

CARLO SERAFINI

Scritture 'in articulo mortis': Dante, Testori, i Tre Lai

Writings 'in articulo mortis': Dante, Testori, the Tre Lai

ABSTRACT

Il contributo si propone di indagare i *Tre Lai* di Giovanni Testori, opera teatrale del 1992 strutturata in tre monologhi che il drammaturgo di Novate compose nella stanza dell'ospedale negli ultimi momenti della sua vita. Si tratta di un percorso, di un iter che porta dalla perdizione alla salvezza attraverso l'attesa e la speranza. I tre monologhi sono affidati a tre personaggi storici esemplari, Cleopatra, Erodiade e la Vergine Maria, e sono tre lamenti di morte: Cleopatra per Antonio, Erodiade per Giovanni Battista, la Vergine per il figlio crocifisso. L'ambientazione è nella Valsassina, regione amata dallo scrittore, nonché luogo della sua infanzia, e della stessa Valsassina è anche la lingua: i tre monologhi sono scritti in dialetto, per la sentita esigenza di Testori, negli ultimi anni della sua vita, di ritornare alle origini, alla autenticità di quei luoghi e del loro dire.

L'opera è una sorta di testamento spirituale di Testori, scritto *in articulo mortis*, un iter di salvezza sulla struttura dell'opera di Dante. Un "Divina commedia lombarda", come è stata definita, che sintetizza in chiave di speranza l'opera omnia di Testori dai periodi della perdizione alla luce finale.

The contribution aims to investigate Giovanni Testori's *Tre Lai*, a theatrical work of 1992 structured in three monologues that the playwright from Novate composed in the hospital room in the last moments of his life. It is a path, a process that leads from perdition to salvation through waiting and hope. The three monologues are entrusted to three exemplary historical characters Cleopatra, Herodias and the Virgin Mary, and are three death laments: Cleopatra for Antony, Herodias for John the Baptist, the Virgin for the crucified son. The setting is in Valsassina, a region loved by the writer, as well as the place of his childhood, and the language of Valsassina itself is also: the three monologues are written in dialect, due to Testori's heartfelt need, in the last years of his life, to go back to the origins, to the authenticity of those places and their words.

The work is a sort of spiritual testament of Testori, written *in articulo mortis*, a process of salvation on the structure of Dante's work. A "Lombard Divine Comedy", as it has been defined, which summarizes Testori's opera omnia from the periods of perdition to the final light in a key of hope.

Scritture 'in articulo mortis': Dante, Testori, i Tre Lai

L'orizzonte di ricerca, la continua domanda sul senso della vita, della nascita e della morte che ha sempre caratterizzato l'opera di Giovanni Testori vede un compimento, un punto d'arrivo nei *Tre Lai*, opera teatrale del 1992 strutturata in tre monologhi che il drammaturgo di Novate compose nella stanza dell'ospedale nella quale era da tempo ricoverato per una grave malattia che lo ha tormentato negli ultimi anni della vita. Si tratta di un percorso, di un iter che porta dalla perdizione alla salvezza attraverso l'attesa e la speranza.

Partendo dal titolo. *Tre Lai*. Nota Cascetta come:

Lai [sia] un termine che viene da lontano. Allude a una breve forma lirico-narrativa, a radice melodica, della letteratura cortese romanza, resa celebre da uno dei più amati autori del medioevo, Maria di Francia, la cui raccolta centrata su amori difficili e tragici, (...) non è escluso sia capitata nelle mani di Testori. Ma è termine che allude anche al lamento, al grido di dolore e, come tale, ricorre nella poesia più frequentata da Testori, da Tasso a Della Valle e soprattutto a Dante, che connota così la voce dei due amanti colpevoli e infelici¹.

Siamo nel V canto dell'*Inferno* (vv. 46-47) «E come i gru van cantando lor lai / facendo in aere di sé lunga riga».

