

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 1/2 2024

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.

La sezione online di questo numero della Rivista è stata pubblicata con il contributo del progetto ERC "NeMoSancti: New Models of Sanctity in Italy (1960s-2000s) – A Semiotic Analysis of Norms, Causes of Saints, Hagiography, and Narratives" che ha ricevuto finanziamenti dal Consiglio Europeo della Ricerca (CER) nell'ambito del programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea, in virtù della convenzione di sovvenzione n. 757314.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di S. Gioacchino di Wolfgang Huber (1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di ITALIA NEL MONDO
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

COMITATO SCIENTIFICO:

Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;
Guido Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjic';
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;
Paolo Tondi

REDAZIONE:

Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore
arte, scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia.
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI

Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI

Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE

Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma
info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è classificata nelle fasce ANVUR vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,
Europa € 120,00,
Altri Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

© 2024

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

ISBN 9788838254062

Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali
Via dell'Artigianato, 19
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in abb. post. D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n. 46)
art. 1 comma 1 CN/FC

SOMMARIO

MESSAGGI

LUCA FRANCHETTI PARDO Ambasciatore d'Italia in Polonia

ANNA MARIA ANDERS Ambasciatore di Polonia in Italia e
San Marino

ALESSANDRO DE PEDYS Direttore Generale per la
Diplomazia Pubblica e Culturale del Ministero degli
Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale

ALBERTO FERRABOSCHI	La nascita dell'inno nazionale polacco a Reggio Emilia. Storia e memoria	11
ANTONMICHELE DE TURA	Frammenti di storia polacca	19
JERZY MIZIOLEK	Copernico nella cultura artistica polacca e nel <i>Vies des Savants illustres de la Renaissance</i>	35
LUCIO ANGELO ANTONELLI	Il Museo Astronomico e Copernicano dell'INAF - Osservatorio Astronomico di Roma	53
FRANCESCA CECI	I Sobieski a Roma: un itinerario attraverso le testimonianze della famiglia reale polacca nell'Urbe	65
CATERINA PISU	Il principe Stanislaw Poniatowski: un legame secolare tra Polonia e Italia	81
VALERIO CIAROCCHI	Il periodo parigino di Chopin e Bellini. Un felice incontro di reciproca stima	93
KRYSZYNA JAWORSKA	Riflessi italiani nell'attività letteraria e culturale del II Corpo d'armata polacco	107
ANDREA CECCHERELLI	Chi ha paura di Józef Czapski? <i>La terra inumana</i> in Italia	135
MARCO PATRICELLI	I tre moschettieri di Enigma	149
JERZY MIZIOLEK	Karolina Lanckorońska e i suoi studi sull'arte italiana	167
MARGHERITA LIPIŃSKA	Ritratti di archeologia	183

SZYMON OLTARZEWSKI	Verso la fonte	187
MASSIMILIANO CALDI	La musica polacca, la Polonia e un direttore d'orchestra milanese: una bellissima storia lunga un quarto di secolo	191
PAWEŁ KUKIZ - SZCZUCIŃSKI	L'evacuazione dei bambini malati dall'Ucraina	199
FABRIZIO PAISIO	Imprenditoria italiana in Polonia: Pavimental Polska	203
PAOLO MORAWSKI	UE terra (ancora) promessa. Vent'anni dopo l'ingresso della Polonia nell'Unione Europea	207
Note sugli autori		221

A cura di Anna Kurdziel
I Consigliere dell'Ambasciata di Polonia in Italia

Si ringrazia Giuseppe Manica
già dirigente culturale del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale e direttore di Istituti Italiani di Cultura

si ringrazia 

Sommario della Estensione online del Fascicolo 1-2/2024

LETTERATURA

Dossier Monografico

Il sacro e i santi nella letteratura contemporanea

a cura di Magdalena Maria Kubas

Magdalena Maria Kubas, Introduzione	6
Sanja Kobilj Ćuić, (A mother's) Sacrifice in <i>History: A Novel</i> by Elsa Morante	10
Davide Dalmas, Bestemmia e santità. Modelli sacri contrapposti negli <i>Scarozzanti</i> di Giovanni Testori	28
Magdalena Maria Kubas, Cristina Voto, Il modello Vilgeforte: al confine della santità e dell'identità femminile	46
Cristiana Lardo, Un Beato scrive ai Santi. <i>Illustrissimi</i> di Albino Luciani - Giovanni Paolo I	60

LETTERATURA

Saggi

Cecilia Spaziani, «Là dove si parla di Dio». Pasolini, religione e società nei <i>Dialoghi</i> su «Vie nuove»	71
Fabiana Russo, Le disobbedienze di Saul. Rilettura di un episodio biblico	85

BIBLIOGRAFIA

Rocco Familiari, Un drammaturgo-papa. Sul teatro di Karol Wojtyła, Edizioni Studium, Antefatto di R. Familiari e Introduzione di Krzysztof Zanussi	109
Francesca Favaro, Attraversare soglie di modi e mondi. Saggi su Dino Buzzati narratore, Fabrizio Serra editore, Recensione di Giovanni Barracco	126

LETTERATURA
Dossier Monografico
Il sacro e i santi nella letteratura contemporanea
a cura di Magdalena Maria Kubas

BESTEMMIA E SANTITÀ.
MODELLI SACRI CONTRAPPOSTI NEGLI
SCAROZZANTI
DI GIOVANNI TESTORI

Il saggio propone un'interpretazione della Trilogia degli Scarozzanti di Giovanni Testori che valorizza la ricca presenza di componenti religiose e specificamente bibliche, incardinate sul contrasto tra una evidente (e ipocrita) santità pubblica, ufficiale e una più nascosta (spesso violenta) santità eversiva.

The essay proposes an interpretation of Giovanni Testori's Triloggy of the Scarozzanti that emphasises the rich presence of religious and specifically biblical components, hingng on the contrast between an overt (and hypocritical) public, official holiness and a more hidden (often violent) subversive holiness.

«santo,
se la parola ha un senso»

Giovanni Testori, *I Trionfi*

Per avvicinarsi alle forme della rielaborazione di modelli sacri in una qualsiasi opera di Giovanni Testori non si può dimenticare che per tutta la vita ha avuto sotto gli occhi e nella mente rappresentazioni, dirette o mediate, della santità. Anche per comprendere un singolo testo sarebbe quindi necessario leggere l'intera opera di Testori, nella sua indivisibile pienezza di forme

narrative, poetiche, figurative, teatrali, saggistiche, che si fondono e si riprendono continuamente, sia per caratteri stilistici sia per le costanti e le variazioni tematiche.

