosi sopra il cadavere e pareva vincere il grigio delle volte e il buio di ciò che, di là da esse, risultava improprio definir alba, benchè neppure possibile fosse ritenere notte.

<1> *Come l'acqua sui gres dei vesp, dei vesp, dei vesp...: p.1133: Come l'acqua sui gres dei orinatoj, segue un taglio fino a metà di p.1134, poi ripresa da quanto segue.*

<2> *La gh'è! La gh'è!:* taglia passaggio successivo, da p.1135 (da *Può, la storia. Andarsi può*) fino a metà di p.1147 (...*Lecca, troia d'una troia! / L'ultim'era. Fu*), con eliminazione di episodi e circostanze della vita del personaggio.

<3> *Queste, dico. Queste / Dopo delle ore che son qui:* taglia passaggio a p.1149 (da *E a che numero è 'rivato del vici. A Un casso! No! dir volè*).

<4> *Et ploratus sum:* taglio passaggio da *Mia città! Mia serranda*, p.1151, fino a p.1159, ma introducendo una riscrittura nel ricordo alla continuità tra i lontanissimi *Il sentii*, che abbrevia le successioni di botta e risposta tra la seconda voce e Gino (*modo e maniera* del testo di partenza, per esempio, *raccorciati in manèra*), e stralciando in particolare le richieste della voce esterna a trovare le parole (*Ma per poter trascrivere e farmi intendere, trova un paragone. Sforzati su, sforzati a dir come*, ecc.). Indubbia la volontà di risolvere in una più serrata evocazione dialogica o contrastiva ciò che nella pagina di partenza emergeva più lentamente, in un rapporto non di interrogazione, ma di messa in campo della scrittura.

<5> *Papà! Papà! Papà!*, con una più esplicita risoluzione nell'appellazione diretta (*Ma cosa vai dicendo? > Ma cosa vai dicendo, Riboldi?*), assunta da Testori-voce), il testo viene rivisto con brevi aggiunte, per pro-

cedere in dialogo più serrato (p.1221: *Fu. Ecco. Et. Per sempre et. Mentr'usmàvo. L'odor > Vado dicendo. Fu. Ecco. Et. Per sempre et. Mentr'usmàvo. L'odor; oppure: L'uguaglià dei sessi sotto i slip o le coltri. Nel cesso o a Ninguarda. > L'uguaglià dei sessi sotto i slip o le coltri. Quella del papa o quello dell'ignoto. Nel cesso o a Ninguarda).*

<6> *L'esìgo! L'esìgo!*, p.1221, taglia quanto segue, fino a p.1223, introducendo un *Mamma*, e *Dìla, mamma. Anzi, dìl el rusari!*, che riprende il *Dìla, mamma. Anzi, dìl!* del testo di partenza. Ancora la ripresa in forma dialogica (battuta in rosso, che si assegna Testori) trasforma il *Perchè stat'era. Per me. Là. In la gièsa. No, non un'idea.* in *Perchè stat'er. Per lui. Là. In la gièsa. Per la prima volta. No, non un'idea.*

<7> breve aggiunta e taglio, così il testo di partenza: *E uguali savèva no. Savèva no. E che nella bestemmia nella. Indove? Nella.* Quanto segue, con aggiunta di *Gino?*, è assunto dalla seconda voce. Dopo il triplice *Nell'over*, segue taglio, p.1224, da *E finalmente. Ecco. Ci fu.*, a p.1227, *la lux-lucis stendèvasi. Della diana.* Riprende da *Foràron. D'un subito.*, introducendo come raccordo la frase *Et vidi, et la vision vidi.*

<8> *le giangivè!*, taglio, p.1228, da *S'era, da dietro, appiccato.*, fino a *Oltre ogni oltre: Perciò essi non cessavano di precombere*, variato in *Sangh. Sangh. / Perciò gli anghèlos non cessavan di precombere.* Alla fine del paragrafo, dopo *Erano! Erano!* soppressa l'interrogazione *Erano? Procedi.* Dopo *Sfacendosi, stàva*, a p.1230, taglio da *Quella come quella che, poco prima*, fino a *E la goccia?* (abbreviato in *Allora la Go.*).

<9> *Pietà? / Pietà! Pietà! Pietà! Pietà scrivens!* p.1231, è concentrato in *Pietà! Pietà!*, con ampio taglio, fino a *nell'esser suo, nell'esser suo...*, p.1235, e ripresa da *Strascicando, tentò* di p. 1236, fino alla fine del testo. Segue dopo la prima frase ripresa (fino a *in arrivo o in partenza*), un altro taglio, da *La ricerca di una possibilità a poco più su di dov'era all'inizio.* E ancora, dopo *marmoreo scalone*, da *Lì dove. Adess'è.* fino a *Potuto aver niente. No.* Altri tagli scorciano il paragrafo, qui attribuito alla seconda voce (*Automa dell'auto. e Dìl, mamma, Epperò senza più. Dìl. Dìl. Dìl.*). Segue un ampio taglio da *Somigliava non più, scriva!* a *Perchè? Perchè?* (p. 1237). La lunga tirata che comincia con *Civis! Civis, te!* (ivi), è interrotta verso la fine del paragrafo, dove *Quando che vidi quando. L'aquila-siri.* Diventa *Quando che vidi quando. L'ànghelos*, con ripresa da p.1240 (*Mamma! Mamma! Mamma! / All'urlo, soffocato, anzi*), e attribuzione alla seconda voce, con piccola variazione (*Al grido, soffocato, anzi*). Segue altro taglio, da p.1240, *L'ultim'è. L'estrè.*, a p.1241, *i calsèt anca, i calsèt anca?*; riprende da *Si staccò. Anzi, prende*, con attribuzione alla seconda voce e minima variazione (*Si staccò dal muro. Anzi, prende*). Abbreviazione attraverso la domanda, attribuita alla seconda voce, aggiunta di *Cosa, Gino?*, con taglio fino a *Dir ecco che. Esso lui, lu, el post.* (p.1242), *Lu, el post.* Segue un'ultima abbreviazione (con taglio di *La magrezza, tant'era che non gli fu necessario sforzo alcuno.*); quindi il finale, col congedo fatto pronunciare alla seconda voce, è conservato intatto.

---

## Nota

Il 'copione' conservato presso l'Archivio di Casa Testori si compone di due parti: la prima utilizza fotocopie di pagine dell'edizione Garzanti 1988, a cui segue poi, con una riscrittura della seconda parte (ivi comprese le ultime, più tormentate, pagine del blocco precedente), una ribattitura a macchina a partire dalla frase *Si sbaglia, scrivano. Il sentii il. Et ploratus sum* (il punto è indicato nel testo che qui pubblichiamo col segno \*). La trascrizione dattiloscritta indica le parti del testo destinate alle due voci con le sigle F. e G. (ovviamente FRANCO e GIOVANNI), che adottiamo quindi nella presente edizione.

Già su una sua copia dell'edizione Garzanti 1988 Testori contrassegna sul margine sinistro con la sigla G. (ovvero Giovanni) le parti del testo che si assegna. Questa, in effetti, la dimen-

sione più rilevante in funzione teatrale, in una scansione dove una seconda voce, soprattutto nell'interrogazione del personaggio di "Riboldi Gino", acquista un ruolo, non in una semplice, meccanica, trasposizione dello "scrivano" che nel testo viene ripetutamente appellato. I tagli sacrificano soprattutto episodi rammemorati, benché nell'emersione frammentaria, dal personaggio, e lo snellimento riguarda specialmente la seconda parte del testo, con una successione più serrata. All'interno della forma del discorso indiretto libero si delinea così una scansione a due voci, con due presenze, dove la seconda mette a carico dell'autore come persona in scena la regolarità sintattica e semantica delle descrizioni esterne finali, che scandiscono l'agonia di "Riboldi Gino" e riferiscono del rinvenimento del suo cadavere all'alba che segue la notte dell'overdose alla Stazione di Milano.

Un'eventuale, ulteriore, analisi potrà meglio riflettere sul senso di questa differente scansione a due voci, considerando anche le parti dell'originale eliminate da Testori. Ci limitiamo qui a qualche breve osservazione di carattere generale.

La funzione di una lingua franta, triturata, singhiozzante, la rottura sillabica e la ripetizione di ogni enunciato, si inquadrano indubbiamente in una mimesi del parlare e pensare sconnessi del tossico giunto all'ultima siringa: al personaggio va dunque riferito questo estremo flusso di coscienza, che comprende insieme forme basse quanto enfatiche e impropriamente ricercate. Ciò è dichiarato, del resto, dallo stesso Testori nell'intervista di Antonio Ria *Maestro no*, che ripubblichiamo in questo stesso numero di Engramma:

Questo linguaggio rotto, afasico, spezzato, dove si mescolano l'italiano, un po' di ricordi di latino di quando il protagonista è stato a scuola, un po' di francese: questo linguaggio dell'ultima spiaggia, credo che mi sia nato in quanto per natura, per me, la parola va come sottomessa, va come fatta entrare nel ventre del personaggio, dell'avvenimento.

Gli stessi inserti di latino e francese su base lombardo-italiana possono ricondursi in tale direzione, richiamata da vari accenni nel testo (la memoria scolastica e parrocchiale, posto che la nascita di "Riboldi Gino" è collocata ad Annone, in Brianza, nella provincia di Lecco, ma anche l'esperienza parigina, tra la stanza a *San Germèn* e la pratica dei cessi del *Bulevâr Sebastò*). Ma è evidente che la mimesi offre al proposito una copertura o giustificazione solo parziale. La doppia e interagente prospettiva, tra abbassamento turpe e sgrammaticato e dizione elevata e ridicolamente enfatica, si offre con evidenza come costitutiva del *pastiche* testoriano nelle prove precedenti, soprattutto in quelle destinate al teatro e in particolare nella *Trilogia degli scarozzanti*. Il rapporto con Franco Parenti, a partire dalla sua esperienza legata a Ruzante, mostra tra l'altro una direzione in cui la caratterizzazione dialettale, ovvero il riferimento a una lingua rustica, interagisce con l'articolazione di un italiano affettato, con connotazione grottesca, ove gli attori *scarozzanti*, i guitti lombardi, assumono dei personaggi e un eloquio da repertorio alto, in rapporto alla tragedia shakespeariana e a quella greca. Ma evidente già in questo caso che è l'autore ad affacciarsi continuamente dietro alla complessiva scrittura (si veda, in questo stesso numero di Engramma, l'approfondimento di Chiara Pianca, dedicato appunto alla complessa redazione dell'*Ambleto*, ivi compresa la scrittura in *pastiche* delle



stesse didascalie, poi eliminate nell'edizione a stampa). L'intreccio o il rapporto tra questi due livelli determina ancora l'impasto linguistico di testi drammatici successivi, da *Sfaust* e *Sdisorè*, scritti per Branciaroli, fino ai *Tre lai*. E si potrebbe, per esempio, puntando ad elementi minimi che si fanno procedimento totalizzante, investire il principio di deformazione e capovolgimento semantico a partire dall'uso della della s protesica, ricordando un suo possibile retroterra in Ruzante, secondo la poetica dello *snaturale*, e si considerino appunto in "*In exitu*" forme quali *smissili*, *slaser*, *schimische* ecc.).

Dunque, e proprio nell'attenzione ai procedimenti di deformazione e negazione, la questione va posta, in generale, più oltre al livello mimetico, dove semmai – riprendendo le parole di Testori sopra citate – il rapporto o il corpo a corpo col personaggio si definisce nel senso di una lingua "fatta entrare nel suo ventre" e insieme nel ventre "dell'avvenimento". Qui si colloca la funzione attribuita allo "scrivano", o addirittura al *romanserànte*, che il personaggio continuamente interpella, pretendendo alcune peculiarità stilistiche con tratti di enfasi parodistica, dall'uso del maiuscolo fino, per citare un passo particolarmente evidente, all'impiego della *g* anticheggiante, nella pretesa della forma assimilata *gastigo* a *castigo* (si veda p. 1178 del Meridiano, passaggio ovviamente tra quelli soppressi nella drammatizzazione, perché rinviante specificamente al libro: "Gastigato. Con la *gi*, raccomandomi, romanserànte! Con la *gi* degli antiquariali e classicali testi! Con la *gi* di quelli che stampati saranno, per l'eterno, in le Bur delle tavole litterarie!").

Oltre al fatto che "Riboldi Gino" è una sorta di *revenant* e che la sua allucinata agonia si presenta sotto specie di resurrezione, la sua piena affermazione come 'voce' prende spazio via via all'interno di una costruzione che intreccia focalizzazione esterna (l'autore che vede e descrive, benché attraverso l'assunzione iniziale di un'articolazione a propria volta spezzata e franta, che solo può mettersi in rapporto col personaggio e la situazione) a focalizzazione interna, ovvero racconto dal punto di vista del personaggio, pressoché dominate dopo le premesse, muovendo sostanzialmente dalla penetrazione nel primo livello del registro dialettale, che comincia col singolo raddoppiamento di avverbi o congiunzioni (a partire dalla forma *anca*, tra parentesi, di seguito all'italiano regolare *anche*). Dunque, rispetto al panorama complessivo della drammaturgia testoriana di definizione e destinazione primaria, "*In exitu*", in quanto 'romanzo', presenta un'emersione più complessa, dove la parola attribuita al personaggio comanda la propria dettatura e trascrizione nel libro che il lettore, pure continuamente appellato, tiene in mano, ma che ancora lo stesso dettatore scongiura non venga letta da sua madre ("Una sola, ti chiesi, promessa. Che lei, l'annonese, legger potesse non il romansèro che da me. Deriva, da. Mai, anca. T'implorai. Rammèntati. Mai.": p. 1189, dove è significativa la spezzatura e l'inversione della linea semantica dell'enunciato, più o meno "Ti ho chiesto solo di promettermi che mia madre non possa leggere mai il romanzo ispirato dalla mia storia; ti ho implorato").