I tre monologhi sono affidati a tre personaggi storici esemplari, Cleopatra, Erodiade e la Vergine Maria, e sono tre lamenti di morte: Cleopatra per Antonio, Erodiade per Giovanni Battista, la Vergine per il figlio crocifisso. L'ambientazione si sposta nella Valsassina, regione amata dallo scrittore, nonché luogo della sua infanzia, richiamata anche da diversi riferimenti toponomastici sparsi lungo il testo. E della stessa Valsassina è anche la lingua: i tre monologhi sono scritti in dialetto, per la sentita esigenza di Testori, negli ultimi anni della sua vita, di ritornare alle origini, alla autenticità di quei luoghi e del loro dire. Testori confesserà a Luca Doninelli: «Ormai i soli luoghi che riesco a scrivere senza essere sopraffatto da un'idea di falsità, sono i nomi dei luoghi d'origine della mia famiglia: Lasnigo, Sormano... Perché sento il bisogno sempre più impellente di radunare – sì, proprio radunare – i nomi della mia infanzia»².

Cleopatra, Cleopatràs nell'opera, è nella dimensione tragica della perdizione,

1 A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Milano, Mursia, 1995, pp. 102-3.

2 L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Milano, Guanda, 1993, pp. 26-27.

della disperazione, dell'essere contro. Al centro della scena solo un trono di stile egizian canturese, a lato un fantoccio in lamiera di un giovane pastore con in mano la fiscella dell'aspide. Cleopatràs rievoca la grandezza del suo potere, la forza della passione, il suo dominio erotico, ma ormai tutto è perduto, Antonio morto, e a lei non resta altro che il veleno del serpente. Non ci sono strade che portano né alla speranza, né al perdono, né all'accettazione e la sua maledizione alla vita si conclude con la bestemmia, con la massima imprecazione contro la vita e contro quel Dio che nella stessa vita l'ha portata. In chiusura di monologo Cleopatràs cade morta invocando l'Inferno, dopo aver rievocato nel corso del lamento il suo amore con esplicito riferimento dantesco «amor che a nullo orrato / orrar perdona»³, e dopo aver compreso, forse, il senso del suo errore, della sua colpa, quando anticipa il terzo Lai:

L'è nanammò 'rivata, / o mio Tugnàs, / la vergin strangosciata; / et ista, / ista, / est la fregata: / che per terzia in solamente / ella s'è / in questa recita fissata. / Senza la sua reincarnazion, / anca se balla è forse / e senza forse / ariamo un bel vosare, / siam sol i in solamente, / per dirla ciara e net, / un alitar de brina...⁴.

Nel secondo Lai, Erodiàs è collocata su un trono più basso, tempestato di grandi patacche brillanti e di lampadine che si accendono e spengono ad intermittenza. Accanto a lei il bacile con la testa del Battista decollato. Il lamento di Erodiade è anch'esso nella disperazione, ma è lei stessa ad ammettere «Più non riesso, / ecco, / a stragediare;»⁵ e a chiedere al narratore «Darmi te sai, / o narrator / che per segunda volta, / o forse tria, / in delle mani m'hai prendata, / serrata / e poi poetigata, / darmi te sai / i verbi e le parole / del de qui e 'desso?»⁶. Testori richiama all'interno dell'opera il suo precedente testo (la prima *Erodiade* di Testori è del 1969, poi rivisitata nel 1984), ma invoca per lei nuove parole, non più chiuse nel solo limite della tragedia e della disperazione, parole che arriveranno in finale di monologo e che apriranno infatti un orizzonte di attesa e quindi di speranza. Erodiade non ha la forza per uccidersi, perché una forza maggiore inizia ad agire dentro di lei. Chiede di poter fare anche lei come la Cleopatràs del primo atto, chiede di poter uscire di scena «si ch'el terzo laiar, de dopo l'intervallo, se poda finalmente cominciare!»⁷. Erodiade ha voluto la decollazione del Battista per accelerare il suo incontro con Dio, quel Dio per il quale il Battista ha sacrificato l'intera sua esistenza, e per il quale non ha voluto corrispondere la passione terrena che lei offriva. Un Dio che vuole la mortificazione della carne e che il Battista scoprirà essere solo una grande illusione, un grande nulla dopo la morte. Ma è il dubbio a frenare la mano di Erodiade e a