Come pittore, sappiamo che negli anni giovanili realizzò una *Grande Pietà* ad affresco di cui «purtroppo restano soltanto gli studi preparatori»¹, quando la famiglia fu costretta a sfollare nella casa paterna a Sormano; e che erano dedicati ai simboli degli evangelisti gli affreschi del 1948-1949, per le quattro vele della chiesa ottocentesca di San Carlo al Corso, in Corso Vittorio Emanuele a Milano: i famigerati dipinti il cui «stile picassiano e neoromantico» fu giudicato «incompatibile con la cupola affrescata da Angelo Inganni nel 1864-'65»² tanto da portare alla copertura dei dipinti e alla fine – per un lungo periodo – della sua attività pittorica. Ma si può dire che anche in ambito letterario Testori abbia spesso lavorato come gli artisti, alle prese con la reinterpretazione di temi figurativi dati. Come scrisse nel suo esordio come critico d'arte su «Paragone»³:

Il tema e l'immagine che lo realizza, non risultano, nel fluire della storia, entità stabilizzate né stabilizzabili: mai. Il rapporto infatti che intercorre fra tema e reinvenzione che di esso l'artista effettua ogniqualevolta crea, risulta rapporto di reciprocità. Partendo da un tema così come la storia glielo consegna, l'artista enuclea l'immagine sua, che diremo nuova, pur nuova non essendo al tutto mai, e nel frattempo il *quantum* che dentro la sua opera risulta nuovo, ricade sull'entità *in progress* del tema: da quel momento esso, avendo ricevuto tale flusso, andrà agendo su chi nuovamente ne sarà tentato, in modo affatto diverso.

Il tema è il nucleo per motore: la fantasia ne vien stimolata – e la carne anche, del poeta – poiché la sua immagine, che non è fatto puro (ma residuo della umana storia) ha facoltà di rapprendere attorno a sé il massimo di cariche emotive e vitali. [...]. Ché il tema, i temi, sono i coaguli primi dell'uomo, depositatisi quand'esso apparve e quand'esso operò: gli ingorghi plastici della sua esistenza, rappresisi come residui (e son poi sunti) nella gora tragica della memoria: tragica anche quando è memoria di gioie e tripudii. Ove fosse possibile dunque, l'abolizione del tema sarebbe operazione suicida: attuata, distruggerebbe con sé il fatto espressivo medesimo.⁴

Siamo agli inizi di quella critica che non ricerca l'obiettività ma «scende, s'intrufola, sale, ridiscende, guadagna i cieli (augurandoci che cieli esistano ancora e non solo inferni), ansima, soffre, s'infetta, delira, annaspa, boccheggia e poi spira e muore nelle necessità, nelle ragioni e disgrazie umane, storiche, religiose, sociali, erotiche e corporali di chi l'esercita [...]»⁵; e non

stupisce ritrovare già in questo testo del 1952, per ora sotto forma di temi scrutati nei dipinti del Cairo, del Cerano, del Morazzone, due di quelli che saranno suoi personaggi teatrali: l'Erodiade inseguita a lungo e la Cleopatra, che insieme alla Madonna dolorosa (*Mater strangoscià*), concluderanno il viaggio, occupandolo fino agli ultimi giorni⁶.

I suoi rapporti con il teatro, d'altra parte, sia come autore sia come regista-interprete, avevano a che fare con il sacro fin dai primi esperimenti, come *Cristo e la donna*⁷; o la rappresentazione dell'*Amleto* di Shakespeare come una processione, sempre nel tempo dello sfollamento in Valassina:

soprattutto nella scena del funerale di Ofelia, che noi avevamo trasformato in una specie di processione. Con la resina degli alberi avevamo fatto delle torce, che demmo poi ai bambini della casa dei Martinitt lì vicina, a cui sarebbe andato l'incasso delle tre sere previste. Il cadavere di Ofelia veniva trasportato dal fondo della chiesa su una barella di fortuna, per cui gli spettatori videro avanzare questo corteo illuminato...⁸

E ancora, quando avviene, il 10 gennaio 1948, la prima messa in scena di un suo testo, al Teatro della Basilica di Milano, si tratta di *Caterina di Dio*, con la regia di Enrico D'Alessandro, interpretata dall'esordiente Franca Norsa, che presto diventerà famosa come Franca Valeri. La rielaborazione della figura di Santa Caterina è caratterizzata «da quell'elemento del sangue (dalla corona di spine scende alle mani di Caterina, segnate dalle stimmate) che percorre l'opera testoriana»⁹. Il testo di questo dramma «non è mai stato ritrovato»¹⁰ ma possiamo leggere invece le vicende di un'altra religiosa, la giovane suora Marta Solbiati, in *Tentazione nel convento* (1948- 1950);¹¹ e qui il contatto con il sacro assume un carattere apertamente bestiale, con un'aggressione che è demoniaca, feroce e sessuale insieme, sempre con la presenza del sangue: «S'era avvilluppato su di me, m'aveva occupata in ogni punto; mi stringeva con passione terribile. Chiusa nell'alveo del suo ventre, mi parve d'essere tornata nella carne stessa di mia madre.»¹² Ma si ricordino anche i contemporanei «inquietanti interrogativi a Dio»,¹³ rivolti dalle madri dei bambini naufragati nelle *Lombarde*, andato in scena il 1° marzo 1950 al Teatro Verdi di Padova.

Sono però necessari passaggi ulteriori, meno caratterizzati dal contatto col divino, almeno al livello più esplicito, per arrivare agli *Scarozzanti*: quello contemporaneo e “realistico” delle sezioni teatrali dei *Segreti di Milano* (*La Maria Brasca* e *L'Arialda*), e il successivo periodo di crisi e silenzio in ambito narrativo e teatrale, quando domina l'attività come critico d'arte e poeta.

Attraverso testi non conclusi, o non pubblicati e non rappresentati (da un lato *L'Imerio* e *Il Branda*,¹⁴ dall'altro la prima *Erodiade*) e il ritorno in scena con *La Monaca di Monza* si arriva dunque agli Scarozzanti,¹⁵ la reinvenzione di tre personaggi fondamentali del teatro occidentale come Edipo, Amleto e Macbeth. Sono tre opere estreme, tragedie che incorporano il comico, il basso corporeo e lo spirituale, toccando tutti gli elementi fondamentali della vita umana portati al limite¹⁶.