Far assumere la mimesi o meglio l'incarnazione del personaggio a un attore – la caratterizzazione del suo eloquio e della funzione espressiva e deformante di questo – provoca

parallelamente un distacco della funzione-autore, o di quella più in generale di chi vede, a partire da un'attribuzione a se stesso da parte di Testori, si direbbe quasi casuale, di porzioni iniziali del testo, fino a una piena polarizzazione, mentre l'attore, qui indicato espressamente come F(ranco), assume il personaggio di "Riboldi Gino". Il ruolo di una 'seconda voce' acquista progressivamente presenza e senso, dall'interrogazione fino alle prese di parola in un'articolazione sintattica e semantica regolare nella parte finale del testo, che offre infatti il resoconto esterno dell'agonia e del rinvenimento del cadavere del giovane tossico presso la Stazione di Milano.

È stato recentemente osservato per il discorso indiretto libero di Carlo Emilio Gadda – per *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ma il referto si può applicare anche al *pastiche* lombardo-ispánico de *La cognizione del dolore* – un carattere differente rispetto al modello più evidente e dominante di "flusso di coscienza", quello di Joyce, ovvero una diversa trama-tura dell'"approfondimento percettivo del personaggio" che parla o pensa, con una sorta di inversione delle parti. Ha osservato Gabriele Frasca:

Si tratta insomma di un indiretto libero in cui però s'invertono le parti, se solitamente è chi scrive che gonfia il palloncino del personaggio fino ad arrivarli alla testa, per fargliela infine perdere nei suoi pensieri. Nell'indiretto del *Pasticciaccio* è invece l'autore stesso, proprio come nello *stream of consciousness* – ma restando autore, e dunque non onnipotente, semmai "onnipotente" – a farsi bruttare non solo dai pensieri ma dalle abitudini linguistiche di luogotenenti che, prima ancora di essere punti di vista, sono punti di ascolto [...] come se quest'ultimo venisse assoggettato a una nuova e più radicale comprensione. (*Gadda con Freud, Schrodinger e Joyce*, Bologna 2023, 32-33).

Qui al *luogotenente* "Riboldi Gino" (nella forma, da elenco scolastico o di altra schedatura, dal casellario giudiziario alla nomina da cronaca nera, che fa precedere il nome al cognome) sono riferite le altre voci evocate (quelle della madre, del padre, della maestra, di un amante o dei clienti delle 'marchette'), mentre l'autore resta assai meno 'autore', e proprio per questo, appunto, diversamente 'onnipotente', tanto più quanto più immedesimato e partecipe, nella mente e nel ventre del personaggio, fino alla separazione finale da esso che il referto registra.

Credo, ma non è questa la sede per proseguire oltre un'analisi di tale tipo, che questa 'riduzione' posta l'evidenza della sua dimensione principalmente orale in una forma di romanzo, meritino una particolare attenzione, e specialmente in rapporto alla categoria di *espressionismo*, nel senso del bilinguismo di lingua bassa e lingua alta, secondo la fortunatissima categoria di Gianfranco Contini, qui tra impasto basso-dialettale e lingua *antiquariale* e *classicale*.

Se la categoria di *espressionismo* fu sottoposta dallo stesso Contini negli anni Settanta del secolo scorso a un profondo ripensamento, sarebbe necessario reinterrogare la collocazione che nel 1963 iscriveva il primo Testori, proprio nel celeberrimo saggio di accompagnamento a *La cognizione del dolore*, in un campionario di seguaci o nipoti di Gadda, anche per la sua collocazione lombarda, ragionando peraltro su prove non ancora investite da oltranza sti-

listica e contenutistica. Contini mostra nel decennio seguente di avere presenti *Ambeto* e *Macbetto*, menzionati però senza particolare attenzione negli anni in cui egli appunto ripensava la categoria di 'espressionismo letterario' in una dimensione europea e complessiva, riferendosi a scritture non necessariamente investite dalla funzione dialettale o plurilinguistica né di violenza al sistema. Testori risulta nel 1973 rapidamente menzionato tra "i pregevoli prodotti epigonici di Gadda", in una formulazione in cui l'apprezzamento appare tuttavia ristretto a un'appartenenza secondaria. Una più attenta comprensione deve invece rivendicare 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 mescolanza violenta e oltraggiosa, si intrecciano all'altra, opposta, funzione (per la storia della categoria continiana di *espressionismo letterario* si vedano i contributi di Luca D'Onghia, in particolare *Per l'espressionismo di Contini*, in *Studi di filologia offerti dagli allievi a Claudio Ciociola*, Pisa 2020, 79-96).

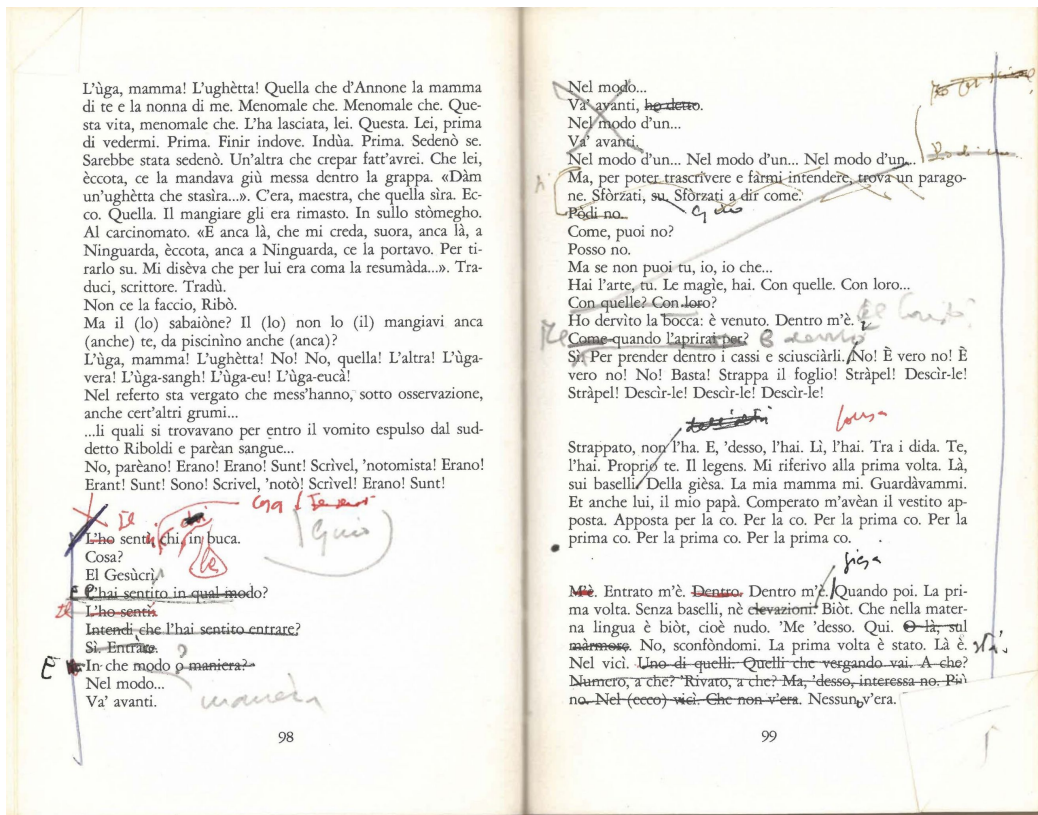
Mi sono altrove rifatto alle indicazioni di Gianfranco Folena riferite alla riformulazione continiana di *espressionismo*, allargata intanto a una definizione europea e 'polare', in *espressivismo* (*Il linguaggio del caos*, Torino 1991, 214). Di *espressivismo* o funzione espressiva si può infatti propriamente parlare solo per quelle opere in cui violenza linguistica e deformazione verbale si accompagnano a quella esercitata sui contenuti semantici o della rappresentazione. Ciò che non si applica 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, che comprende sì Céline ma anche l'"*espressionismo lirico*" di Pessoa: si veda la 'voce' *Espressionismo letterario*, 1973, per l'*Enciclopedia del Novecento* Treccani, ristampata nel volume sotto citato), ma 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 Longhi, fuori dall'ambito ristretto della critica d'arte o di una 'prosa d'arte', un esito, anzi l'esito più alto e a suo giudizio esemplare, del rinnovamento novecentesco del linguaggio letterario, messo appunto sotto il segno della categoria allargata, o 'polare', di *espressionismo*, non di quella iniziale di "ristretta proprietà cronologica e territoriale", ovvero riferita alla tradizione italiana (si vedano i saggi compresi in *Ultimi esercizi ed elzeviri* (1968-1987), Torino 1988). Si condivida o meno questo riferimento (e chi qui scrive, si sarà compreso, non lo condivide), resta il fatto 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 del bilinguismo costitutivo, nell'altra spinta, nel senso della prosa d'arte, che vuol dire tensione ecfraistica stilisticamente alta, fino agli estremi della funzione che abbiamo visto parodisticamente indicata come *antiquariale* e *classicale* (ho brevemente ragionato di questo e del suo diverso utilizzo della scrittura longhiana, per esempio nell'*Ambeto*, nei miei: *Istruzioni per l'immaginazione. Tra didascalie ed ecfrafi*, "Quaderns d'Italia", 26, 2021, 19-36 e *Folena, il teatro, la questione*

della lingua, in Gianfranco Folena. *Presenze, continuità, prospettive di studio*, a cura di G. Peron, Padova 2023, 213-228).

Il rapporto evocato da “Riboldi Gino” nel suo estremo ‘flusso di coscienza’ conosce, allora, nella ‘distribuzione’ teatrale una decisiva estrinsecazione. Ciò, come abbiamo già detto, non per una ripartizione schematica della parola del personaggio e di chi lo interroga ed osserva, ma nella determinazione di un’altra voce assunta da una seconda presenza sulla scena, ovvero in uno spazio di emersione dell’autore. Una voce che appare, a distanza di trentacinque anni, diversamente forte nelle esecuzioni di Branciaroli del ‘testo’, dove la voce di Testori, ascoltata in registrazione, non è più quella di un vivente presente, ma di un assente, e dunque si colloca in una diversa prospettiva rispetto a quella di un personaggio morto che rievoca la sua fine, in una sorta di ‘resurrezione’ affidata all’attore che dà voce al suo flusso di coscienza e lo incarna.

Crediamo che la prospettiva qui brevemente tracciata possa consentire analisi più puntuali, ad implicare non solo il senso della ‘riduzione’ teatrale ma la natura stessa dell’opera di partenza, ovvero del ‘romanzo monologico’ intitolato “*In exitu*”, rivelandone alcuni nessi profondi. Analisi che potranno riguardare – per quanto concerne il rapporto di Testori con Branciaroli – tanto la completa riformulazione del ‘contenuto’ o delle istanze del primo testo drammatico concepito per l’attore (*Confiteor*, privo di mescolanza linguistica di sorta, metteva in scena, in una chiara distinzione, anzi giustapposizione, i personaggi del figlio e della Madre, un tema peraltro che riguarda come ‘mito personale’ la stessa *Cognizione del dolore* di Gadda), quanto, osservando, su diverso terreno, i testi per il teatro di Testori che seguono. Non solo quelli destinati all’attore ‘da solo’, ma l’ideazione di un testo ‘originale’ a due, *Verbò*, che vede la prosecuzione del coinvolgimento diretto dell’autore in scena.

.....



Pagine 98 e 99 di una copia dell'edizione Garzanti 1988 del volume "In exitu", con pagine segnate con appunti e passaggi del testo modificati da Giovanni Testori, per trarne il copione della pièce teatrale "In exitu" (Archivio di Casa Testori, attualmente senza segnatura).

Il sentii.  
 : Cosa? ~~che?~~  
 : Chi, in la buca.  
 : Cosa? ~~vivo?~~  
 : El Gesùcri.  
 : In che manèra?  
 : Nella manèra...  
 : Va' avanti, Gino!...  
 : Nella manèra d'un... Nella manèra d'un... Nella manèra d'un...  
 Ho dévito la bocca: é venuto. Dentro m'é.  
 M'é. Entrato m'é. Dentro. Dentro m'é. La prima volta. Là, sui baselli. Della gièsa. La mia mamma mi. Guardàvami. Et anche lui, il mio papà. Comperato m'avéan il vestito apposta. Apposta per la co. Per la co. Per la prima co. Per la prima co. Per la prima co. Per la prima co.  
 No, sconfòndomi. La prima volta é stato. Là è. Nel vici. Senza baselli, nè gièsa. Biòt. Che nella materna lingua è biòt, cioè nudo. 'Me 'desso. Qui.  
 Nessuno v'era. E l'ignoto fece: "Sbàsses, sù, sbàsses!". Non gli bastavan più ora. Le mani noñ. Con cui pur. Traffican do pur prima. Gnanca gli. Gli bastava gnanca che fossi. Già fossi. Sbassàto fossi. Voleva lui che me. "Abbi no pagùra. L'è net". Pulit'è - dicèsi.