3 G. Testori, *Tre Lai*, Milano, Longanesi, 1994, p. 30.

4 Testori, *Tre Lai* cit., pp. 60-61.

5 Testori, *Tre Lai* cit., p. 77.

6 Testori, *Tre Lai* cit., p. 76.

7 Testori, *Tre Lai* cit., p. 120.

porre la domanda su quale sarà il futuro dopo la morte, quale la religione vera: «... quella de me, / e incioè: / post de la morte, / nient; / o quella del de te, / incioè: / post de la mort, / el tut, / el paradiso per paradisare, / el purgatorio per purgare / e l'inferna / per nell'eternità soffrare, penare / e blasfemare»⁸. Ma con quale gesto, chiede ancora Erodiade alla testa del Battista decollato, potrà mai porre fine al suo laiare, vuole forse obbligarla il Battista a fare una fine diversa della regina che l'ha preceduta nel parlare? Il Battista darà la risposta, le sue labbra fino a questo momento morte prenderanno parola per indicare ad Erodiade la via della speranza. Attendere. Cosa? Il lamento della *Mater Strangosciàs*, il senso della vita e dell'esistenza dell'uomo. Questo il grandissimo passo avanti dell'*Erodiàs* dei *Tre Lai* rispetto alla precedente *Erodiade* del 1969 ancora tutta chiusa nell'orizzonte della tragedia.

E siamo così al terzo Lai, nel quale sparisce il trono per lasciare spazio ad una sola sedia da cucina, ai piedi della quale si trova un sudario macchiato di sangue. Non è più presente alcuna forma di tragedia, il lamento è nell'ottica della piena accettazione e quella stessa vita che era stata bestemmiata nel primo Lai ora viene lodata e amata. È il trionfo della giustizia, del senso della vita attraverso il dolore e il sacrificio di un giusto che ha portato la salvezza.

Evidente l'impianto dantesco, per un percorso che parte dalla più sfrenata ambizione materiale, dalla volontà di possesso e di dominio, alla accettazione, all'obbedienza e all'umiltà.

La lingua, come si è detto, è il dialetto brianzolo, misto di latinismi e di elementi della modernità. Ne risulta una lingua che resta un tentativo di ricerca più che un approdo ad un sicuro recupero delle origini. Per Testori è essenziale recuperare autenticità espressiva, forza della parola, impensabile nella lingua appiattita e omologata della contemporaneità, e ancora meno nel perfezionismo formale del classicismo. Si tratta di trovare una espressione in grado di fornire corpo e sostanza alla parola, di entrare nella natura delle cose, fino a diventare espressione incontaminata, istintiva, prima, quasi fosse uno stato aurorale del linguaggio. Il rapporto diretto, istintivo con la lingua è dimostrato anche dal diverso registro usato in ciascuno dei tre Lai, dall'iniziale limitato controllo sintattico e logico del primo lamento, tutto centrato nel magma del peccato, con forte accumulo aggettivale e frequenti ripetizioni di parole, alla semplice limpidezza della preghiera dell'ultimo Lai illuminato dalla serenità della grazia.

A tal proposito afferma Sandro Lombardi:

Mentre *Cleopatràs* trova una cifra comica inaudita e irripetibile, schiantandosi quasi, come in un urlo muto di Bacon o nel balbettamento afasico dell'ultimo Beckett, schiantandosi (...) nell'icona straziata della bestemmia che anela ma non riesce a farsi preghiera, Erodiàs attesta in una situazione di magma che tende a sciogliersi dalle sue stesse spire, risolgen-

8 Testori, *Tre Lai* cit., p. 121.

dosi in una intonazione meno urlata e più trasognata (...) *Mater Strangosciàs*, infine, spinge ad una semplificazione linguistica estrema, attingendo il sublime per via di umiltà⁹.

Testori scrisse i *Tre Lai* per Adriana Innocenti, e a lei li consegnò poco prima di morire chiedendole di farli vivere. Farli vivere in scena, secondo la perfetta simmetria di vita e parola che Testori trovava nel teatro. Il teatro è parola e la parola deve essere detta perché sia viva, questo il notevole compito affidato da Testori alla grande attrice sentendo le proprie forze venir meno.