In questo insieme ha un ruolo significativo la presenza di non dichiarati modelli di santità. Apparentemente, a questa altezza cronologica, la relazione principale col divino sembra il rifiuto e la bestemmia. Nella «straordinaria raccolta lirica»¹⁷ *Nel Tuo sangue* (1973) si può assistere alla «diretta e blasfema provocazione di Dio da parte dell'uomo, senza artifici»¹⁸. In quell'occasione Testori dichiara che si tratta di «una specie di lotta e di estremo confronto con la figura del Cristo: [...]». Benché la mia formazione sia stata cattolica non credo di poter esser definito un 'poeta cattolico'. Penso sia più esatto parlare, per quel che mi riguarda, di 'poesia religiosa'. [...] Ho sempre concepito l'espressione artistica come atto sacrificale, proprio nel senso mistico e religioso di atto propiziatorio, di incursione nel mondo del mitico. E questo vale per la poesia, per il teatro e per qualsiasi altra forma creativa»¹⁹. In questa direzione va anche la grande tirata finale della *Monaca di Monza*:

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 e nella nostra morte. Ci senti? E allora, liberaci, Cristo! Liberaci!²⁰

Anche nella *Trilogia* sembra che il Nulla, il «niento», come Lofelia scrive nella sua straziante lettera a Amleto (con eco da *Macbeth*), sia l'unica positività:

“Carissimo prenze,
la tua serva ha dezziduto de morire. T'ho amato in del troppo, Amleto, e sempre senza nissuna corresponsione. T'ho amato 'me se ama el tutto che se vede, se tocca e che ce fa ingioire, senza

neanca sàvere el perché. Anca se, 'desso, capisso che tu arevi rasòne; questo tutto è niente de àltero che un'ombria; forse è niente de àltero che el vero e proprio niente. [...]".²¹

Apparentemente non c'è spazio per un percorso di santità, in una denuncia forte dell'orrore del Potere e nell'espressione del lamento per la sofferenza legata alla nascita stessa ma in realtà possono essere individuati due modelli di santità, radicalmente contrapposti e sempre conflittualmente compresenti. La *Trilogia* è anche uno straordinario catalogo delle possibilità di riscrittura e reinvenzione: nello spirito dello scritto sul Cairo, Testori lavora sul tema dato, con cancellature, deformazioni, aggiunte, trasformazioni.

Uno dei mezzi più importanti è l'esagerazione di elementi già presenti nei testi di partenza. Shakespeare è perfetto per tutto ciò che Testori vuole rappresentare e discutere,²² ma Testori intensifica l'incontro di comico e tragico, di lingua nobile e volgarità, di corporale e sacro. In particolare, inserisce con forza riferimenti biblici o collegati alla storia della cristianità. La croce stessa compare fin dall'inizio, tra le prime parole di Ambleto, prima ancora di aprire il sipario, ed è esplicitamente un segno residuale (resto, frattaglia):

Ha da esserci in dappertutto l'aria de un crotto! Ha da esserci l'aria d'un buso, d'una infernal! Più ingravedate quelle nìgore! Più ingravedate e anca più inciostrate! No! Sulla crose, no! Sulla crose, lassatela income è! Ultimi resti, frattaglie ultime et estreme della fede...²³

Allo stesso modo in *Machetto*, passando anche attraverso una precedente rielaborazione, l'opera di Verdi su libretto di Piave, Testori accentua una lettura, «che il dramma di Shakespeare non giustifica, in chiave cristiana»²⁴, marcando fin da subito lo spazio scenico con una importante presenza religiosa, anche questa decaduta, relegata a rovina, rimanenza del passato: sono le rovine dell'abside di una chiesa antica, e i resti di un altare:

La scena rappresenta i ruderi dell'abside di un'antica chiesa, simile a quelle che si trovano sperdute sulle montagne o dentro le valli.

Addossato all'abside è un grande coro ligneo, al centro del quale un'apertura dà verso la sacrestia e verso la scala che conduce alla cripta.

*Sul davanti, in forma di parallelepipedo, è posto un blocco di pietra, resto d'un altare.*²⁵

E nell'*Edipus*, quindi teoricamente in un mondo precristiano, la piramide del potere, cresciuta iperbolicamente all'altezza delle maggiori montagne della Terra, innalza il trono di un Laio che è allo stesso tempo re e papa²⁶, detentore del potere politico e religioso inseparabilmente intrecciati, pertanto il suo palazzo mescola riferimenti simultanei a dèi greci e a Cristo:

Sdervisciate il siparium! Sbarattate le porte della doratissima reggia, la reggia gioviddica, 'pollinea, venerea, cristiga, dorica et corinzia! Che el trono del Re mitrato et papante se spalanchi alla meraviglia e al stupore de tutti! Che si mostri 'me l'Eifel che esso è! Cosa diso l'Eifel? 'Me el rosatissimo Rosa, 'me el rododendrico e cervico Cervino, 'me l'aquilico e condorico Bianco, 'me l'istesso, immensissimo Iverest o l'istesso, immensissimo 'Malaia! Che apparisca in tutta la sua fulgurazion incarnante et devina, quella fulgurazion che è propria dell'ostia de Cristo, Domino nostro et Signore, quando s'esponge in del tempo delle sue Quarantissime ore!²⁷

Anche lo Scarozzante del terzo dramma (attore unico che interpreta tutte le parti), come Ambleto nel primo, inizia parlando da fuori e dando indicazioni di regia e scenografia. La voce dello Scarozzante esprime il massimo di elevazione possibile in relazione con l'immagine più elevata possibile del Potere, esasperando il contrasto tra la parola sgangheratamente altissima (iperbole e superlativo anche di parole che normalmente non lo prevedono) e la realtà bassa che comparirà (il trono è sulla scena un misero letto).

Dati questi incipit caratterizzati dalla contemporanea presenza e decadenza del religioso, non stupisce che i modelli di santità che si possono individuare nella *Trilogia* siano almeno due. Il primo è pienamente formale, istituzionale; appartiene a chi detiene il potere, che lo rappresenta come un peso, un sacrificio personale sopportato per il bene comune. L'esempio più eloquente di questa prima tipologia si trova nella seconda scena della prima parte di *Ambleto*, nello straordinario monologo della regina Gertruda, che ha preso il potere al posto del marito morto ed è chiaramente più repressiva di lui, che sottovalutava «i 'narchi, i zindacanti, i zobillanti»²⁸. Non a caso, quando la stessa attrice deve interpretare anche il ruolo della «zeleberrima Lofelia»²⁹ deve prodursi in «uno "striptease"» che lascia cadere i più evidenti segni del potere, il manto e la corona.