Tanti, al fatto, dan avvio coi gigolò e i bigoli dell'altrui classe. Io me, avvio ho dato cunt. Un upèrari cunt. «Ne podi pu de ciavà la mia dona. 'Lora fai anca te 'me fa lei. Ciàppumel in buca». Tremai (anca). Anca. 'Desso anca. Tremens. 'Lora, però...

Men d'un attimo fu. Fuit. No. Est. Il gigantesco càpate vedendo. Esso egli. Vedendo verso la di me bocca venire o 'prossimarsi. Quasi immòbil. Turgens. Viànd. Come. Come la carna de l'auca. Riboldi! Riboldi! Gino!

Così! Il 'desso d'allora! Così! Esso! La scirèsa che poi era (è)! Esso! Il càpate! La cervice del sesso! Se non mi sconfondo. Perché? Perché? Perché ho chiuso no? Perché gli occhi, no? 'Lora, perchè no? Quasi incantàt. Fascinàt, quasi. Nel vici. 'Lora era che non. Veniva nemo. M'assicuro egli. Nemo. Nella bagna (nebbiosa-ascia) che colava. Giallastro reso avèa il. Dicesi anca (anca) gres. Io ero di già. Vegnir di fila, 'lora, volte tante potèa. Io me. Dipendeva da come poi. Astante il. L'astante astante. Enormissimo. Cald'anche. «Dèrvela 'sta buca.» — sussurràvami. Ormai pressando. Di già i labbri (nanamno mairci). Nemo essendo che noi. Et io iniziato avèa. Usmàvo. I calsoni. E, di sotto i peli, lo (il) scroto. «Ma se usmi già lì, usma anca (anca) qui». Avèa poco prima. Dett'avèa. Mentre che seduti stàvasi. La testa piegata sul ventre suo — «Pusè in bas, pusè in bas, pusè in bas, pusè in bas» — m'avèa. Di forza, poi, sbassàto ancor più. Ancor più.

Papà! Papà! Papà!  
Ma cosa vai dicèndo!

Fu Ecco. Et. Per semper et. Ment'usmàvo. L'odor del. Del paradiso che odorava. 'Lora il <sup>brutto</sup> del mio papà sudante nel letto di Ninguarda. Quello. Perché negario, perchè, perchè, perchè? Più o meno... <sup>quello del papà o quello dell'ignoto</sup>

Più o meno, cosa?

Squisi. Ecco. L'ugualità dei sessi sotto i slip o le coltri. Nel cesso o a Ninguarda. Non levai. Usmài. Seguitai a. L'ignoto, intèndasi. L'uperari.

Ma tutto questo ha senso?  
C'ha? Ha! Ha senso? Ha! Ha!  
Ma allora, scrivèr debbolot?

Dèi! È un ordine! Se vuoi che. Se vuoi che. Il Cristo. Lui. 'Riva a questo punto, Lui. A questo precisissimo punto, Lui, 'nva! Lui! Il Cristo! Esso! Principia qui! Scrivi che ho detto

Pagine 11-12 del copione dattiloscritto di "In exitu" datato 1988, che riproduce il testo selezionato da Testori con i tagli e le integrazioni presenti nel volume Garzanti (Archivio di Casa Testori 1.8.6.6=1988.V1.GTAT 6).

Si sbaglia, scrivano. Il sentiì. Il. Et ploratus sum.

Il sentiì.

Cosa?

Chi, in la buca.

Cosa? Gino?

El Gesùcri.

In che manèra?

Nella manèra...

Va' avanti, Gino!

Nella manèra d'un... Nella manèra d'un...

Nella manèra d'un...

Ho dervito la bocca: è venuto. Dentro m'è.

M'è. Entrato m'è. Dentro. Dentro m'è. La prima volta. Là, sui baselli. Della gièsa. La mia mamma mi. Guardàvammi. Et anche lui, il mio papà. Comperato m'avèan il vestito apposta. Apposta per la co. Per la co. Per la prima co.

22

Per la prima co. Per la prima co. Per la prima co.

No, sconfòndomi. La prima volta stato. Là è. Nel vici. Senza baselli, nè gièsa. Biòt. Che nella materna lingua è biòt, cioè nudo. 'Me 'desso. Qui. Nessun v'era. E l'ignoto fece: «Sbàsses, sù, sbàsses!». Non gli bastavan più ora. Le mani non. Con cui pur. Trafficcando pur prima. Gnanca gli. Gli bastava gnanca che fossi. Già fossi. Sbassàto fossi. Voleva lui che me. «Abbi no pagùra. L'è net». Pulit'è - dicesi.

Tanti, al fatto, dan avvio coi gigolò e i bigoli dell'altrui clas se. Io me, avvio ho dato cunt. Un upèrari cunt. «Ne podi pu de ciavà la mia dona. 'Lora fai anca te 'me fa lei. Ciàppumel in buca». Tremai (anca). Anca. 'Desso anca. Tremens. 'Lora, però...

Men d'un attimo fu. Fuit. No. Est. Il gigantesco càpite vedendo. Esso egli. Vedendo verso la di me bocca venire o 'prossimarsi. Quasi

23

Pagine 22-23 del copione trascritto "*In exitu*" in data non precisata (ma post 2000), di proprietà di Franco Branciaroli, che riproduce con diversa impaginazione il testo del copione precedente.

---

### English abstract

We publish for the first time the text of the theatrical reduction, or rather of the script of "*In exitu*", created by Testori at the request of Franco Branciaroli, in the summer of 1988, which is undoubtedly configured, in the drawing or in the articulation it shows, as an authorial text.

keywords | Giovanni Testori; Franco Branciaroli; "*In exitu*"; Script.

# "In piena luce, in piena ombra"

## A dialogo con Franco Branciaroli

Franco Branciaroli, Piermario Vescovo



TEATRO NUOVO  
mercoledì 8 novembre 2023  
ore 18.00

### IN PIENA LUCE, IN PIENA OMBRA

"Branciatrilogia" prima e seconda  
di Giovanni Testori (1988-1993)

incontro con FRANCO BRANCIAROLI  
condotto da PIERMARIO VESCOVO  
Università "Ca' Foscari" Venezia, direttore artistico del Teatro Stabile di Verona

1923-1993 2023



In occasione  
del centenario  
della nascita  
(12 maggio 1923)  
e a trent'anni  
dalla morte  
(16 marzo 1993)  
di Giovanni Testori

“Come testifica, in piena luce, e in piena ombra, il titolo la *Branciatrilogia prima* è stata scritta, più che per, addosso a quel grande, unicissimo attore che è Franco Branciaroli; senza lui, essa non sarebbe neppur iniziata. Quanto alla numerazione, significa che, dopo questa, ne verrà una seconda 99. Giovanni Testori, 1988



TEATRO NUOVO  
mercoledì 8 novembre 2023  
ore 18.00

### IN PIENA LUCE, IN PIENA OMBRA

"Branciatrilogia" prima e seconda  
di Giovanni Testori (1988-1993)

incontro con FRANCO BRANCIAROLI  
condotto da PIERMARIO VESCOVO  
Università "Ca' Foscari" Venezia, direttore artistico del Teatro Stabile di Verona

1923-1993 2023



In occasione  
del centenario  
della nascita  
(12 maggio 1923)  
e a trent'anni  
dalla morte  
(16 marzo 1993)  
di Giovanni Testori

“Come testifica, in piena luce, e in piena ombra, il titolo la *Branciatrilogia prima* è stata scritta, più che per, addosso a quel grande, unicissimo attore che è Franco Branciaroli; senza lui, essa non sarebbe neppur iniziata. Quanto alla numerazione, significa che, dopo questa, ne verrà una seconda 99. Giovanni Testori, 1988

Si pubblica qui la trascrizione dell'incontro con Franco Branciaroli, condotto da Piermario Vescovo, in occasione del centenario della nascita di Giovanni Testori, tenutosi presso il Teatro Nuovo di Verona, mercoledì 8 novembre 2023, con il titolo *"In piena luce, in piena ombra. "Branciatrilogia" prima e seconda (1988-1993)*. La trascrizione che qui si offre, ovviamente, è un testo derivato, nei limiti del possibile, da un discorso e da una conversazione di natura essenzialmente orale: un video dell'incontro è visibile qui. Si ringraziano Enrico Pieruccini (Ufficio stampa Teatro Stabile di Verona-Fondazione Atlantide) per la realizzazione e Viola Sofia Neri per la trascrizione.

**Piermario Vescovo** | Quest'anno è il centenario della nascita di Giovanni Testori, e quindi approfittiamo della presenza di Franco Branciaroli al Teatro Nuovo di Verona, con *Il Caso Kaufmann* (che è andato in scena ieri e prosegue nei prossimi giorni), per fare con lui una breve conversazione, una chiacchierata su Testori. Lo ringraziamo dunque per la gentilezza



con cui ha accolto la nostra richiesta. Abbiamo intitolato l'incontro *Branciatrilogia prima e seconda*, titolo che appare in una nota di mano dello stesso Testori, che continua così "che è stata scritta più che per, addosso a, quel grande e ricchissimo attore che è Franco Branciaroli". Diversamente da altri testi (come quelli scritti per Franco Parenti), di cui non ci sono più gli interpreti che fanno parte del grande patrimonio della storia del teatro italiano del secondo Novecento e della scrittura per il teatro, cosa molto diversa dalla scrittura drammatica che si pratica comunemente, di questi testi possiamo dunque parlare con Branciaroli, in una conversazione che vorrei andasse oltre la semplice rievocazione o commemorazione da centenario. Il titolo di *Branciatrilogia prima*, come si rimprometteva Testori nel 1988, "testificava, in piena luce e in piena ombra", il seguito in una *Branciatrilogia seconda*, e così è stato, rimodulazione dei titoli progettati a parte, per un arco complessivo che va dai secondi anni Ottanta fino al 1993. Le due trilogie si compongono di sei testi ma anche di altri progetti di testi, in un'articolazione ampia e di volta in volta diversa, testo per testo e occasione per occasione. Partiamo dunque senz'altro dal rapporto con Testori.

**Franco Branciaroli** | Sono quegli incontri strani della vita, perché Testori ovviamente andava a teatro sempre, e quindi mi aveva visto interpretare degli spettacoli. E mi ricordo che venne in camerino: la sua proposta fu di fare un testo di cui non mi ricordo adesso il titolo, ma poi non se ne fece niente. Poi il destino ci fece incontrare in un teatro a Milano, a Porta Romana. Io non so perché avevo scelto di fare "un anno sabbatico", ovvero di andare un anno in un teatro, il teatro di Porta Romana, un teatro milanese diverso dal solito teatro, dove si facevano delle cose ... e quando lui seppe che ero lì, mi disse: "Avrei un progetto di fare un testo che si chiamava *Confiteor*", che era la storia di una mamma e un figlio, e io dico "Va bene" (ma io, parliamoci chiaro, non sapevo nemmeno chi fosse questo Testori) però dico "Va bene", ed era in italiano quel testo, molto bello. L'abbiamo fatto, e capita questa cosa rarissima, che non capita quasi mai, che tra l'autore e un attore ci sia un rapporto che invogli l'autore a scrivere per quell'attore; Testori da questo *Confiteor* aveva capito che c'erano i mezzi perché lui potesse tentare un tipo di teatro che non aveva ancora tentato, non come *Ambieto*, *Macbetto* ecc... Perché i testi che ha scritto per me sono testi strani, quasi sempre in prosa. Non sono monologhi ma chiamiamoli monologhi per capirci, con temi religiosi fortissimi, comicità zero e soprattutto con la lingua spinta. "*In exitu*" ne è un esempio, proprio agli estremi quasi della comprensione per chi ascolta. Quindi lui probabilmente aveva visto che per poter fare questo salto ci voleva qualcuno con i mezzi giusti, sia vocali sia di provenienza geografica, e quindi, sempre con un mio distacco un po' cretino, semisuperficiale, la cosa mi va bene. "Se lo vuol fare mi va bene, maestro, lo faccia" gli dicevo. Senonché un giorno mi fa: "Stasera ti porto a conoscere una persona eccezionale, un certo Don Giussani". Andiamo in macchina e io conosco quest'altro essere mica da nulla, un prete con sigaro e whisky, e nasce questo trio strano (perché per far teatro ci vogliono i mezzi, anche economici ma non solo) e dunque nasce questa serie di testi.

Dopo *Confiteor* appunto viene "*In exitu*". Testori scrive un romanzo, "*In exitu*" appunto, e io leggendo questo romanzo capisco che si può recitare magnificamente. Vado, glielo collaudo,

lui accetta e viene fuori questo spettacolo che è forse lo spettacolo di Testori, per così dire, “di culto”, perché mi ricordo ci furono serate dadaiste. La prima serata alla Pergola a Firenze successe l’ira di Dio, una roba pesantissima. Lui stava seduto lì, io qui, e c’era una processione di persone che gli sputavano addosso. Naturalmente lui era molto orgoglioso di questo, perché aveva sempre l’indole del martire, e io non mi potevo fermare, perché è un testo dove non ti puoi fermare come attore. E quindi nacque una serata ... ma ne venne fuori un riconoscimento incredibile.