Come detto i *Tre Lai* sono l'ultima cosa che Testori scrive prima di morire e, per quanto credo risulti sempre arbitrario etichettare le ultime opere degli artisti come una sorta di testamento, ci sono alcuni elementi del testo che offrono per lo meno la possibilità di una rilettura generale del percorso artistico di Testori, nonché di motivare la palese scelta della architettura dantesca. Occorre quindi fare un passo indietro per ripercorrere su grandi linee e su una visione di insieme l'esperienza artistica del drammaturgo di Novate e capire se i *Tre Lai* possano costituire un punto di approdo finale. Se, ad esempio, la fine e l'inizio dell'arte di Testori si possano inquadrare nel tema del figlio morto posto di fronte alla madre, nel dialogo cioè e nella dialettica del rapporto vita morte, con la figura del Cristo e della *Mater Strangosciàs* dei *Tre Lai* in diretto rapporto con la madre che prega e il figlio che muore de *La Morte*, esordio in atto unico del Testori drammaturgo nel 1943. Cinquanta anni di arte separano la stessa scena di vita e morte, segno di un problema connaturato allo scrittore, costantemente riproposto secondo declinazioni molto differenti, certamente legate a doppio filo con la modernità, ma interne alla natura dell'uomo, quali problemi basilari della comprensione della nostra vita e del senso che quest'ultima sembra nascondere. «Una mamma che prega e un figlio che muore»¹⁰ segnano quindi l'inizio dell'arte di Testori e una Madre che parla di vita e di salvezza ad un figlio appena ucciso dagli uomini segna il punto di arrivo. È chiaro quindi che l'arte di Testori ha a che fare con una dimensione che valica di molto l'aspetto mondano del teatro e che si inquadra, anche nelle successive opere di narrativa degli anni Cinquanta, in un orizzonte fortemente problematico e di costante domanda. Il ciclo dei segreti di Milano è il primo segnale di una richiesta di senso che appare immediatamente come urlo straziante. Testori si cala nella realtà fisica della vita, in questo caso la realtà della periferia milanese, ma la sua incursione deformante non è nell'orizzonte della rappresentazione come fine, bensì della comprensione. E parte dall'esperienza prima dell'uomo che ha a che fare con la materialità, con il corpo, costantemente sotto l'analisi dello scrittore, sul quale e nel quale Testori intuisce e lascia esprimere il tragico di una vita priva di speranza, che riflette appunto sul

9 S. Lombardi, *Dialetti dell'anima*, in *Due Lai*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, pp. 37-38.

10 G. Testori, *La Morte*, in Id., *Opere 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1996, pp. 9-10.

corpo esasperato in ogni sua manifestazione (dalla forza, al sangue, all'erotismo, al sesso, alla malattia, alla morte) il limite della natura umana, la sua bassa ricerca di forza quale illusione di sconfiggere il vuoto esistenziale nel quale è calato. I personaggi dei segreti di Milano agiscono in un orizzonte di disperazione illuso solo momentaneamente da espedienti sterili, incapaci di portare sollievo o luce nella angoscia esistenziale che li governa. La sottomissione, il disagio dell'essere sopraffatti dalla vita si risolve – in questa prima fase – nel riscatto del corpo e della materialità che offre un successo che svanisce però nel momento stesso del suo compiersi. Il linguaggio, elemento di grande interesse di questa prima fase, è magmatico, variegato, in divenire, corrispettivo espressivo di una realtà che assume forme diverse (cromatiche, olfattive, materiali) ma che non si struttura mai in una forma, in una certezza di senso. Testori pone quindi in termini artistici il problema dell'uomo nell'età dell'esplosione della modernità, in un orizzonte di esterioresità vincente rispetto ad una interiorità repressa e umiliata che non trova una via di espressione e quindi di senso. Anche lì dove le due opere teatrali del ciclo dei misteri (la *Maria Brasca* e l'*Arialda*) sembrano lasciar intravedere una speranza, una velata forma di ottimismo espressa dal desiderio e dalla determinazione nel raggiungerlo, arriva la forza della realtà materiale a respingere il sogno al mittente. Più evidente nell'*Arialda*, dove il tema dell'amore tradito si risolve in una invocazione alla morte, tema che sarà poi ulteriormente sviluppato nella successiva fase della poesia, che vede Testori attivo per circa un decennio prima di approdare alla forma piena della tragedia nella prima trilogia. La ricerca del senso attraverso l'amore domina questa fase poetica, che si apre con *I Trionfi* del 1965, dove pur nella materialità del detto, inizia ad emergere con forza la figura del Cristo quale modello di amore, ma l'esito dell'indagine sull'uomo approda ancora ad una illusione, ad un fallimento, ad un continuo emergere di domande alle quali non si trova risposta soddisfacente. Nell'Inno IV viene detto «quel Dio che non esiste più per reggere la vita, / ma turbarla / di domande senza pace». Il tema si radicalizza e si rafforza (anche nel linguaggio che appare più violento sul piano verbale) nel successivo *Crocifissione* e torna sulla tragicità dell'abbandono dell'uomo illuso dall'amore nelle due raccolte *L'amore* e *Per sempre*, per arrivare infine ad un confronto diretto Dio / Uomo in *Nel tuo sangue* del 1973. Qui Testori afferma di aver cercato Dio attraverso una ricerca d'amore furiosa, che viola, che sconfigge, che bestemmia, fino ad affermare: «Tutto puoi dire di me / tranne che t'ho evitato». A tal proposito Cascetta scrive che:

Se l'amore era sembrato promettere, nei *Trionfi* e nelle opere successive, un riscatto possibile alla miseria della creta di cui è fatto l'uomo, l'inganno, la debolezza, la morte scritti nell'amore hanno annullato quell'illusione, l'illusione che ha nutrito anche, originariamente, il mitico messaggero e mediatore di quest'amore: il Cristo¹¹.

11 A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 81.

L'amore pertanto non è una via oggi percorribile nell'opera di ricerca di senso in Testori e il tema trova a questo punto la strada della tragedia vera, autentica in termini teatrali della prima trilogia.

Né un approdo al senso lo offrono le due opere teatrali cronologicamente poste a cavallo tra la fase poetica e la prima trilogia, ossia *La Monaca di Monza* e *l'Erodiade*, nelle quali Testori trasferisce la domanda sul piano della esemplarità storica. Ciò che preme sottolineare nelle due opere è il conflitto interiore dei due personaggi. La Monaca di Monza è combattuta tra la legge del corpo e la legge degli uomini che a loro volta interpretano, attuandola, la legge di Dio. O è invece la legge di Dio ad essere inattuabile per l'uomo? Resta aperta la domanda e la ricerca che ha sempre come oggetto e perno dell'esistenza il tema dell'amore. Erodiade ha voluto la morte del Battista perché sia così costretto a trovarsi di fronte alla falsità della promessa d'amore. Siamo ancora una volta di fronte alla sfida, alla bestemmia, allo scandalo, al voler smascherare l'insidia di un senso posto in un'altra vita i cui effetti in questa terrena sono la mortificazione della carne e il dolore dell'esistenza.

Non ci si sofferma in questa sede sulla trilogia (*Ambleto, Machbetto, Edipus*), tappa fondamentale nello studio di Testori e del teatro del Novecento, né sulle più o meno contemporanee altre due prove narrative, *La cattedrale* del 1974 e *Passio Laetitiae et Felicitatis* del 1975, dove lo sperimentalismo di Testori calca fortemente la mano in due opere che non approdano comunque ad un orizzonte di senso. Ma nell'economia del nostro obiettivo occorre invece notare la svolta, l'inversione di marcia nella disperazione dell'uomo di Testori che si attua con la seconda trilogia, dove il continuo no, il continuo sfociare nel nulla, la rabbiosa lotta contro il vuoto della vita arriva ad una risposta nella direzione del senso. Di questo ne è profondamente consapevole l'autore stesso, che infatti dichiara:

Con la precedente trilogia avevo toccato come l'intoccabile, avevo messo le mani nel fondo del pantano della vita. Avevo toccato il fondo a furia di contestare l'accettazione della nascita, della vita, della morte. Poi, finalmente, cominciai a dire sì, e il muro di ribellione e di negazione si scioglieva man mano che accettavo la misura quotidiana della sofferenza e della mia indegnità che veniva abbracciata e accolta, per quella che era, dalla Volontà e dal Senso di tutto ciò che da sempre cercavo, l'amore, la luce, la coscienza, la ragione, la passione dell'esistere. Tutto questo nell'accettazione della nascita e quindi della vita, rientrava in me (...). Il filo che lega i testi di questa seconda trilogia è lo stesso che legava le opere della trilogia precedente, è lo stesso tema, il medesimo problema, quello del senso della vita e della nascita, considerato però da un opposto punto di vista¹².