Questo grande discorso ufficiale produce una esplicita divisione fisica degli ascoltatori: da un lato, «in disparte», stanno Ambleto e il suo amato Franzese (l'unico personaggio inventato da Testori, unione di amico, amante e figlio, che fa un po' la parte che aveva Orazio nella tragedia

di Shakespeare e rappresenta l'«alternativa [...] che nasce dalla totalità e dalla lucentezza dell'amore anarchico che, forse, è anche amore cristiano, quando arriva alla disperazione totale di sé»³⁰); dall'altro lato tutti gli altri. L'amplessima campitura sintattica del discorso unisce politica e religione, trono e altare, in una retorica del servizio che fa esplicito riferimento al Sacro Monte di Varallo, amato centro degli studi artistici testoriani³¹, senza però nascondere il reale desiderio di possesso:

[...] questo nostro regno che per me era ed è una Via Cruzis da portare – cos'è che diso? – un Monte, eccota, un Monte da pellegrinarc in de sopra, 'me quello che c'è su, in della Montagna de Varallo, [...] che [...] è una vera e propria Madonna dei zette dolori tutta insanguenada, dove non ci cala una spada che è una [...].³²

A differenza di *Hamlet*, nell'*Ambleto* è proprio la madre vedova, Gertruda, che decide di sposare lo zio, ed è una decisione ufficiale e pubblica, motivata dalla necessità di controllare il regno, turbolento, messo a rischio da «tanti infami zobillatori e zindacanti, diviso da tante lotte e da tante battaglie de partitici partiti, blesurato dall'arrivo repentinnissimo de tutte 'ste bande de irregolari, de marxisti, de marxiani e sopraindeltutto de extra»³³.

Più in piccolo, questo discorso è poi replicato poco dopo, quando restano in scena soli Polonio e Laerto, che mirano alla salita di tutta la famiglia su per gli “scalini” del potere: «quei baselli che, como Nostro Signore Gesù Cristo lunghesso el suo Calvario, anca noi ariamo da percorrere, vuno per vuno, 'me altrettanta stazzioni» fino a raggiungere «el zegreto, la forza, l'attrazione e l'isplendore della corona e del coronamento»³⁴.

Ugualmente, in *Edipus*, l'assunzione del potere con caratteri sacri significa anche rivendicazione esibita del dolore e del sacrificio personale, perché Laio dice di aver dovuto abbandonare alle belve il suo unico figlio per il bene della «Civis»; visto che la «Gran Sfingia» aveva detto che

sarisaresse stato el disfacitore totale, el total dissacratore e smerdatore del tutto quanto io arei, nell'andar degli anni, cercato e tentato de realizzare con fadiga, sudori, lagrime et anca tensionamento spasmodico de nervi: de realizzare, edificare, strutturare et costruttare»³⁵.

Secondo la moglie Iocasta gli oracoli potrebbero anche sbagliare, ma Laio replica che possono sbagliare solo quelli degli altri, non il loro oracolo, che unisce le «altitudini dei cieli» e i «profondori dell'istoria»: il fondamento dell'unità «ordenatissima» di questo regno «esemplarissimo»³⁶ congiunge il sacro e il profano, il 'miracolo' e lo 'spirito della storia'.

Contro questa prima forma di santità, esibita dal potere, si innalza la bestemmia di coloro che vogliono opporsi e pertanto sono accusati di essere eretici sia dal punto di vista politico sia da quello religioso (veri e propri 'anticristi'). Infatti al discorso di Gertruda tutti applaudono mentre Amleto risponde con una pernacchia e contrappone un altro discorso, che è l'opposto di quello della madre. Contro la perversione del potere che assume i panni della santità si alza quindi innanzitutto la bestemmia: «Ma la corona et il zетро, un giorno o l'altro, arai da darmeli l'istesso! Dio et Cristo, se arai da darmeli! Ho dizzuto: arai! Ho dizzuto: Dio et Cristo! E arai e Dio et Cristo, in del veramente!»³⁷.

Come Testori, nello stesso periodo, scriveva sui pittori del periodo della peste: «La pietà, per distruggere la sua devoluzione al potere, s'era fatta impietà; non potendo accettare il rischio e la febbre dell'impietà protratta e continuata, che altro poteva offrire di vero se non, appunto, l'empietà?»³⁸. Parallelamente, il primo degli oppositori che viene giustiziato nell'*Edipus* è colpevole proprio di sacrilegio, di aver sputato e pestato l'ostia urlando «Cristo est una vaccata!»³⁹. Per questo è ucciso da Laio, che è re e insieme Pontifex maximum di Tebe e quindi incarnazione in terra del «Dio che ce protegge»⁴⁰. La *religio* di Laio si presenta proprio come legame anche nel senso di incatenare, costringere, tenere imprigionati i sudditi. Infatti subito la preoccupazione è anche nel suo caso la presenza di elementi eversivi, «quarche anema antapolitega, antasocialiga e antacristiga la quale ha osato desvelgere i cardini istessi della Lex. Sì, mio poppolo! Sì, mie pegore!»⁴¹.

Ma è proprio qui, nella bestemmia di questi anticristi, che si colloca l'altra forma di santità, positiva benché nascosta e negata, che talvolta può mescolarsi con un nulla che sembra anche la forma di una resurrezione. Il discorso contrapposto da Amleto a quello della madre può anche far ricorso alla bestemmia ma è tramato tutto di citazioni evangeliche e di richiami apocalittici, che svelano il «pus che impesta da sempro el mondo e l'universo intrègo», ossia il Potere:

Se i governamenti e i ministeramenti dervissero i busi del loro e lassàssero apparire tutta l'infametà e l'anticristità che covano e nutriscono in del ventre! Se vegnisse in de giù el Messia e punteresse le dida sù de tutti i sepolcri manducanti e sbiancanti! [...] Se la 'pocalisse se decidesse a scioppare

e squartasse sù tutta 'sta menzogneria, tutta 'sta recitazione de bavamenti e de leccamenti e ve furminasse lì, in sulle vostre cadreghe!⁴²

D'altra parte, fin dall'inizio, Ambleto si era avvicinato al Cristo della Passione in modo non generico ma assumendo a sua volta l'immagine delle processioni popolari e dei sacri monti. Parlando alla bara del padre:

Papà, rex, capo, dux, Benito, anca per te oremai è finida e finidissima. Ma, de farmi vegnire in la luce, chi te l'aveva dimandato? E'? Derva la bocca! Chi te l'aveva dimandato? Me, no! Me no, bestia! Per farmi incosì! Più pestato e impestato de un ecces homo, de quelli che porteno in del giro per i processionamenti, che quando ce se dise de piegare i brazzi, li piega e quando ce se dise de perdere sangue, derva el costato et el sangue viene in de giù 'me fudesse de un rubinetto⁴³.