Io penso che il centro sia “*In exitu*”. Quando poi io diventai un po’ più serio cominciai a esaminare che cosa c’era in questi testi. La cosa che non mi convinceva era che tutti quelli che scrivevano su Testori (intendo sui testi miei, non sugli altri come la *Trilogia degli Scarozzanti*: quelli erano riscritture e questi no), tutti i saggi che leggevo non mi soddisfacevano: cercavo di capire e cominciai a esaminare cosa c’era in questi testi. E il fatto è che tutti i personaggi di questi testi sono dei morti, ovvero sono morti in scena. Anche Riboldi Gino, come il personaggio di *Confiteor*, è un morto che rivive, e mi ricordo le ultime parole di questo testo: “Mamma, sono qui nella bara che ondeggi sulla bara della nave che mi porta a casa”. Sono tutti morti. Allora è come se ci fosse una specie di resurrezione. Mi ricordavo sempre la frase che Testori aveva detto una volta quando spiegava cos’è secondo lui il teatro: “Il teatro – diceva – è una scatola che va riempita tutta di parole finché non ce ne sta più nemmeno una”. O anche: “Il teatro è il verbo che si fa carne e noi dobbiamo fare che la carne diventi verbo” – e questo è un bel programma.

E quindi c’è questa situazione: i personaggi di questi testi sono morti e rivivono sul palcoscenico come se risorgessero e rimorissero, continuamente, ogni sera. Questo è strano, è una cosa strana, e quindi ho cominciato a interessarmi a questa lingua e il segreto è il suono. Il miracolo testoriano – come credo anche il miracolo shakespeariano – è il suono: quei termini che portano, se vengono detti nel modo giusto, a una specie di musica (orrenda parola), a una espressività che va al di là del significato stesso, diretto, della parola, ma che porta un significato di rimemorazioni. Chiaro che se lo vai a mettere in scena a Firenze non tanto, ma se lo vai a mettere in scena, magari oggi non tanto, ma a quei tempi sì, in quelle zone lì [della Lombardia], il pubblico si commuove molto: io ho visto gente piangere e invece altri ci tiravano addosso la sedia. Io stesso ero imbarazzato, perché a me non piace dire le parolacce in scena, mi dà molto fastidio, e dovevo dirle e l’unica volta in cui mi sono rifiutato è quando lui pretendeva che io andassi da uno spettatore a dirgli: “Lei che è lì” e poi gli insulti. Gli ho detto: “Lo faccio se metti una comparsa, ma lo spettatore vero non ce la faccio, non ce la faccio!”. Per cui erano testi molto più imbarazzanti, ed erano profondamente cristiani in un modo che non andava bene alla Chiesa. Il motivo dell’isolamento di Testori era dovuto a questa condizione: non andava bene a nessuno. Alla sinistra non andava bene, ai cattolici non andava bene, agli omosessuali non andava bene perché reputava l’omosessualità un peccato. Quindi, voi immaginate, a chi andava bene? In camerino io non ho mai visto nessuno; gli unici che ho visto in camerino, diciamo nel segno di un’appartenenza politica, erano degli ex terroristi scarcerati (che non erano il massimo però), perché lui dava soldi alle carceri e a un istituto di

disabili (questo l'ho visto io: fare un assegno mica da ridere, di cinquanta milioni, a un Istituto che c'era a Macuniaga di ragazzi disabili) e quindi era molto isolato. Vi faccio solo notare che si dice che noi "*In exitu*" lo abbiamo fatto alla Stazione Centrale di Milano, ma solo la prima, poi ce ne siamo dovuti andare, e l'abbiamo fatto all'Out Off, che era il teatro buco-del-culo di Milano, un teatrino grande così, ma nemmeno un teatrino, un magazzino. Cioè, Giovanni Testori il Piccolo di Milano "*In exitu*" non l'ha voluto, ed è finito all'Out Off a Milano, seduto per terra. E l'abbiamo fatto lì. Meno male che lui amava queste cose, cioè trasformare le situazioni, un po' come gli sputi, però è stato rifiutato! Adesso appunto si stampa con distanza storica, ma quel libro che abbiamo qui, quando c'ero io non c'era, non era stampato niente, cioè tutta la roba stampata è un recupero *post mortem*. Mi ricordo che Bompiani pubblicò il primo volume delle opere di Testori, poi per dieci anni non apparve il secondo perché non ne vendevi tre copie.

Quindi era una situazione anche bella, affascinante. Il Piccolo Teatro ci ospitò soltanto poche volte: di Testori Strehler fece solo un testo con Tino Carraro, *Conversazione con la morte* – ma perché *Conversazione con la morte* è all'acqua di rose: poi basta, più nulla. Siamo andati al Piccolo solo con *Verbò* perché una sera a una cena c'era Pilitteri, il sindaco di Milano, e prendendo il coraggio a due mani gli dissi, "Scusi ma le pare normale a lei che Giovanni Testori, non foss'altro perché è il critico d'arte del "Corriere della Sera", non possa andare al Teatro della sua città?". "Come?". E così gli ho spiegato. Evidentemente allora lui ha telefonato perché è poi è arrivata una telefonata dal Piccolo per fare *Verbò*. Non si è visto nessuno: noi entravamo al Piccolo e non eravamo accolti da nessuno – mancava che ci dessero le chiavi, nel senso che – adesso per voi sarebbe incredibile immaginarlo – c'era una specie di muro verso di lui. Ecco, questa è la storia. Poi piano piano... Grazie a Dio adesso è...

**PV** | Sì, un autore. Un autore, non so se è giusto dire "di culto", ma comunque riconosciuto tra i massimi scrittori del secondo Novecento, e in particolare, penso si possa dire, il maggior drammaturgo italiano del secondo Novecento. In questi percorsi ci sono tante cose che sono state già richiamate, da una parte la milanesità di Testori, che è un dato molto forte, e molto forte in questa produzione, dall'altro poi la sua collocazione, che aveva sfruttato di più, quella della zona di Como ...

**FB** | [...] di Annone.

**PV** | Passando in treno per andare a Lugano, l'altro giorno, ho visto i nomi della segnaletica e sono tutti i luoghi delle ambientazioni testoriane, soprattutto della *Trilogia degli Scarozzanti*, fino ai *Tre lai*. Questa specifica appartenenza si colloca tuttavia in una ricerca espressiva che tocca non solo degli esiti molto forti, di potenza e di quanto d'altro abbiamo detto prima, ma anche di mescolanza di questi elementi con l'italiano – spesso un italiano aulico. Non so poi come sia stato costretto Testori a mettersi in gioco fisicamente, voglio dire come interprete, e questo mi sembra l'altro elemento forte di *In exitu* e di *Verbò*.

**FB** | Perché era un narcisista mostruoso, cioè qualunque attore recitasse, lui diceva [*imitando la voce di Testori*]: “Franco, sei il più grande attore...”. Poi faceva lo stesso con Adriana Innocenti: “Adriana sei la più grande”. Ma lui amava questa roba qua, andare in scena, lui amava farlo.

**PV** | Il primo dei testi per Branciaroli, *Confiteor*, assomiglia abbastanza, con temi completamente diversi e con una maturazione diversa, alla drammaturgia di Testori degli inizi, ed è un testo in italiano, per due attori. Poi l'utilizzo teatrale, come abbiamo ricordato di “*In exitu*”, che in partenza sarebbe stato un romanzo (o un romanzo in forma monologica) – testo tra l'altro che ebbe una lunghissima preparazione – che sta in qualche modo a sé nell'opera tutta di Testori. Io credo che l'ingresso e la valorizzazione di questo testo sia stato comprendere che va fatto così, ovvero con una lettura a voce, e per altro questo ha riattivato una funzione con cui Testori si nomina dentro al testo. Ora, il testo è la storia, come già abbiamo detto, di un drogato che muore, o che forse è già morto e rivive e racconta la sua morte, alla stazione “*tutankamica*” di Milano (dove poi è stato anche rappresentato). Ma in esso emerge – ovvero la evoca colui che parla, Riboldi Gino – la figura che viene detta lo Scrivano, che è colui che il personaggio immagina trascrivere il suo flusso di coscienza o di parola. E appunto Testori da scrivano – come colui che ha scritto un libro e che si è immedesimato o personificato nel personaggio – ha poi assunto dal vivo il ruolo di una seconda voce, prendendo la parola.

Prima dell'inizio di questa conversazione parlavamo di quando Testori vide Franco Parenti recitare nella *Moschetta* di Ruzante, e gli venne in mente che avrebbe potuto scrivere per lui, riattraversare Shakespeare in questa maniera. Ora, nella *Moscheta* ci sono due toni: c'è il pavano, il tono naturale dell'espressività forte, dialettale, del profondo, anche in quel caso, di una parola legata a un luogo di provenienza, forse l'inizio del procedimento, ma poi c'è il tono *moscheto*, che è quello di un finto italiano costruito dal parlante basso. Ora, dentro a “*In exitu*”, io trovo, riferito allo Scrivano, una sorta di *moscheto*, un italiano con costruzione artefatta, alla latina, con i verbi collocati alla fine. Questo è un contrasto bellissimo, che non è quello di due personaggi, come la madre e il figlio di *Confiteor*, ma un contrastato rapporto linguistico, tra una lingua che diventa qualcosa poi di deformato, di profondo, e l'altra lingua, che assomiglia anche a quel tipo di italiano che Testori, allievo di Roberto Longhi, impiegava come critico d'arte, che emerge e si differenzia in questo grumo di espressività, di lingua frantumata, di lingua balbettante, singhiozzante. “*In exitu*” mi sembra un punto d'arrivo in assoluto, anche per questi motivi e per la rappresentazione in una scansione a due voci. Poi in *Verbò*, dove ritorna questo rapporto tra voi due in scena, forse le cose tornano quasi più normali, nel senso che siamo in presenza di due personaggi. *Verbò* vuol dire ‘verbo’, ma contrae i nomi di Verlaine e Rimbaud, e si tratta di un testo, di nuovo, quasi italiano, con alcune intrusioni di francese.

**FB** | Per me i più belli sono “*In exitu*” e *Confiteor*.

**PV** | Assolutamente.

**FB** | Poi ci fu anche quella roba, sembra quasi una sciocchezza, di mettere la s.

**PV** | Ecco, la seconda trilogia comprende, con la s davanti, o prostetica, *Sfaust*, *SdisOrè* e *Regredior*. *Sfaust* comincia con il personaggio, l'attore, che mette una s davanti a ogni parola che pronuncia...

**FB** | Le parole le nega tutte.

**PV** | Tutti questi sono testi per voce sola, sono ormai monologici, ma dire monologo vuol dire anche poco: sono scritture concentrate su un solo interprete che è tutti allo stesso tempo. Ecco, però qui c'è un'altra cosa: Testori ricomincia a scrivere in versi, perché la parte finale di *Sfaust* e poi *SdisOrè* sono fatti di questi versi. È, come prima dicevi, la parola 'musica' che si può dire e non si può dire. Qui però andiamo su qualcosa che è – e ci sta benissimo anche il paragone con Shakespeare – in versi e prosa. È una delle cose che ci manca: quando ascoltiamo Shakespeare tradotto in italiano, nove volte su dieci, lo ascoltiamo in una riduzione prosastica. È interessante anche questo, il ritorno della scrittura in versi che ha una cantabilità, e in questo caso è un po' comica rispetto ai testi precedenti – una funzione poetica.

**FB** | Sì, questa fa ridere, sì. Uno dei grandi crucci di Testori era che aveva un grande estimatore, che era Giovanni Raboni, il quale però non gli ha mai riconosciuto le stigmate di poeta, cioè come poeta non gli piaceva. Perché Testori ha scritto anche delle poesie, un volume di poesie, e Raboni questa non gliela ha mai concessa. Per cui, ecco, anche una specie di rivalsa...

**PV** | Poi nel tempo di Testori ci sono altre cose, altro plurilinguismo espressivo, anche in dimensione lombarda: ovviamente accostare *Mistero Buffo* di Dario Fo a Testori, può far accapponare la pelle, però...

**FB** | No, no! Ma poi, soprattutto, c'è, guardando bene i mezzi, c'è anche un signore che fa capolino, che è Céline: capolino o meglio capolone, perché lì si vede, ovvero chi ha letto Céline lo vede subito...

**PV** | Ecco, infatti, una cosa che tengo a dire. Il critico letterario che ha inventato la categoria di espressionismo, Gianfranco Contini, ha parlato del Testori giovane come “nipote” di Gadda. Contini, che ha smesso di scrivere in questi paraggi, credo non abbia valutato, proprio appunto per i grandi modelli della scrittura che egli chiamava espressionistica, che Testori è un Céline originale (lo dico visto che si è fatto il suo nome). Ora, è chiaro che imitare superficialmente Céline o Beckett è un affare che finisce là. Ma come, invece, un percorso di ricreazione, attraverso questo magma dialettale, questa appartenenza profonda, possa indicare una maniera in cui gli italiani possono fare questa cosa, posto che gli italiani possiedono non solo dei gerghi, non un argot, non delle forme convenzionali, ma possiedono delle tradizioni dialettali, di lingue parlate, tradizioni profonde. Questo fa la differenza. Mi ha fatto molto piacere l'evocazione di Céline, un altro maledetto, per cose ovviamente assai più terrificanti, che stanno nella sua biografia.