Nella prima opera della seconda trilogia, *Conversazione con la morte* del 1978, assistiamo ad un vero e proprio ribaltamento del tema della morte, che se prima

12 G. Testori, *Trilogia degli oratori*, Prefazione di D. Rondoni, Saggi introduttivi di C. Bo, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 5-6. La nota di Testori, pubblicata nelle pagine 5-8 è del 1981.

era vista sì come un qualcosa di inevitabile, ma da esorcizzare e respingere con la costruzione di un sé trionfante, sprezzante e arrogante, ma disperato, oggi la morte acquista il senso della completezza dell'esistenza, l'ottica del conferire la giusta dimensione e il giusto equilibrio. Non ci troviamo più di fronte all'urlo disperato della tragedia che trascina l'uomo verso il nulla, ma abbiamo una parola che espressa in teatro, diventa vita e prospettiva di senso. È una trasformazione totale, che acquista anche in teatro, sulle assi del palcoscenico, una dimensione diversa: Testori è lettore di sé stesso, diventa quasi 'officiante' della sua missione, con un pubblico che inizia a diventare sempre più giovane, sempre più partecipe, sempre più attento, sempre più coinvolto. E lo stesso discorso vale per *Interrogatorio a Maria* del 1979, dove il tema si sposta dalla morte alla nascita, alla semplicità e alla serenità della accettazione del mistero dell'incarnazione, con una Maria resa estremamente umana, terrena, fragile e potentissima in ragione di un accostamento di termini quotidiani (povera, terrena, farina, quercia, spiga, uva) a citazioni di grande spessore e carisma, e tra queste proprio Dante, dal momento che ritroviamo la preghiera di San Bernardo alla Vergine nel XXXI canto del Paradiso, o, anche il *Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi. Il nulla, il niente al quale approdano i testi della prima trilogia è ora un orizzonte superato, l'uomo ha trovato la via per poter guardare oltre. Proprio sul paragone dantesco, torna Cascetta quando scrive:

Il "niente", come porto d'annullamento in cui ogni esistenza annega, se era una parola chiave nella precedente produzione, risulta ora bandito dal linguaggio testoriano, sostituito dall'insistenza sull'essere che si dispiega, dantescamente, in una molteplicità di enti la cui miseria si riscatta nella scelta che Dio ha individualmente fatto di ciascuno¹³.

Un ulteriore passo avanti è nel successivo monologo del 1981, il *Factum est*, dove con un linguaggio estremamente semplificato, fatto di metafore, versi brevi, rime semplici, il tema della accettazione della vita viene proiettato su dimensione universale a sancire senza riserve la sacralità della nascita e del diritto alla nascita, come sacralità della vita stessa.

Nota giustamente Pierangeli: «Con la riscoperta personale della fede, Testori torna progressivamente a sentire anche nelle opere l'urgenza di un compito sociale ora ispirato dalla visuale cristiana della vita»¹⁴. Da qui in poi la produzione di Testori ha una dimensione diversa; non esiterà a scendere nel magma della vita, ma ridimensiona quel magma nel verso della costruzione, dell'attesa e della speranza. In questa ottica vanno letti sia il *Post-Hamlet* (1983) che *I Promessi sposi alla prova* dell'anno successivo. Amleto è nella dimensione del post, non rinnega

13 Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori* cit., pp. 143-44.

14 F. Pierangeli, *Un'insanabile contraddizione bisognosa solo di carità*, in F. Pierangeli - D. Dall'Ombra, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, Cavallermaggiore, Gribaudo, 2000, p. 182.