E quando il Francese viene perquisito dalla regina, per capire se nel suo legame con Ambleto ci sia un'implicazione politica (così pensa il nuovo marito Arlungo: «la carnalidà mascara el vero 'coppiamento et el vero ligamento che è de marca politega e zovversiva!»⁴⁴), si scopre che sul petto ha una catenina con la croce. Per il potere che ostenta ipocritamente una cristianità di facciata e che reprime ma tutto sommato può tollerare l'omosessualità nascosta, la congiunzione peggiore che si possa immaginare è quella che unisce la devianza sessuale a quella politica, unita a una fede sincera e intima. Infatti Arlungo commenta:

El lampo me traversa 'me lo Spirito Santo! Tutto de un colpo capisso anca questo! No inzolamente è un 'narchico, ma, come zufficesse no, è vuno de quei 'narchi che credono anca in del Cristo! Siamo gionti all'istremo! Bello, amadore de vuomini e de donne, zobillante e cont el Cristo, qui, in zul cuore! Ma indove vuol 'rivare el mondo? Indove?⁴⁵

Molto significativa è la quarta scena della prima parte, dove si possono trovare entrambe le forme a distanza ravvicinata.

Prima vediamo il dio del potere, fondamento del dominio, che è autocentrato e che non chiede a nessuno il 'permesso' di esistere. E che deve essere bestemmiato⁴⁶:

Avere il zettro! [...] Essere in de su, in dell'alto, anzi, in dell'altissimo! Che già ha incomenzato Lui, l'Unico e Unichissimo, quel Dio che blasfemo e inciodo tutti i giorni in sulla sua crose senza nissuna pietà e nissunissima reverenza, perché intanta nissuno ci ha mai dimandato d'inventarsi, né Lui incosì como ha dizzuto d'essere, né la sua crose, incosì como ce l'hanno poi fabbricata!⁴⁷

Poi vediamo Ambleto che identifica il suo amato Franzese con Giovanni Battista:

te sei como el Battista. Hai scegliuto la vose che vosa in del deserto e incosì parli domà de amore... Ma che amore? E indove se trova? In che anema? In che buso della terra e dell'univerzo?⁴⁸

D'altra parte, il Franzese era comparso all'improvviso, come un angelo. Anche nel racconto di questa apparizione, che Ambleto fa alla madre, si ritrova l'esplicita divisione dei modelli: ci sono due tipi di angeli, quello delle chiese ufficiali e uno reale, incarnato:

Quella sira la nevicada areva già destenduto in sù de sé tutte le sue ombrie: de qua, celesti; de là, squasi rosa... M'è apparuto incosì, mama. Cosa diso? M'è vegnuto in davanti, 'me un angioro. No de quelli che orazzionate voi, in delle vostre giese: un angioro in della carna e in delle ossa.⁴⁹

Questi due modi contrapposti di imitare Cristo o il Battista, di incarnare gli angeli, in *Macbetto* si espandono a un nuovo tipo di metateatralità: i personaggi sono consapevoli di essere scritti, di uscire dalla penna di uno «scrivano». Pertanto, quando Macbet parla dell'eternità, la moglie può assalirlo così:

Cos'è mò 'desso
'sta tua religiosa e speritual
felosofia?
Non te starai facendo tu far su
da 'sto scrivano in preda sempro
d'astorichi e pseudocattolighi problemi⁵⁰!

E anche qui, nella quarta scena del secondo atto, c'è una nuova versione della contrapposizione tra la sacralità del potere e i tentativi di una opposizione. Durante tutta la scena, la Ledi cerca di 'intonare la sua aria', che è una nuova versione del "discorso della corona" di Gertruda; ma adesso i modi sono prossimi a quelli dell'opera lirica, come se fosse una cantante che si deve esibire ma viene interrotta continuamente dalle "follie" del marito trascinato dalle visioni prodotte dal rimorso.

Macbet, rimasto da solo, cerca ancora, nel trionfo tragico dell'uccidere, impiccare e squartare, uno spiraglio per amare, rivolgendosi a sua volta allo scrivano e rielaborando ancora in modo diverso il motivo della via crucis:

Amare, non se poderà proprio mai più?
 Lo chiedo a te, scrivano, che me trascini in
 'sta viacrucis senza redenzione,
 anca di contra la mia poara intenzione.
 Lo chiedo a te, ombria quetta e sepolta
 de mia madre,
 e anca a te, altàro dove un tempo
 c'era il Dio nostro et il Gesù:
 amare qui, in 'sta terra, o anca solamente non ancidere,
 se poderà proprio mai più?⁵¹

Non stupisce quindi che l'immagine del calvario ritorni anche nell'ultimo monologo di Macbet morente, che riprende quello più famoso della tragedia shakespeariana⁵²:

Mò sì, mò, forse, sono un poco liberato.
 E 'lora comencia a smorzerarti, su, comencia
 o mia debola et istoriga candira. La
 vita non è vita. È solo un vurlo, un
 ciurlo;
 o forse un uè-uè...
 E poi? Nigora, demenza,
 fabbreca de morte, sfantascienza...

Scrivano,
 indove hai obliato la
 tua e mia poasia?
 Indove quel poco de pietà
 che ai vuomini fin qui
 evi solito 'fidà?
 Perché tutto 'sto orribilo,
 rossissimo velario?
 Perché tutto 'sto dessacratissimo calvario?
 Non c'è speranza più, più non c'è caso che
 dietro questo negrissimo e marcissimo de
 me e de te tramonto ovver occaso,
 respunti 'na qualunque luse o alba su 'sto mondo
 che è troppo, troppo fatto su incosì rotondo?
 [...]