**FB** | Sì, io l'ho fatto, Céline, l'ho fatto con la regia Ronconi, *Féerie. Pantomima per un'altra volta* [1989] cioè, lui prende proprio il Céline, quella dei tre puntini portati all'eccesso, della *Trilogia del Nord* o di *Rigodon* – prende un Céline molto su quell'onda.

**PV** | Infatti anche “*In exitu*” ha tutte le parole troncate, no? Parole al limite della comprensibilità, continuamente smozzicate. Ora, è chiaro, che ciò caratterizza chi si immagina parlare, un drogato giunto all'ultima stazione; però non è solo un effetto... Ce l'hai detto prima, rifarai “*In exitu*” nei prossimi giorni a Milano, ma come una specie di riattraversamento memoriale.

**FB** | Non lo so, magari diventerà una lettura, non so ... perché: come si fa a farlo? Io provo a farlo come se lui fosse seduto là, ma magari – non so – farò anche le prove, vedo ... Una volta io l'ho letto, a Roma: ho fatto una lettura.

**PV** | Veniamo alla drammaturgia del secondo tempo, quella degli anni successivi, appunto, *Sfaust*, *sdisOrè*, *Regredior*, ti sembrano invece improponibili?

**FB** | Non è che sono improponibili, è che sono inferiori. Cioè, sono inferiori, sicuramente, perché quando entra la burla ... quando entra la burla, allora devi essere più grande, secondo me, sennò ...

**PV** | Ma i testi estremi, i *Tre Lai*, sono bellissimi – io trovo – e paragonabili a “*In exitu*”.

**FB** | C'è anche *Cleopatràs*. Eh, *Cleopatras*, riprende un po' le cose come *Ambeto*, *Macbetto*... Perché è chiaro, no?, c'è un personaggio letterario, mitico, c'è Cleopatra ... Mentre questi testi no, sono scritti proprio sulla feccia, sulla feccia umana. È il problema di questi miti moderni, che poi riguarda anche un po' Shakespeare, no? Infatti Shakespeare, quando fa Giulio Cesare, lo fa andare in scena dieci minuti. Perché se Giulio Cesare sta in scena più di dieci minuti, si comincia a vedere Branciaroli, non Giulio Cesare. Il mito è talmente grande, che, infatti, vengono meglio in musica. Don Giovanni viene meglio in musica che non in prosa. Anche Chisciotte viene meglio in musica che non in prosa. Perché sono miti che si fondano sul carattere, cioè sul personaggio. Mentre Medea non è un carattere, è una funzione, è un pensiero. Allora i miti greci li puoi recitare, li puoi fare. I miti moderni ... non vengono. Cioè, i miti moderni se li fai in prosa non li reggi, perché sono dei caratteri. E allora, se tu fai Cleopatra, o la svacchi ...

**PV** | Devi parodiarla.

**FB** | Devi parodiarla, esatto. E allora, se prendi la via della parodia, è anche rischioso, perché dipende cosa vuoi dire. Se tu vuoi fare un discorso cristiano e cattolico su una parodia, devi essere non-so-chi. Perché purtroppo, il problema dei miti è questo qua. Mentre, invece, Riboldi Gino è facilissimo, è bellissimo, perché Riboldi Gino è un disgraziato.

**PV** | Sì, e poi, dal punto di vista, così, dell'esperienza personale di Testori, ovviamente, la conversione è stata complicatissima.

**FB** | Sì, chiaro, c'è anche questo. Perché sono nati questi testi? Questi testi sono nati perché Testori, che era un cattolico, come tutti coloro nati in quel periodo, un cattolico così, ebbe una violenta, chiamiamola, riconversione. Quando ebbe lo shock della morte materna, gli venne questa ... 'furia di fede', come dire, e quindi sentì probabilmente una insopportabilità del semplice divertimento. Aveva bisogno di affondare. Cos'è che imbarazzava dei conflitti di "*In exitu*"? Il pubblico non è che si arrabbiava per le parolacce, ci mancherebbe, si arrabbiava perché il salvato non eravate voi, il salvato era 'sto pezzo di schifo. E questo faceva arrabbiare. Perché la cosa meravigliosa fu che finalmente, la prima volta, "*In exitu*" non andò a predicare in convento, ma alla Pergola, sostituendo un *Ambleto* che dovevo fare io. Quindi l'abbonato, si aspettava un *Ambleto*... e gli arriva 'sta roba. E io finalmente si è visto il vero effetto teatrale, perché non vai a predicare in convento. E allora la signora di Firenze, non è che si scandalizzava per la figura, si scandalizzava perché diceva "Ma come? Il salvato non sono io? Ma è quello!" È questo lo scandalo che lui aveva scatenato. Non parliamo poi del clero ...

lo piango, quando lo faccio non riesco a ... mi frega sempre, piango. Il finale è mostruoso, è una roba brutta. Cioè, se non ci fosse una grandezza artistica, sarebbe da strangolare. Infatti lui è nel gabinetto della stazione, con la testa dentro al cesso. E qui ci sono dei lati pericolosissimi, perché c'è il rischio della gratuità, cioè a volte c'è del gratuito, del compiacimento – diciamo, dell'orrore. Allora – questo ha la testa nel cesso. Sta morendo. C'è – attenzione a questo! – una goccia di sperma sul muro. Con una cosa del genere rischi veramente grossissimo. Cosa succede? La goccia si apre, escono due mani. E sono le mani di Cristo. Tu dici: No, no, ragazzi, non è possibile. E invece, eccole lì, queste due mani. Ma lui lo racconta: "Mam, lu è il Crist, il Dio assassin che serv. I so man, i so brac". E nel mentre lo tirano su. Ogni volta che lo faccio, piango. È pazzesco, ma anche quando lo leggo è così. Ecco, lì vedi, lì si è salvato – in corner. Perché, veramente eravamo al limite della blasfemia totale, si è salvato in corner.

**PV** | È, appunto, un misto di preghiere, di bestemmia, di osceno.

**FB** | Sì, ma proprio al limite. Perché il Cristo che esce da una goccia di sperma ... – siamo al limite. Infatti, per la cronaca: a Trieste c'era il papà dell'inviata di Parigi, Poteri. Il papà dell'inviata Poteri era il boss di Trieste: era stato infatti direttore dello Stabile – un grosso personaggio, democristiano. È stato anche direttore della RAI di Trieste. Chiediamo di fare "*In exitu*" a Trieste. Cattolico, lui lo legge, e dice [*imitando l'accento triestino*]: "Se questa roba xe catolica, mi adesso la porto al vescovo e faccio esaminare el testo. Se questa roba xe catolica, mi me tajo le bale". E non ce l'ha fatto fare: "No, qui non venite". Allora c'era il manicomio a Trieste. Quello di Basaglia. Il direttore diceva, dopo la morte di Basaglia: "Lo faccio io: lo facciamo in tre piazze all'aperto. A Trieste." Lo facciamo, riscuotiamo un grande successo (come sempre: ha sempre avuto successo) e quindi viene fuori questa cosa su un giornale, lo scazzo, perché il teatro no, ma il manicomio sì ... Però io lo capivo, Poteri. Non me la sentivo di dargli contro, perché effettivamente, se ero imbarazzato io ... E chiaramente uno che crede dice "No, non è possibile, questo è cattolico, il vescovo mi scortica". Ma questo è anche divertente.

**PV** | La vita teatrale degli anni Settanta e Ottanta era più ricca di quella dei nostri tempi e consentiva anche questi giochi di contrasto ...

**FB** | Erano tempi dove si poteva scatenare. L'ho detto, a Firenze si scatenò l'ira di Dio: mi sembrava una serata dadaista – una roba ... Perché c'era, non la provocazione, c'era proprio lo scontro, lo scontro, politico, anzi proprio filosofico. Questo arrivava e diceva: "Per me, cristianesimo è questo". Questo ci stava sotto, che il cristianesimo non è una religione, cioè Cristo non è una religione. Cristo è Cristo.

**PV** | Sì, è così, e c'è invece una rimozione della sacralità.

**FB** | Esatto. Allora tu capisci che viene con questa tesi qua contro tutti, tutti ...

**PV** | E d'altra parte questo è il nucleo ...

**FB** | Certo, bisogna avere i mezzi artistici per poterselo permettere.

**PV** | Il fatto è che poi Testori ha scelto anche dei compagni di viaggio in grado di reggere la potenza della sua scrittura.

**FB** | Sì, quando si dice scrivere per l'attore – ma per forza! Perché se tu poi non trovi chi te lo interpreta ... Per esempio, erano tutte prime mondiali, e per l'attore è un'emozione incredibile. L'attore cosa fa? Quasi sempre rifà cose già fatte, no? Queste tutte prime mondiali! Mai erano state fatte e io quando le facevo era la prima volta nella storia umana che tu fai una prima mondiale: era anche quella un'emozione.

Era come per l'arte, lui andava fuori di testa. Cioè, lui ha rinnegato tutta l'arte. Tu capisci che potevo diventare ricco, se io fossi stato meno cretino ... Io con Giovanni Testori potevo diventare ricco, coi quadri. Io siccome non ho mai speso un euro per un quadro, non ci credevo, non avevo la forza di dare i soldi per prendere quei quadri, ma lui mi diceva sempre, ma prendili ... E se gli avessi dato retta! Testori è un uomo che se avesse tenuto tutti i quadri che gli sono passati per le mani, avrebbe avuto una ricchezza come il PIL italiano. E invece lui li vendeva sempre, per mantenersi a quei livelli ... Testori quando si svegliava aveva bisogno di un milione – eh? un milione ogni mattina. E lui come faceva? Andava in tournée, io vedevo in tournée, non so, eravamo ad Arezzo, ad Arezzo alle sei, alle sette di mattina, quando arrivava la macchina a nolo, lui partiva, tornava la sera alle sei, e dal baule della macchina uscivano, non dico i quadri, ma uscivano anche le statuette sudamericane, le maschere africane ... E io gli dicevo: "Ma dove le hai trovate?" "Ci ho miei canali", lui mi fa, e aveva riconvertito i suoi quadri in questa roba, ma aveva un deposito grande così, e poi si è tenuto qualche Courbet, un Bacon – ma lui di Bacon ne aveva sette. Lui aveva una lettera di Bacon, una lettera di Bacon scritta a lui, ed è stato uno dei primi a scoprire Bacon. Poi però doveva venderli, quindi non si poteva permettere il lusso di tenerli. Anche questo è un aspetto interessante.

**PV** | Poi, come si diceva prima, dire critico d'arte è dire una cosa parziale, e ciò si interseca con altri interessi ...



**FB** | Beh, la scoperta della cultura lombarda...

**PV** | Già, ecco, e questa è l'altra componente essenziale che poi si ritrova, e direi forse di più, nella produzione poetica. Ci sono per esempio delle poesie finali che sono dello stesso periodo della *Seconda Branciatrilogia*, *Maddalena*, che sono descrizioni – anzi lui le chiama didascalie – di dipinti, e come questa cosa poi entri anche dentro il teatro, è un altro aspetto molto forte, evocato attraverso la parola. Per esempio adesso Chiara Pianca (che è in sala) sta studiando una prima versione dell'*Ambleto* che è riemersa dalle carte di Testori, dove addirittura in un passaggio ci sono delle didascalie di scena, poi eliminate del tutto nel testo andato a stampa, scritte in questo *pastiche* linguistico. Quando mai si sono viste delle didascalie che non siano in italiano? E sono visioni di quello che si immaginava avvenire in scena, come sono le parole del monologo iniziale di *Ambleto*, che da fuori le quinte descrive come deve essere dipinta una scenografia, che non c'è e non si vede. Ecco, questa è un'altra traccia, tra le tante, traccia fondamentale di questo teatro espressivo, che è anche potenza di immagine.

Bene, grazie mille. È stato molto bello, siamo riusciti a tirar fuori una bella conversazione. Se qualcuno dei presenti in sala vuole intervenire...

**Signora dal pubblico** | Io ho solo una domanda. Tornando al discorso del copione, o meglio dell'adattamento dal romanzo "*In exitu*", al copione per essere portato in scena, è una cosa che è avvenuta nello studio privato di Testori, o è un passaggio che è legato anche alla pratica in scena?

**FB** | No, no, l'ha fatto tutto lui, perché adesso tu mi vedi così, no? Un po' ... un po' compito, diciamo. Ma io non ero così – ero stupido. Io gli ho detto solo che sarebbe bello da recitare, ma ha fatto tutto da solo. Io gli ho detto: "Ricavane 30 pagine, non può durare più di un'ora, ovviamente, è un monologo, una cosa così". Poi ha fatto tutto lui.