la dimensione dell'interrogazione del precedente Amleto, ma la costruisce in un orizzonte di senso che esclude il nulla di un tempo per approdare ad una risposta. L'eroe tragico diventa martire cristiano, il testo è latore di speranza. Nella successiva prova manzoniana, Testori inverte il percorso di Manzoni dal tragico al romanzo, proponendo un iter meta teatrale dal romanzo al tragico, dove i personaggi si dibattono tra il male e il bene, tra il nulla della negatività pura e il senso della appartenenza alla storia e alla vita. Testori non approda comunque ancora ad una parola definitiva, la sua opera è sempre e comunque ricerca, come lo sono gli affascinanti, allucinati e complessi percorsi delle due Branciatrilogie. Siamo ormai nella seconda metà degli anni Ottanta. Testori dopo la speranza manzoniana torna nella disperazione dell'abisso, ma risale verso la luce dopo un iter che, al pari di una Via crucis, si lascia alle spalle il tormento dell'assenza per approdare alla certezza di una speranza. L'apparente ossimoro del percorso (speranza/certezza) trascina il lettore e l'opera stessa in una dimensione di inevitabilità della domanda, impossibilità di indifferenza rispetto agli immensi panorami interrogativi che Testori apre. Un autore rispetto al quale non possiamo, non riusciamo a non farci domande, a non sentire noi stessi su di noi, sulla nostra natura di uomini consapevoli dei propri limiti, la necessità di darci delle risposte. Si concorda pienamente con Rondoni quando afferma:

Ma insomma, ben oltre le nominazioni, cosa ne facciamo di questa pietra lucente e ancora scandalosa, inciampo per ogni tranquillo discorso sulla letteratura, sulla poesia, sullo stile a cui critici e lettori sono sempre tentati di ridurre l'emergere della poesia, della letteratura e anche dello stile? (...) Ah, sì Testori, diremo, attaccandoci a uno dei tanti ossimori, a una delle definizioni piene di termini in contrasto che lo hanno seguito nella sua prova? Il blasfemo cristiano. Il deformato amante della forma. L'innovatore conservatore. L'omosessuale papalino. Il cattolico che perverte ogni forma comprese quelle di un cristianesimo che ha ridotto Gesù a macchietta, a signor Buon Senso¹⁵?

La discesa agli inferi di *Confiteor*, testo tremendo, violentissimo nella sua sostanza tematica, come la perdizione di *In Exitu*, approdano infine ad un orizzonte di pietà e di redenzione che vede in Cristo il grande lume, la grande figura di salvezza, il senso delle cose, il percorso che dal dolore supremo porta alla luce della speranza; e su questo filo è anche la confessione del *Verbò*, di fronte a Rimbaud e Verlaine che fusi insieme danno il titolo, che più che gioco linguistico è appunto esito finale del percorso: il Verbo, cioè la parola, cioè la vita. Testori avverte qui però anche il limite della parola stessa, la necessità di affidarsi a qualcosa che diventa tanto pressante quanto presente quanto innominabile, perché le parole dell'uomo non hanno la forza necessaria per poter arrivare a dir la parola di Dio, cioè il Verbo. All'uomo non resta altro che il silenzio, quale luogo di ma-

15 D. Rondoni, Introduzione a Testori, *Trilogia degli oratori* cit., p. II.

nifestazione sì della propria impotenza, ma anche della piena affermazione di un qualcosa di inarrivabile. Non è vuoto il silenzio finale del *Verbò*, è semmai la piena affermazione e presa di coscienza della necessità di affidarsi a un senso, quindi ad una parola, che travalica i confini del terreno.

Nei successivi *Sfaus* e *SdisOrè* è la “s” iniziale a porre in dubbio il mito, ma ancora una volta in un orizzonte costruttivo. È il tema del perdono ad essere protagonista dell’aggiornamento in chiave moderna e costruttiva del mito stesso, che sebbene violentato e reso quindi meno credibile sul piano storico tragico, garantisce all’opera la piena coerenza con la visione finale della vita di un Testori che ormai malato sente la morte e la accetta come un evento della vita, come una garanzia di salvezza.

E siamo così di nuovo ai *Tre Lai*. E da qui ci avviamo alle conclusioni del nostro percorso e all’ipotesi interpretativa della scelta della struttura del poema dantesco per questa ultima opera di Testori. La lunga digressione sulla sua esperienza artistica offre la possibilità di prendere atto dell’esistenza di un percorso che dal fondo della disperazione porta, attraverso il dolore e la ricerca, attraverso il perdono e l’attesa, alla luce della speranza, alla serenità della dimensione creativa rispetto alla disperazione della negazione e della bestemmia.