Smoccola, sù, smoccola mia cira:
 è stracco lo scrivano
 e la giornata dimanda insolamente
 de 'rivare di pressa alla sua sira.⁵³

Con la morte anche di Macbet rimane soltanto il coro, al quale sono affidate le parole estreme del dramma: vede il cielo aprirsi, con i colori espressionisti di genitali aperti: «Il cielo si dervisce e si devasta / 'me un'uvertura di femmina puttana / o il buso d'un maschio pederasta»⁵⁴ che minaccia di inghiottire tutto. Al proposito non si può non richiamare la coeva mostra personale di disegni (maggio 1975), alla Galleria del Naviglio di Milano, che ha come tema costante

gli organi genitali: seni, vulva, glutei, il pene, il pube e, in sequenza, su un evidente richiamo analogico, carnosì petali di fiori aperti, orchidee, gigli, ciclamini, o mazzi di felci che sboccano sull'immagine di un coniglio scuoiato. Sono [...] forme violentemente isolate, emergenti dal buio, colpite da un guizzo di luce e risucchiate dal buio⁵⁵.

Su questo tono, l'azione violenta e il linguaggio di opposizione a questo potere possono a loro volta assumere una forma cristiana. Mentre Edipus uccide il padre, come inviato di Dioniso, Ambleto strangola la madre facendo proprie le parole più radicali di Cristo: «Non sono vegniuto fuera d'in della figa de te per portare pase e perdono, ma ispade, sangue, rovinamenti e spetasciamenti.»⁵⁶. La madre-regina tenta ancora di impietosire il figlio provando a ristabilire un rapporto familiare («Ambleto! Sono io me che te 'pello. Io me, Ambleto... Io me, la tua mama...») ma ormai è tardi per uscire dal ruolo così fortemente e criminalmente voluto; infatti Ambleto replica subito: «Desso sei domà [soltanto] la reina! Sei domà l'ispina dorzale de una piramida che ha da spetasciarsi, sfarinarsi e smerdarsi»⁵⁷. Poi Ambleto, ora re, beve il calice col veleno, per abbattere la piramide del potere. Il suo unico atto da re prima di morire è lasciare ai «pastori, paesani, servi, ischiavi, cortilanti e castellanti»⁵⁸ tutto quanto il potere reale si vanta di possedere, ma soltanto perché possano capire che la proprietà è «il vermeno maledetto che fa andare tutto in del pus e in del marcio». Ambleto poi muore, chiamando figlio il francese, e abbracciandogli le gambe. L'unione con l'amico-amato-figlio avviene nel nulla: le ultime parole di Ambleto sono l'annuncio di una sorta di resurrezione nichilista, sogno-desidero di rivedersi e riabbracciarsi ancora, nella verità del «niente», dove la complessità, la difficoltà, la bellezza e il dolore del «tutto» saranno pienamente compresi. Qui, come al suo apparire, l'amato è di nuovo angelo e l'atmosfera quella innevata della sua apparizione e dei *Trionfi*.

Ecco, incosì, anema mia. Incosì. E quando seranno passati tanti e poi ancora tanti anni e anca tu arai fenido de fare quello che resta ancora de fare e sarai 'rivato alla fine, ce retroveremo. Ce retroveremo, mio 'fezzionatissimo angioro. Ce retroveremo, mio 'fezzionatissimo vendicatore. Allora, come in una grandissema nevicada, fabbrecati domà de aria, vivremo inzieme per sempro, como se tutto fudesse inzolamente la fantasia de noi. E, forse, tornati per sempro in del niente, reussiremo a capire quello che qui se chiamava vanamente la felicità, la giustizia e, indelsopradeltutto, la vita.⁵⁹

Contro il sincretismo religioso del potere di Laio, anche Edipo ha avuto una rivelazione, non dalla Sfinge, ma da Dioniso,⁶⁰ il dio che conduce alla sovversione e all'anarchia; e ancora al «niente»:

Anca a me, sì; anca a me et ego tutto è stato revelato; et anca a me et ego da quei Dei che te credevi o t'elludevi d'aver redotti, radunati, bibliotegati e schisciati tutti quanti dedentro la tua Giesa et el tuo Governo socialigo! Existe no domà la Sfingia a far i oraculi! Existe anca el Dioniso! Lui, el dio luciferico, el follo, el 'briaco, el baccante, l'ispiradore dei poeti, dei lunategghi, dei malinconighi, dei diseredati, dei deversifigati, dei reietti, dei degetti, dei oscurati de mente, dei maledetti dal Cristo e dal Marxo, dei fanatighi delle porchitudini solariche, incioè delle ciavate, delle leccate e delle sborate! El dio che protegge, envoca e dimanda no l'ordino imbensì 'la revolta, la rebelliona, la sovversività, la ruina e la destruzion d'ogni et qualsiasi legge, la 'narchia completa e universaliga; quello che fa passare de 'sta terra all'altra, e cioè al niente [...]»⁶¹

Le schiere di Edipus, composte da anticristi liberi e ribelli, portatori del «progetto organico di distinzione del medesimo ordine sociale, che Testori vede come mortificazione e soffocamento delle energie umane»⁶², maledetti dal re-pontefice e accolti invece dalla madre-amante, non sono vincenti: una mitragliata uccide Edipus e la madre. Ma nella morte di Edipus che annuncia una continuità della lotta contro il Potere, di chi perde e muore perché ci sia sempre qualcuno che possa vincere e distruggere il Re-Papa sembra preannunciarsi - lo ha scritto Giorgio Taffon - il sacrificio di Cristo:

La trilogia tragica degli scarrozzanti qui finisce, con un'apertura alla speranza, al riconoscimento del valore sacrificale e testimoniale dell'ultimo protagonista, che, nella sua sconfitta e nel suo sangue versato, preannuncia il sacrificio del Cristo.⁶³

Come si sarà capito dalle citazioni, la gloria della lingua è una componente decisiva per la reinvenzione che Testori esercita sui 'coaguli' di umanità rappresi nelle figure di Edipo, Amleto e Macbeth; è la forza di questi testi estremi e provocatori.⁶⁴ Nel periodo successivo alla "conversione"⁶⁵, questa ricchezza sofferta, tripudiante e oscena rischia di appiattirsi un poco.