Anche adesso, il mestiere dell'attore, l'attore puro, è una cosa un po' da vergognarsi ... Nel senso: uno è abituato all'attore che poi si impegna, si interessa, no? No, io non sono mai stato così, cioè, io non so neanche perché faccio l'attore. Per me, fare l'attore è una specie di espressione erotica ... Capisci cosa dico? Cioè, a me non interessa la tua regia, dove tu vuoi arrivare. Ma mi interessa se quel che tu mi fai dire mette in moto la mia macchina – non so se mi capisci ... Quindi poi, invecchiando, fai finta di interessarti anche, però da giovane proprio no ... per cui io ho capito che questo era una roba magnifica da recitare. È come per un cantante ... tu sai che i tenori sono scemi, no? E il tenore, se ne frega, l'importante per il tenore è che capisca che può dare qualcosa. Ecco, è la stessa cosa. Io avevo capito che si poteva fare della grande recitazione, del grande teatro, ma poi le trenta pagine le ha scelte lui. Guarda che potrebbero essere queste trenta, ma anche altre trenta, nel senso che di tutto il romanzo puoi prendere anche altre trenta pagine, non cambierebbe molto, tanto la storia è sempre quella. Però ha fatto tutto lui, anche la regia. L'avete mai visto "*In exitu*"? No? Non sapete com'è? Hai presente quelle scrivanie delle scuole d'una volta, quel tavolo che avevano le maestre, che era verde sopra, marroncino, con le gambe. Ecco, quel tavolo veniva messo in piedi così, con

le gambe di là, qui c'era la lastra della scrivania, e io ero appoggiato lì, appoggiato per terra. E lui era seduto là. L'unica luce era un riflettore da cinquemila messo in quinta, di tacco, così. Voi non dovete immaginare questo rapporto [con voce grossa] "C'è il Testori l'autore!" Ma no – era un: "Giovanni dove andiamo a mangiare?" "Dove andiamo a mangiare" – questa è la verità e c'era questo rapporto.

E basta, questo è lo spettacolo, noi non avevamo il camion, avevamo la macchina, tutto lo spettacolo era dentro un furgone. Quando siamo arrivati alla Pergola, noi avevamo programmato l'*Ambleto*, venti attori. Quindi Spadoni, il direttore della Pergola, aspettava l'*Ambleto*. Noi eravamo amici di De Biase, che era il presidente dell'ETI, ovvero Ente Teatrale Italiano, e il teatro della Pergola era sotto l'ETI. Allora gli telefoniamo, gli si dice: "Guardi, abbiamo questo spettacolo eccezionale, però abbiamo fatto 'sta cazzata: abbiamo la tournée dell'*Ambleto*, bisognerebbe cambiare da *Ambleto* a "*In exitu*", però Spadoni non vuole". Allora De Biase fa "Ci penso io", chiama Spadoni e lo costringe a fare "*In exitu*" al posto di *Ambleto* di Shakespeare. Io mi ricorderò sempre l'arrivo nella via della Pergola, con Spadoni fuori: "Dove è il camion?", lui si aspettava chissà cosa. "Quale camion? Non c'è il camion". "E la roba?" "La roba è qui, vedi, in questo furgoncino Ape ..." "Qui dentro c'è la roba?" "Cosa ti aspettavi? Sì, e poi devi togliere tutto ciò che c'è nel palcoscenico, spogliarlo tutto", perché la Pergola è bello grande, ma deve sembrare la Stazione Centrale. "Cosa?!" "Devi togliere tutto". "No!" e cominciava a bestemmiare. "*In exitu*" è nato così. Lui non l'ha visto. Spadoni si è rifiutato, si è rifiutato di assistere allo spettacolo, e ho detto tutto. Nasceva così. Ma io in tutto questo ero lì così: "Allora si fa?" Perché la vita è così, io in scena ci andavo perché mi piaceva 'sta roba. "Mameta, Mameta!" [urlando] perché mi piaceva questo. Poi dopo, invecchiando (ma è così la vita) ... Gli attori sono così, non tutti, ma spesso il talento attoriale è al di là di te. Io ancora adesso non ho capito perché, però non credere mai all'attore che 'te fa la risumada', tanto per ... Non credergli mai. Sono tutte balle. Un attore può essere assolutamente ignorante, non sapere neanche di cosa sta parlando, ed essere bravissimo. E questo io lo ho constatato, perché io da giovane ero scemo ... ero così.

Dunque il copione è nato così [rivolto a Vescovo]: ce l'ho in albergo, domani te lo porto, te lo fotocopio, sono trenta fogli, scritti in grande ché non ci vedo più. E questo è. Poi purtroppo è morto, è morto giovane, aveva sessantanove anni, questo è grave, è morto giovane. Per un errore, credevano fosse un'ernia, lo aprono, c'erano dei linfonodi pazzeschi. E poi c'erano tutti questi nipoti, cinquanta, cento. Ma era un personaggio incredibile. Era una persona incredibile. Ci sarebbe un pettegolezzo: lui aveva questo amante, questo Ange, chiamato l'Ange, in francese l'Angelo, che poi era diventato come suo figlio. E lui aveva aperto una galleria a Milano – una roba! E il papà di questo Ange si era suicidato, per motivi suoi. Testori si è messo in testa, ma perché gli piaceva, si è messo in testa che si era suicidato perché lui aveva – figurati te! – traviato il figlio. E quindi lui si è inventato un senso di colpa – perché Testori viveva di sensi inventati da lui – si era inventato questo senso di colpa meraviglioso, per cui lui questo Ange l'aveva corrotto, quindi il padre si è suicidato.

E poi aveva il diabete, pure essendo ghiotto di dolci, infatti mi portava a mangiare in posti meravigliosi. A Lione fu un'orgia, mentre andava in cerca dei quadri: "Questo l'ho pagato dieci milioni, questo lo porto al mercante di Bergamo, me ne dà venti". "E lui a quanto lo vende?" "A cinquanta". Tutto così. E a Lione mi portava in certi posti che conosceva lui, fantastici, però non poteva sfogarsi, aveva il diabete, mi sfogavo io. E questo era il rapporto, il cosiddetto rapporto intellettuale ...

**PV** | Va bene. Grazie a Franco Branciaroli.

**FB** | Grazie.

---

### **English abstract**

In the centenary year of Giovanni Testori's birth, a conversation between Piermario Vescovo and Franco Branciaroli was held at the Teatro Nuovo in Verona on 8 November 2023. The public meeting, in the foyer of the theatre, was entitled "In piena luce, in piena ombra. Branciatrilogia prima e seconda" and the title was taken from a 1988 handwritten note by Testori himself. The meeting (the video of which is available at [thin link](#)) was an opportunity to reconstruct the relationship between Branciaroli and Testori, in particular for the creation of that extraordinary 'cult' text that is "*In exitu*".

*keywords* | Giovanni Testori; Franco Branciaroli; "*In exitu*".

# Maestro no

## Intervista a Giovanni Testori di Antonio Ria

Giovanni Testori, Antonio Ria

Ripubblichiamo l'intervista a Giovanni Testori fatta da Antonio Ria nell'inverno di debutto di *"In exitu"*, mentre lo spettacolo era in cartellone al teatro Out Off di Milano. Si tratta di un'intervista che raccoglie dal vivo di quei giorni le reazioni degli spettatori e dell'opinione pubblica, e spiega le motivazioni – tutt'altro che legate a interessi letterari o artistici – che hanno portato alla nascita del romanzo e poi dello spettacolo con in scena Franco Branciaroli e lo stesso Giovanni Testori. Questa nuova pubblicazione dell'intervista, finora raccolta soltanto nel libro *Maestro no*, edito da Interlinea, Novara 2004, è su cortese concessione dell'Associazione Giovanni Testori.

**Antonio Ria** | Nella sua opera *"In exitu"*, nel libro e nella messinscena teatrale, lei ha inteso rappresentare le tappe di una *via crucis* disperata di un drogato verso la morte. Quali sono queste tappe, maestro?

**Giovanni Testori** | Maestro no: Testori.

Le tappe nel romanzo, e soprattutto nell'atto teatrale, si contraggono, direi quasi si sovrappongono, praticamente nel solo momento finale: il giovane è colto mentre si muove attorno ai giardinetti della stazione Centrale di Milano e poi salirà, cadendo, questi scaloni. Quindi rappresenta proprio una *via crucis*. Fino a quando si inietterà nella toilette, nella latrina della stazione Centrale, l'ultima overdose e morirà. In verità, le tappe che a ricordi, a brandelli, riaffiorano e si pongono come successioni tragiche, sono quelle dell'adescamento, di una disposizione naturale alla bontà, alla dolcezza, del personaggio.

**AR** | Come definire questo personaggio?

**GT** | Il personaggio è un ragazzo della periferia di Milano. Il padre è morto di un carcinoma, quando lui era giovane; e la madre era ed è tuttora operaia, di una famiglia cristiana. Il vero nucleo del dramma sta nella denuncia terribile che il ragazzo pronuncia contro la società, che chiama senza mezzi termini la società dei "libertari imprigionati": cioè di una libertà che è, in verità, una libertà che dà all'uomo di oggi tutto, ma gli toglie il senso. Lui aveva questo senso d'origine, questa centralità cristiana, proprio cristica, direi. Il nucleo del dramma è questa sua denuncia; questa sofferenza che arriva poi, a gradini, alla svendita del proprio corpo, a trasformarlo in un omosessuale di quelli che si chiamano "marchettari", per potersi procurare i soldi per questa terribile soddisfazione, che non si può soddisfare.

**AR** | Ma c'è ancora un altro dramma che emerge.

**GT** | L'altro dramma è quello della sua ossessione di Cristo: è probabilmente il pezzo che ha fatto più scandalo, assieme ad altri, soprattutto alla prima alla Pergola di Firenze, dove c'è



Foto dal *Corriere della sera*, dicembre 1979.

stato il rischio che la rappresentazione venisse sospesa per gli insulti che ci venivano dalla platea. È stato il momento in cui una sorta di concentrazione ideologica innocente, quasi viscerale, sovrappone o fa coincidere il corpo di Cristo, che era entrato in lui il giorno della prima Comunione, con il corpo di un uomo che entra in lui durante un atto di svendita di sé, sempre in bocca: e questa sovrapposizione fa sì che nel corpo e nell'anima di questo disperato reietto la figura di Cristo prenda una forza inevitabile.

**AR** | Cosa successe?

**GT** | Cosa successe, e cosa succede, con scandalo o con pietà? L'irruzione, la denuncia sul piano sociale non viene accolta tanto facilmente. Sentirsi fare la lezione da un drogato non viene accettato dalla società di oggi, che ama piuttosto l'indifferenza, che ama nascondere, che ama superare i problemi discutendone in astratto, e non mai vedendoseli lì davanti come un corpo reale, come è in verità nel fatto teatrale di *"In exitu"*. Ecco, questa è la prima scossa che lo spettatore prova. Di fronte ad essa c'è chi risponde assumendo la responsabilità di questo e chi, invece, rifiuta.

**AR** | E poi?

**GT** | La seconda scossa, secondo me più violenta ancora, è questa cristicità, cioè questa inevitabilità di Cristo nel mondo, che si consuma, si realizza e diventa resurrezione nella figura di questo ragazzo. Perché alla fine lui, non si sa come, ma probabilmente per le sofferenze (è un giovane che soffre, in tutto ciò che fa soffrire), ha da Dio il dono di una apocalisse, il dono di una visione. Una sera al parco, dopo essersi venduto poco prima di farsi una iniezione, ha una visione apocalittica e dal cielo scendono gli angeli che, nella sua immaginazione, sono tutti sulle moto (scendono dal cielo cavalcando le Kawasaki, le Guzzi). Si squarcia il cielo e arriva una voce, che maledice la società di oggi. Questa voce si trasforma, poi, in una goccia enorme, che è la goccia dello sperma creante: la stessa goccia che, la sera in cui avviene la sua morte, gli si aprirà davanti e ne usciranno due mani, che sono le mani di Cristo con i buchi dei chiodi sulle palme, che lo prendono con sé. Quindi, c'è questa ossessione vissuta in lui, questo Cristo che egli vive, che Riboldi Gino vive anche nella abiezione, non dimenticando mai di essere un uomo; mentre la società vorrebbe che tutti i deietti, gli umili, i sofferenti, i drogati non fossero nemmeno più considerati uomini. Lui propone questa sua umanità totale e, anche, questa sua totale, bestemmata, blasfema cristicità; e gli dà questo dono di tenerezza. Alla fine viene accolto da Cristo; e parlando con la mamma e il padre dice, in dialetto: "El m'ha ciappà in di! El m'ha ciappà in di! In di so brasch, mamma! [...] Un squeicòs cume quand. Pussè ammò! Pussè ammò de quand! Pussè ammò de quand te me. Te me basàvet ti, mamma!" È Cristo che l'accoglie nelle sue braccia e che ha accolto tutte le sue sofferenze: il Cristo che è nell'uomo, e che capisce, l'ha stretto, l'ha portato. È un cammino orrendo dentro cui si apre una sorta di speranza. Ecco, questa è la traiettoria. Naturalmente tutto questo non si sarebbe potuto fare se io non avessi avuto questo attore incredibile, con cui ho già lavorato: Franco Branciaroli. Io credo di non aver mai sentito in vita mia nessun attore arrivare al sacrificio di

sé e alla capacità di dolore, di sofferenza, di maledizione e anche di profezia a cui arriva lui, facendo tutte le sere questo testo.

**AR** | Testori, lei è un credente, un cristiano, un convertito. Questa identificazione fra Riboldi Gino, il personaggio del suo dramma *"In exitu"*, e Cristo stesso; questa identificazione totale, assoluta, che a molti è sembrata blasfema, lei come la giustifica?

**GT** | Io non la giustifico. Non giustifico niente, io, perché penso che quello che è passato dentro a questo testo, come forse dentro ad alcune ultime mie cose, non è una mia decisione. È venuto in me dal contatto non episodico con emarginati, con lacerati, drogati; da un contatto che io non un posso evitare. Benché sia indegno (dovrei fare infinitamente di più; forse dovrei piantarla di scrivere, e occuparmi solo di loro), è un contatto a cui sono chiamato e a cui non posso e non riesco a non rispondere. Quindi questa identificazione non l'ho voluta. Questa identificazione è blasfema perché il protagonista usa, a un certo punto, la bestemmia per invocare Cristo, nella sua cecità, nella sua aberrazione, nella sua desolazione. Ma non l'ho inventata io. È Cristo, che nel Vangelo non dice: "Io sono come o io sono vicino a un carcerato e tu sei venuto a trovarmi; io ero vicino o ero come l'ammalato e tu sei venuto a trovarmi; io ero vicino o come l'affamato e tu mi hai dato da mangiare"; ma dice: "Io ero carcerato e tu sei venuto a trovarmi; io ero affamato e tu mi hai dato da mangiare; io ero ammalato e tu sei venuto a trovarmi". Quindi c'è la coincidenza, non una similitudine. E questa coincidenza io l'avverto sempre, perché l'incarnazione per me è questo. Non per me: è questo.

**AR** | E allora?

**GT** | Per rispondere alla sua domanda, non devo giustificare l'identificazione, nel senso che non viene nemmeno da me: viene da quel minimo di partecipazione umana che io ho con chi soffre, con chi si trova vicino alla morte, con chi ha queste disgrazie in cui potremmo cadere tutti. Il punto principale è questo. Io ho fatto tanti errori nella mia vita; ho tante colpe ben più gravi di quelle che possono aver commesso altri. Abbiamo fatto *"In exitu"* in carcere a Padova: è stata una cosa straziante. Ma io penso sempre che sono fuori, non mi sono drogato, più che per volontà, più che per mia coscienza, per fortuna, perché sono stato fortunato. O, se vuole che dica tutto, perché mia mamma mi tiene la mano sulla testa da dove è: altrimenti personalmente potrei aver rubato, potrei aver ucciso. Non mi ritengo fuori dal rischio: mi ritengo solo più fortunato di loro in questo. Sono miei fratelli, giovani come fossero miei figli. Difatti è questo il rapporto che in scena si verifica. Perché in scena ci sono anch'io come autore; e Branciaroli – mi dicono quelli che vedono – sembra che sia come un mio figlio: e io assisto come alla morte di mio figlio e la testimonianza. Quindi credo che isolare, ghezzizzare drogati, tutti gli uomini che la società emargina (che dice che non vuole emarginare e, poi, emargina per indifferenza), è veramente la vergogna più terribile, e per loro e per noi. Perché parte dal presupposto che chi non è arrivato lì ha un dono, ha avuto una volontà, ha avuto un qualche cosa in più. Sì, ha avuto in più una fortuna: e guai se la fortuna non la si mette a disposizione di chi non l'ha avuta.

**AR** | Come è arrivato concretamente a costruire questo personaggio, Riboldi Gino? Quali sono state le sue esperienze dirette, concrete con i drogati? Come è riuscito a immedesimarsi fino in fondo, a inventare, ma realisticamente, questo personaggio, che esibisce la sua estrema *via crucis*, esibisce la sua agonia e quindi, in un modo così drammatico, la sua morte?

**GT** | Alla base c'è un rapporto di frequentazione (ma questa non è la parola giusta), di affetto e di trepidazione, di amore che ho avuto con qualcuno di questi ragazzi, di questi giovani. Uno di loro, la cui immagine fotografica è diventata per anni simbolo di queste disgrazie, è un ragazzo che cercavo di aiutare, e che poi han trovato una mattina d'inverno su una panchina, all'alba, l'han trovato sulla panchina, morto. C'è la fotografia del sacerdote che benedice la salma di questo ragazzo, di cui non voglio fare il nome: io avevo tentato di aiutarlo e, a un certo punto, mi ero anche illuso che potesse smettere. Poi la vita ha voluto così. Era un rapporto d'amore, d'affetto. Io penso che se si ama, se si segue, si partecipa alla vita degli altri esseri, poi si viene investiti da tutti i dettagli: sono loro che ti danno la verità, se uno s'avvicina a loro con questa trepidazione.

**AR** | E ancora?

**GT** | C'è un altro fatto: la cosa che ha stupito, e anche offeso, che ha irritato o che ha trovato consensi, è il linguaggio. Questo linguaggio rotto, afasico, spezzato, dove si mescolano l'italiano, un po' di ricordi di latino di quando il protagonista è stato a scuola, un po' di francese: questo linguaggio dell'ultima spiaggia, credo che mi sia nato in quanto per natura, per me, la parola va come sottomessa, va come fatta entrare nel ventre del personaggio, dell'avvenimento. Ci deve essere una sorta, se così posso dire, di bacio, di coito, di fusione. Il linguaggio non deve stare fuori, deve nascere dall'interno. Credo che da questi due momenti diversi di uno stesso modo di vivere – il personaggio e la persona di cui si scrive – sia nato questo testo, come del resto anche altri miei. Questo forse ha una forza d'urto per l'argomento, per la terribilità che in tutto il mondo sta prendendo la droga. Ma io non vorrei che si limitasse l'annuncio, perché lo stesso protagonista a un certo punto lo grida: lui non parla solo dei drogati, parla in nome di tutti i deietti, dei fregati, gli ostiati, i carcinomati. Cioè parla in nome di tutti e allora grida “tu”, puntando l'indice, nel momento della apocalisse, contro il pubblico in cui vede la società: “tu che hai negato il sangue, tu che negato la carne” (cioè, l'incarnazione, la creazione di Dio), “tu la pagherai”. Ma è lui che la paga: lui l'ha già pagata. L'ha pagata, ma lui è salvo: e la cosa che mi addolora di più è che pochissimi riescono a leggere, riescono a capire. Questa è una cosa che non notano, non fan notare con evidenza: che lui alla fine è un santo, perché chi viene accolto da Dio, nell'Eterno, è un santo. E questo, o non lo vogliono ammettere o non lo riescono a cogliere. Ci sono due questioni: il laicismo minore e tutto manageriale, a cui si è ridotta la cultura, da una parte; dall'altra, l'astrattezza di questo modo di vivere il cristianesimo della maggior parte della Chiesa. Non avvertono che tutto il cammino è per arrivare lì: la bestemmia, direi perfino la svendita di sé, l'aberrazione è per arrivare a vivere nella carne, non nell'astrattezza. L'abiezione: perché solo vivendo nella carne non come divertimento, non come gioco, c'è la possibilità che anche lì si trovi Cristo. La cosa che



mi addolora è che, in quasi tutte le recensioni, dicono: “Ma allora non c'è speranza...” Loro vorrebbero la speranza sociale. So bene anch'io che bisogna lavorare per questo, perché non tutti finiscano come lui. Ma, al punto in cui è il ragazzo, la speranza ultima (che è ancor più grande della speranza sociale e senza la quale la speranza sociale non ha senso) è che lui sia accolto dalla verità, dall'amore. È accolto perché la mamma è a casa che dice il rosario per lui. Lui la chiama: “Dìl, mamma! Dìl! Dìl! Dìl anca! Dìl anca”.

**AR** | Torniamo alle reazioni del pubblico.

**GT** | Dopo la prima milanese sullo scalone della stazione Centrale ho ricevuto tanti elogi: troppi, che non merito; mentre Branciaroli, l'attore, li merita. Vi sono state recensioni come se fosse stata la prima: ci hanno dato uno spazio enorme. Però m'addolora che non abbiano afferrato (oppure non abbiano voluto dire) che il protagonista è salvo, e che capisce di esserlo, perché ha sofferto tutto. Nel libro ci sono dei brani (non inseriti nella rappresentazione teatrale, perché altrimenti sarebbe durata otto ore) in cui si racconta che lui va anche con gli uomini per procurarsi i soldi. Insomma, lui ha una storia con un tale ricco che ha la villa sul laghetto dove era nata sua madre, nella Brianza, ad Annone. E lui ha una tale tenerezza anche con i compagni, cui dava soldi che guadagnava perché era bello, per lui era più facile... Dava i soldi a tutti. Adesso trova che nessuno lo guarda più, nemmeno i suoi compagni. Nessuno: è solo. E allora maledice. Ma anche le maledizioni sono per l'amore, non sono maledizioni per l'odio. Sono maledizioni perché nessuno sia più come lui, muoia più così. Perché nessuno faccia più soffrire sua madre come ha fatto lui. Ecco, secondo me, questa quantità d'amore che lui ha addosso è Cristo. Forse i termini critici qui non bastano più, appunto: e ci vogliono i termini della carità, come si dice, oppure il silenzio. Ma questo mi sarebbe piaciuto, perché mi sembrava giusto (non per me: per lui e per tutti quelli come lui) che uscisse la quantità di amore che c'è dentro. Qualcuno me l'ha detto. Le posso citare due episodi. Uno avvenuto a Firenze, alla terza, che è stata un'altra replica tumultuosissima. Alla fine stavamo uscendo, Branciaroli e io. Ci avvicina un giovane uomo con la faccia serena e mi dice: “Bravi, son venuto da Roma per vedere questa cosa, son venuto apposta”; e mi ha guardato con una specie di sfida, ma con dolcezza: “A me ha dato una beatitudine! È così Cristo”. “Certo, ma lei chi è?” “Io sono un sacerdote appena ordinato, fra tre giorni parto e vado a Lima”. “Allora lei fa quello che io avrei dovuto fare, quello che invece da vigliacco non ho fatto, per scrivere; quello che resterà il mio perpetuo rimorso, la mia perpetua nostalgia” (il vero rimorso mio non è quello di non essere sacerdote, ma quello di non aver deciso di dedicare tutta la mia vita a chi ha bisogno). E lui mi ha detto, immeritadamente: “No, guardi, quello che state facendo qui è la stessa cosa”. L'altro esempio è stato dopo la prima alla Centrale di Milano. Edgarda Ferri (che è autrice di un libro straordinario sul perdono, *Il perdono e la memoria*, un libro che io raccomando) è venuta e mi ha detto: “Mamma mia, Gianni, che tragedia. Ma che tenerezza. Sapessi la tenerezza che ho provato, il senso di dolore, ma d'amore che è venuto fuori”.

**AR** | Dalla conclusione del suo libro “*In exitu*” (che è anche la conclusione della rappresentazione teatrale detta da lei stesso) si vede chiaramente quello che lei prima spiegava e che

gli altri, che molti non vedono: cioè questa morte che diventa luce, che diventa trasfigurazione, che diventa ancora affermazione della vita. Vorrei riprendere il brano: “Quanti, l'indomani, s'affrettaron per primi ai treni, lo videro. Coperta d'un lenzuol bianco, la barella, su cui era stato deposto, attraversò, infatti, l'intera stazione. Alcuni chiesero e seppero. Altri andarono oltre. Tutti, però, al passaggio, scorsero una sorta di luce che, lentissimamente, andava formandosi sopra il cadavere e pareva vincere il grigior delle volte e il buio di ciò che, di là da esse, risultava improprio definir alba, benché neppur possibile fosse ritenere notte”. Ecco, Testori, da questa notte, da questa morte, come riesce lei a vedere l'alba, la luce, la vita? Penso che questa sia la domanda fondamentale che viene fuori da questa sua esperienza artistica, spirituale e umana.

**GT** | Non è che io la veda. Io cosa posso fare? Io sono niente. È Cristo che la fa vedere, è l'uomo che la fa vedere: è il Cristo nell'uomo, il Cristo che è diventato uomo. È l'uomo sofferente. Io non credo che ci sia altra strada – di questo son sicuro – se non quella percorsa da lui: il dolore assunto; quel dolore che dobbiamo fare di tutto per cancellare, per rendere meno terribile. Solo attraverso la vita vissuta fino in fondo (ma non per diventare potenti, per diventare dominatori: proprio come vita vissuta, qualunque sia, anche la peggiore, ora per ora), solo così nasce la speranza. Bisogna andare sulla croce per risorgere: allora quella resurrezione è anche insurrezione. Lo dicevo l'altra sera a un ragazzo di Radio Popolare (assieme a Comunione e Liberazione, anche se di segno contrario, quelli di Radio Popolare sono tra gli ultimi giovani che hanno una capacità di movimento in questo appiattimento terribile a cui ci siamo ridotti). Mi chiedeva: “Come mai questo Cristo?” È perché è dentro tutti; è chi ci ha insegnato, chi promuove in noi due cose, che secondo me sono indivisibili: l'insurrezione nella storia, l'insorgere nella storia contro il potere che vuol accecare, che vuol livellare, omologare l'uomo, che vuol ridurlo alle sue leggi, ai suoi giochi economici, perfidi e anche tecnologici. Quindi l'insurrezione; e la resurrezione. Son due cose che non si possono slegare. Solo insorgendo l'uomo può risorgere e solo risorgendo l'uomo può insorgere.