Nei testi teatrali immediatamente successivi (*Conversazione con la morte*, 1978 e *Interrogatorio a Maria*, 1979) agisce «una spinta fideistica [...] a volte anche troppo didascalicamente e scopertamente dimostrata»⁶⁶, che rende meno vigorosi gli scontri di modelli esperiti nella *Trilogia*. Ma rimane «un flusso sotterraneo di contraddizioni»⁶⁷ che riemergerà infatti più volte negli scritti successivi di Testori, fino ai terminali, dolorosi e festosi *Tre Lai*, dove convivono ancora la

bestemmia estrema di Cleopatràs e l'abbraccio angoscioso e gioioso della Madonna, la Mater Strangosciàs.

DAVIDE DALMAS

Università di Torino

Note

- ¹ G. FRANGI, *Cronologia*, in G. TESTORI, *Opere scelte*, a cura di G. Agosti, Mondadori, Milano 2023, pp. XLIII-CXI, a p. XLVI.
- ² Ivi, p. L. Una fotografia dei simboli degli evangelisti affrescati nella chiesa si può vedere in D. DALL'OMBRA-F. PIERANGELI, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, Gribaudo, Cavallermaggiore 2000, p. 30.
- ³ G. TESTORI, *Su Francesco del Cairo*, «Paragone. Arte», a. IV, n. 27, marzo 1952, pp. 24-43; in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 3-29 (e cfr. G.B. BOCCARDO, *Notizie sui testi*, ivi, pp. 1447-1451).
- ⁴ Ivi, p. 16.
- ⁵ G. TESTORI, *Sennacherib e l'angelo (1629)* [1973], in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 657-678, a p. 660.
- ⁶ I riferimenti sono a G. TESTORI, *Erodiade*, Milano, Feltrinelli, 1969: annunciato a Longhi già proprio nel 1952, il monologo teatrale scritto per Valentina Cortese rimase per due stagioni in cartellone al Piccolo di Milano, ma andò in scena soltanto nel 1984, riscritto in una nuova versione; e a G. TESTORI, *Tre Lai. Cleopatrà, Erodiàs, Mater Strangosciàs*, Milano, Longanesi, 1994.
- ⁷ G. TESTORI, *Cristo e la donna. Un inedito del 1943-1944*, a cura di F. Panzeri, Interlinea, Novara 2013.
- ⁸ L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, Guanda, Parma 1993, p. 43.
- ⁹ F. PANZERI, *Cronologia testoriana*, in AA. VV., *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, Quattro Venti, Urbino 1996, p. 163.
- ¹⁰ G. FRANGI, *Cronologia*, cit., p. xviii. Cfr. anche M. APOLLONIO, *Giovanni Testori, La Maria Brasca e il neonaturalismo lombardo*, in «Humanitas», XV, 1960, pp. 558-561.
- ¹¹ Cfr. G. TESTORI, *Tentazione nel convento*, Il Girasole, Catania 1993.
- ¹² G. TESTORI, *Opere 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 1996, p. 54.
- ¹³ G. FRANGI, *Cronologia*, cit., p. II.
- ¹⁴ Entrambi i testi del 1961-1962 sono ambientati a Camerlata, alle porte di Como, uno dei luoghi citati da Amleto proprio in apertura della *Trilogia degli scarozzanti*.
- ¹⁵ Tutte le citazioni sono tratte da G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti. L'Amleto-Macbetho-Edipus*, Feltrinelli, Milano 2021. I tre testi sono stampati per la prima volta rispettivamente nel 1972, 1974 e 1977.
- ¹⁶ Cfr. G. TAFFON, *Lo scrivano, gli scarozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 162-174. Sulle rappresentazioni cfr. L. PERNICE, *Giovanni Testori sulla scena contemporanea. Produzioni, regie, interviste (1993- 2020)*, Pagina, Bari 2021, pp. 92-127.
- ¹⁷ B. PISCHEDDA, *Testori. «Sulla modernità che ha tramutato la rivoluzione in capitale e consumo, sputo»*, in Id., *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 212-265, a p. 222.
- ¹⁸ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 80.
- ¹⁹ *Note ai testi*, in G. TESTORI, G. TESTORI, *Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano 2008, pp. 1526- 1527. Cfr. G. RAVASI, *Cristologia come filo teologico*, «Il Sole 24 Ore», 17 settembre 2023 «Se si vuole tentare di identificare un filo conduttore teologico all'interno della bibliografia testoriana [...] si potrebbe ricorrere alla cristologia, soprattutto nella tipologia del *Christus patiens* che è Piconica esplicita o implicita posta in filigrana in particolare alle opere drammatiche, ossia agli "oratori" sacri, che sono paralleli a quelli classici».
- ²⁰ G. TESTORI, *La Monaca di Monza* (1967), in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 397-503, alle pp. 502-503.
- ²¹ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 106.
- ²² Cfr. D. DALMAS, *Tutto e «niento». La 'Trilogia degli scarozzanti' di Giovanni Testori come riscrittura queer di 'Hamlet' e 'Macbeth' (e di 'Edipo re')*, in *Early Modern Voices in Contemporary Literature and On Screen*, edited by A. Moroncini and A. M. Kahn, *Quod Manet*, Holden Mass. 2024, pp. 113-146.
- ²³ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 21.
- ²⁴ S. MANFERLOTTI, *Tre corone per Macbeth: Shakespeare, Ionesco, Testori*, «Rivista di letteratura teatrale», n. 6, 2013; poi in Id., *Rosso elisabettiano. Saggi su Shakespeare*, Liguori, Napoli 2017, pp. 127-145, alle pp. 140-141. Per il rapporto con il libretto, con «riferimenti espliciti», cfr. anche ivi, p. 141, n. 40; ma le conclusioni sono del tutto diverse: «Al finale post-atomico di Testori, impostato pressoché per intero sul grottesco, si oppone la solenne quanto impetuosa aria che il coro verdiano [...] innalza a celebrare la vittoria» (ivi, pp. 141-142).
- ²⁵ Ivi, p. 130.
- ²⁶ Anticipato dalla didascalia per *Erodiade*, che è «seduta, possente e regale, sul trono che s'erige, come un relitto barbarico incrostato di pietre e di smalti, al centro della scena, per il resto completamente vuota. Ai piedi, dentro un bacile, coperta da un lino sporco di sangue, la testa recisa del Battista.» (G. TESTORI, *Opere 1965-1977*, cit., p. 571).
- ²⁷ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 239. Sulla lavorazione del testo, molto complessa e ricca di svolte, cfr. G.B. BOCCARDO, *Notizie sui testi*, cit., pp. 1516-1522.
- ²⁸ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 28.
- ²⁹ Ivi, p. 30.
- ³⁰ *Amleto? Una mazzata*, «Corriere della Sera», 9 gennaio 1973, p. 13, in AA. VV., *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, cit., pp. 59-61, alle pp. 60-61.