**AR** | Ma torniamo, Testori, un momento a quella salvezza sociale di cui lei parlava prima, perché un giovane, un uomo, una persona non arrivi a questa situazione estrema. Cosa fare per un drogato, che cosa la società può fare?

**GT** | Ci sono due cose, contemporanee. La prima: la società non può non offrire, non può non dare, non può non lasciare quanto meno che l'uomo scopra in sé il senso della propria esistenza. E non basta il benessere, che poi è diviso male; non basta dare tutto, perché poi questo tutto impedisce all'uomo, come sta impedendo di pensare a sé, di pensare a sé non come possesso, ma come senso. Ecco, è restituire un senso all'uomo. Questa è la prima cosa: un senso non economico, non passivo, non di destituzione e di omologazione; un senso della propria realtà di essere, invece di questo lassismo idiota, di questo confusionismo, di questo indifferentismo.

**AR** | E la seconda?

**GT** | Si parla del drogato come di chi ha già perso, perché mancante di senso. Ma è la stessa società che distrugge il senso: è la società che si arricchisce, che produce, che vende, che immette nel mercato del mondo la droga per potersi arricchire. È un gioco terribile: distruggono il senso e poi danno lo strumento per riempire il vuoto del non-senso, attraverso uno strumento di morte che però arricchisce il potere. È un gioco di perfidia: lì veramente è Satana. Quanto al drogato, io credo che non esistono che le comunità, dal momento che la famiglia o è distrutta o è incapace. Non esiste, quindi, che la costituzione, la messa a disposizione di mezzi, di luoghi e di persone che abbiano questo amore, questa vocazione e questa severità: perché bisogna essere anche severi, ma severi per il bene. Ci sono dei momenti in cui il drogato da solo, senza anche un aiuto severo, un aiuto duro (che può sembrare contrario ai termini della libertà), non può uscirne. Quindi, è necessaria la formazione di questi centri (che, però, abbiano tutte le disponibilità economiche, tutte le possibilità). Poi promuovere, in quelli che hanno avuto la fortuna, io la chiamo così, di non cadere dentro a queste spire della droga, promuovere una sorta di solidarietà, di volontariato laico e cristiano: tutto deve essere unito. E poi, e qui si ritorna all'inizio, si ha un bel prendere gli spacciatori piccoli, medi, grandi; ma occorre colpire i centri di guadagno della droga, cioè quel potere economico che, con la sua immagine di vita (che ha vinto, purtroppo), toglie il senso della vita e ingrassa se stesso offrendo tutto, ma non il senso; e, offrendo attraverso la droga anche l'illusione di poter superare l'angoscia del non-senso, apre la strada alla distruzione. Sono questi centri che andrebbero distrutti. Naturalmente c'è poi la condizione del dramma: e qui, a mio avviso, son soltanto i centri di accoglienza – se sembra più giusto chiamarli così – che devono essere diffusi. Sarà così fra un po' di tempo anche per l'Aids, non ci illudiamo. Allora è inutile rimandare a dopo la responsabilità, non capire mai a monte cosa c'è dietro il vuoto: il vuoto che è stato creato da questo potere economico oramai, più che politico, che ha in mano il mondo tecnologico. Bisogna distruggere il potere che ha in mano, che si arricchisce di questo mercato: distruggere tutte le mafie che vi sono collegate, politiche ed economiche. Poi ricostituire il senso della persona umana e contemporaneamente agire su chi già si trova in queste condizioni. Ma agire come? Io ho conosciuto, ho frequentato, mi sono avvicinato, mi sono preoccupato, occupato; le assicuro che l'unico modo, l'unica strada reale di possibile salvezza e ricostituzione di un drogato e restituzione alla vita è quella dei centri di accoglienza.

**AR** | Sì, Testori, ma una donna, un papà, una mamma, un amico cosa possono fare singolarmente per un drogato? Lei, per esempio, come si accosta, cosa fa, al di là di questo progetto di totale trasformazione della società?

**GT** | Io cerco il non abbandono, mai, qualunque cosa accada. Questo – credo – cerco: non abbandonare mai. Anche se è un peso – per genitori, fratelli, amici – non abbandonare mai. Bisogna esserci sempre, anche quando può essere fastidioso. Anzi, ancora di più: essere dolci, ma duri. Non si può concedere tutto, proprio perché si vuol liberarli. Però da parte mia, nelle esperienze che ho avuto, la possibilità, la reale soluzione l'ho vista nel convincerli – anche se è difficile – ad affidarsi a questi centri. Perché loro si sentono come violentati; e, invece, bisogna persuaderli ad accettare questa soluzione. E poi stranamente, mentre in situazioni

come le carceri la droga pullula e fa proseliti, quando i ragazzi si trovano in comunità esclusivamente di drogati, emerge una sorta di solidarietà nel non consumarla. Chi sta uscendo aiuta: bisogna vedere con quale intelligenza, con quale amore aiutano quelli che sono nella fase "dura"; e quanti di quelli che si sono liberati restano poi dentro a queste comunità per aiutare gli altri. Certo, ci sono casi, anche, che si risolvono in altri modi; ma la vera soluzione è questa: è come una rieducazione alla vita, come una scuola. Questi centri dovrebbero essere come delle scuole e dovrebbe, la società contemporanea, crearli, sostenerli più delle scuole. Perché sono in realtà scuole: lì i ragazzi devono riapprendere a poter vivere al di fuori di questa loro svendita, di questa euforia falsa, di questa specie di abbandono di sé. Devono reimparare a esistere: e questa è una scuola.

**AR** | Testori, torniamo alla sua creazione artistica, alla sua rappresentazione teatrale. Perché scegliere una via così violenta verbalmente, quasi blasfema, per rappresentare questo cammino di morte che poi, lei dice, è anche un cammino di speranza?

**GT** | Ma se lei pensa che io dico che è anche un cammino di speranza, significa che dal testo non emerge che è un cammino di speranza; e questo mi addolora. Ma questo fa parte anche della mia natura, cioè del mio bisogno di scrittore di essere sempre sull'estremo. Non riesco a stare sulle zone mediane, proprio perché queste cose mi scoppiano in mano, sono travolto e, solo se sono travolto, poi riesco a svolgerle. Questa forma non è che io l'abbia decisa prima: mi si è fatta così. Al punto che forse non è neanche una forma: è la distruzione di una forma. Ma io non credo che l'arte... Vede, anche se questo mio è un libro che fra cinque anni o un anno nessuno leggerà più, non è che mi importi molto. Perché se la letteratura è quella che si legge oggi, quella consacrata come letteratura, veramente non mi tocca più, tra mitologie greche che ritornano come se fossimo in un neoclassicismo da piccoli Canova che non hanno nemmeno la perfezione di Canova; tra pendoli di Foucault... Se questa è la letteratura, io la lascio e riconosco di non essere uno scrittore. Per me la letteratura è la messa in gioco della letteratura, la messa a rischio della letteratura. Non è assicurare, sotto l'esemplarità di uno stile, di una forma persuasa: di che poi? E se finirà tutto? Se finirà Dante? Non ci sarà più Dante, non ci sarà più la Cappella Sistina, non ci sarà più niente un giorno, non fosse altro che per il giro del tempo, perché finirà tutto. Allora che cos'è questa supremazia della letteratura, se la letteratura è quella lì? Io da quello che vedo quando guardo i quadri che mi interessano, i pochissimi libri che ancora mi interessano, sento che han tentato tutti di passare il limite della forma e non di restarne al di qua. Mi ricordo che questo è stato oggetto una lunga discussione tra Pietro Citati e me, quasi una lite, appunto, perché lui difendeva la forma.

**AR** | Torniamo alla rappresentazione teatrale, Testori. Come spiega il fatto che a Firenze c'è stata una violenta contestazione da parte del pubblico verso il suo spettacolo mentre a Milano, alla stazione Centrale, cioè quando questo teatro è stato rappresentato come un avvenimento, come un fatto vero di fronte, vicino e accanto a drogati veri che stavano in quella notte morendo, il pubblico ha seguito con attenzione, con emozione fino alla fine ed è esploso

in un grande applauso di approvazione? Lei come ha sentito questa diversità di comportamento del pubblico?

**GT** | Credo che l'altra sera ci fossero molti giovani; ma credo poi che fosse la passione di Milano. La letteratura milanese, la cultura milanese quando è a contatto con una sorta di sangue, di cuore, di perduto amore, capisce. Io ero quasi disposto a scommettere che lì sarebbe successo così. Non so se fatto in un teatro, al Nuovo, al Manzoni, di fronte a una certa società che frequenta le prime, come a Firenze, qualche movimento di noia, di disturbo, qualche insulto ci sarebbe stato. Ma noi non abbiamo scelto la stazione Centrale per ripararci; l'abbiamo scelta perché mi è sembrato un dovere testimoniare proprio lì. Tanto è vero che don Mazzi ci ha chiesto di rappresentare *"In exitu"* – e andremo a farlo in primavera, tre sere – al parco Lambro, dove avviene proprio il commercio, la zona più terribile. Anche molte carceri ce lo chiedono. Non è facile far accettare un testo così crudele, ma mi pare che siano poi quelli i luoghi. Forse lì, sì, è stato benedetto da tutti quelli che sono morti, lì o vicino lì.

**AR** | Quindi un teatro-evento, una letteratura che non è soltanto parola, ma è fatto, che è testimonianza, che è insurrezione, come lei diceva.

**GT** | Io le posso dire che l'altra sera c'era la mamma di quel ragazzo di cui le dicevo prima. Era lì, e forse sono stato protetto dal suo dolore: sono stato garantito, non lo so. Io, assieme a Branciaroli e agli amici degli Incamminati, abbiamo deciso di farlo lì, proprio anche come un avvertimento alla città, questa città mia culla, mia bara: un avvertimento, ecco. Non so dirle altro, anche perché son quasi trenta sere che lo faccio, e sono tantissime: però so che devo andare avanti e vado avanti.

**AR** | Perché lei entra in scena? Perché ha sentito questo dovere di fare il testimone sulla scena?

**GT** | Questo me l'ha chiesto Branciaroli, che appena ha letto il testo l'ha voluto fare. "Ma ci devi essere tu" mi ha detto. Sì, perché un attore che avesse fatto lo scrittore sarebbe stato un gioco: ero molto meglio io, così disarmato, così come sono, senza nessuna capacità attoriale. Io le posso dire: quale attore regge un attore come lui, che si disfa come attore, diventa proprio un profeta, un portatore di annunci, di dolore? Quale attore? Un non-attore ha forse la possibilità di stargli vicino. Poi è venuto naturale. Per me è abbastanza doloroso: è un sacrificio, una tensione; ma lo faccio perché so che è giusto farlo. Non è affatto una questione di esibizione, perché fra l'altro, se volessi, saprei recitare un po' meglio, farei più l'attore. Ma lì cerco di essere, nei limiti del possibile, puro lettore, quasi affannato: non so se risulta questo.

**AR** | Ma c'è in lei un bisogno quasi di testimonianza, di entrare nel vivo...

**GT** | Di pagarla, di pagarla. E, quando ci sono stati gli insulti, di essere lì; perché in teatro io sono in proscenio, mentre lui, Branciaroli, è dietro. Quindi gli insulti – "Maiale, porco, va' via, tornatene a Milano" – mi sembrava giusto che li rivolgersero a me, cioè mi sembrava giusto pagarla. Adesso vedremo, andando avanti.

**AR** | Lei intanto continuerà?

**GT** | Ah, certo, finché avrò vita o finché la vita me lo permetterà, ecco, o finché gli altri me lo permetteranno, perché non è detto. Quando gli argomenti dovessero continuare a scottare così, un giorno o l'altro, sa... Difatti questo spettacolo a Milano non l'ha voluto nessuno: noi siamo all' Out Off, che è un teatro piccolo di cento posti, d'avanguardia, alla periferia di Milano, in via Mac Mahon...

---

### **English abstract**

We republish the interview with Giovanni Testori conducted by Antonio Ria in the winter of the debut of the show "*In exitu*", while it was on the bill at Milan's Out Off theatre. It is an interview that records live from those days the reactions of spectators and public opinion, and explains the motivations - far from being linked to literary or artistic interests - that led to the birth of the novel and then the play with Franco Branciaroli and Giovanni Testori himself on stage.

*keywords* | Giovanni Testori; Antonio Ria; "In exitu"; Droga; Teatro; Franco Branciaroli.



la rivista di **engramma**  
gennaio **2024**  
**208 • Testori. Scrittura e figura**

**Editoriale**

Filippo Perfetti, Piermario Vescovo

**“Quasi fudesse ecce homo de paese”**

Chiara Pianca

**Lettera luterana su Edipus**

Luca D’Onghia

**Testori. Figure dell’informe**

Arturo Mazarella

**Apostasia della carne**

Filippo Perfetti

**Nell’anno del libro su Giovanni Testori e Roberto Longhi**

Davide Dall’Ombra

**Grünwald, la bestemmia e il trionfo**

Giovanni Testori

**“In exitu” di Giovanni Testori**

Edizione e Nota a cura di Piermario Vescovo

**“In piena luce, in piena ombra”**

Franco Branciaroli, Piermario Vescovo

**Maestro no**

Giovanni Testori, Antonio Ria