- ³¹ Cfr. soprattutto G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (1965), a cura di G. Agosti, Feltrinelli, Milano 2016. Non a caso Taffon ipotizzava la genesi «della successiva drammaturgia testoriana della fine degli anni Sessanta (*Erodiade, La Monaca di Monza*, ma a livello teorico anche il manifesto del '68 *Il ventre del teatro*) proprio l'incontro di Testori con l'opera di Gaudenzio.» (G. TAFFON, *Lo scrivano, gli scarozzanti, i templi*, cit., p. 43).
- ³² G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., pp. 36-37.
- ³³ Ivi, p. 36.
- ³⁴ Ivi, p. 45.
- ³⁵ Ivi, p. 254.
- ³⁶ Ivi, pp. 261-262.
- ³⁷ Ivi, p. 38.
- ³⁸ G. TESTORI, *Sennacherib e l'angelo* (1629), cit., p. 676. Bellissimo saggio dove aveva citato proprio l'*Ambleto* per il cielo di Tanzio (cfr. pp. 660-661).
- ³⁹ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 247.
- ⁴⁰ Ivi, p. 247.
- ⁴¹ Ivi, p. 245.
- ⁴² Ivi, p. 39.
- ⁴³ Ivi, p. 23.
- ⁴⁴ Ivi, p. 55.
- ⁴⁵ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 55.
- ⁴⁶ Cfr. anche quanto Testori afferma in un'intervista (*Ambleto? Una mazzata*, cit): «Sa, c'è un momento nella vita di ogni uomo, o in quella di tutto il mondo, in cui il solo modo per parlare con Dio è la bestemmia, soprattutto quando la vita in cui siamo gettati va come sta andando adesso.»
- ⁴⁷ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 60.
- ⁴⁸ Ivi, p. 62.
- ⁴⁹ Ivi, p. 84. Fortissime sono qui le armonie con la celebrazione dell'incontro con l'amato Alain Toubas nel poema *I Trionfi* (1965), in G. Testori, *Opere 1965-1977*, cit., pp. 1-339. Santo è il giorno della sua nascita («Benedetto, santo, / santo quel giorno che ti vide nascere alla luce / [...] / Benedetto, santo, / se la parola ha un senso; / [...], p. 11) e angelica, con frequenti rimandi alla neve proprio come nell'*Ambleto*, la sua apparizione («angelo umano che balzi», p. 14; «tu giaci, / cuore flebile d'eroica bellezza. / [...] / lucerna / lume di dio / angelo / stella!», p. 34).
- ⁵⁰ Ivi, p. 181.
- ⁵¹ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 199.
- ⁵² Cfr. anche i versi di G. TESTORI, *Crocifissione*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1966, dove si insiste con toni di «spinta esasperazione e violenza verbale e su un più evidente richiamo all'invettiva alla Jacopone da Todì» (A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Mursia, Milano 1983, pp. 75-76).
- ⁵³ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 232-233.
- ⁵⁴ Ivi, p. 234.
- ⁵⁵ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 36.
- ⁵⁶ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 123. Il riferimento è a Matteo 10,34.
- ⁵⁷ Ivi, p. 122.
- ⁵⁸ Ivi, p. 125.
- ⁵⁹ Ivi, p. 127. Cfr. anche la lettera a Sergio Ferrero citata da G. FRANGI, *Cronologia*, cit., p. lxxvi (relativa a un altro libro poetico, *Per sempre*): «vorrei che ci fosse il "rumore", la "musica", di dopo, di quando tutti saremo tornati nell'infinito e gireremo, gireremo, senza più far fatica, né piangere».
- ⁶⁰ Cfr. M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le "Baccanti" nel Novecento*, il Mulino, Bologna, 2006.
- ⁶¹ G. TESTORI, *Trilogia degli scarozzanti*, cit., p. 271.
- ⁶² G. PADUANO, *Edipo. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2008, p. 179.
- ⁶³ G. TAFFON, *Lo scrivano...*, cit., p. 121.
- ⁶⁴ Testori inventa una «lingua gloriosamente e oscenamente viva, allestita con i resti di tutte le lingue morte o agonizzanti del mondo per pronunciare l'antichissima farsa della tragedia di Ambleto» (G. RABONI, *Introduzione*, cit., p. XII). Con *L'Ambleto* «fa la prima comparsa quella lingua alterata e personale che, con sfumature e radicalità differenti, non lascerà Testori fino alla morte, salvo la pausa compresa tra la fine degli anni Settanta e la metà del decennio successivo.» (G. AGOSTI, *Perché così*, in G. TESTORI, *Opere scelte*, cit., p. xxxvi). Cfr. L. D'ONGHIA, *L'Ambleto' di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo. Schede storiche e linguistiche*, «Quaderni veneti», 6, 2017/1, pp. 169-184, alle pp. 176-177. Cfr. anche R. RINALDI, *Testori: uno stile materialista*, «Il lettore di provincia», a. XI, n. 40, marzo 1980, pp. 21-37.
- ⁶⁵ Nel corso del 1977, «la biografia spirituale di Testori ha una scossa che lo porta ad una conversione o "ricconversione" religiosa, o meglio ad incanalare una istanza, mai perduta, ma vissuta in negativo (sul no della bestemmia) in una dimensione positiva di certezza di fede [...]. L'ossessione di ieri, sempre espressa con le immagini nere, con l'ansia dello scandalo, dell'assurdo, del buio, ritorna come un punto di chiarezza, di trasparenza di significato che rivela e rende

accettabile la circolarità dell'essere e il suo senso.» (A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 38). «In privato, torna a essere un cattolico praticante, fedele alla messa vespertina domenicale che don Giovanni Scrosati è costretto a celebrare nello scantinato della nuova casa parrocchiale di Novate, in quanto la chiesa dedicata a san Carlo sorgerà solo nel 1996.» (G. FRANGI, *Cronologia*, cit., p. LXXXIX).

⁶⁶ G. TAFFON, *Lo scrivano...*, cit., p. 64.

⁶⁷ *Ibidem*.