Dante è il padre artistico di questo percorso che è percorso dell’uomo, della natura dell’uomo posto di fronte alla grande domanda del senso della vita. Sentendo la forza vitale venir meno, giunto ad una maturità artistica completa, giunto ad una consapevolezza del proprio stato di uomo di fronte alla maestosità del mistero della nascita, della vita e della morte, Testori compone una opera summa, che non a caso è stata definita una «Divina Commedia lombarda»¹⁶ che accoglie, nell’autenticità del linguaggio puro, naturale e primo dello scrittore, il suo intero percorso artistico ed esistenziale. Dante è il garante della forza dell’arte quale unico mezzo di cui dispone l’uomo per arrivare a Dio. Non ha altri mezzi se non la parola, espressione e materia dell’idea, parola che deve essere detta se vuol essere vita (ricordiamo il compito che Testori affida alla Innocenti: fai vivere questo testo). Perché l’arte per Testori è unico modo di arrivare a Dio? Perché l’arte ha a che fare con due dimensioni superiori all’uomo che sono la creazione e l’eternità. L’arte crea il senso poetico delle cose, e quindi il suo senso spirituale, e l’arte è in grado di superare la vita umana e agire ed essere viva oltre la dimensione temporale. A 700 anni di distanza, siamo qui nell’eternità della creazione di Dante a riflettere sul senso della vita nel vortice di pensieri nel quale ci costringe la lettura di Testori. L’uomo per sua natura cerca Dio per la necessità di non vivere l’infelicità del finito, del limite, questa la condizione base di gran parte dell’umanità e anche di chi si professa ateo, che può negare l’esistenza di Dio, ma non la domanda sul senso della vita e sul poi. A tal proposito di grande spessore è la testimonianza di Testori relativa ad un dialogo con Longhi, quando

16 Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L’ultima stagione (1982-1993)* cit., p. 104.

il grande critico, ateo, sentendosi venir meno chiede aiuto a Testori tempestandolo di domande sul poi... «E lo faceva (racconta Testori) perché sapeva bene che io, sia pure in modo demenziale, ero cristiano»¹⁷. L'artista sente la necessità, nel momento del suo contatto con la fine, quindi con la morte, di resistere alla morte attraverso l'arte, che è processo creativo. Non esiste possibilità di una spiegazione razionale dell'esistenza di Dio, unico strumento che ci può aiutare a comprendere Dio, quindi il mistero, quindi la vita è l'arte perché, come detto, esprime i due principali concetti con cui si misura l'esistenza di Dio, cioè la creazione e l'eternità. L'arte è una ulteriore espressione di creazione dopo quella di Dio. Ma Testori ha un qualcosa di particolare in questo processo creativo, non cerca Dio in cielo, lo cerca in terra, nella materialità delle cose, nella espressione del corpo. Vive nello spostamento della parola, che è arte del corpo che la pronuncia, verso la vita che gli viene data dal palcoscenico dove diventa immortale. E lì l'opera diventa concetto, tema enorme, vivo, che si agita e si struttura in risposta sul mistero del mondo, partendo dalla più concreta materialità e dal più concreto realismo. E questo deriva a Testori dall'essere profondamente calato nel realismo lombardo, che vede altri due grandi punti di riferimento per il drammaturgo di Novate: Caravaggio e Manzoni. Caravaggio è nel reale, anche nella sua visione di Dio; l'arte prima di Caravaggio immaginava che Dio fosse sopra gli uomini, Caravaggio invece vede Dio nella natura, nelle bettole, nei bari, nelle prostitute, negli zingari che affollano i suoi quadri. E da lì è possibile tracciare un iter che porta fino ad un altro modello per Testori che si è visto essere Manzoni, che ambienta i *Promessi Sposi* proprio nell'epoca (pochi anni dopo 1610-1628) in cui Caravaggio dipinge. Percorso di una esperienza letteraria e artistica che nell'aria lombarda trova il dato della concretezza, due modelli entrambi maestri nella capacità di costruire il vero fisico e psicologico dei propri personaggi, non più personaggi ma persone, vive, vere nella loro materialità e spiritualità. Testori è stato uno dei principali studiosi del realismo lombardo (massimamente del '600), di quella corrente che affonda le sue radici in almeno due secoli prima e che ha visto tra i suoi massimi cantori proprio Roberto Longhi, al quale si deve anche il rilancio di Caravaggio dopo un lungo oblio con la mostra del 1951 a palazzo Reale a Milano, dove il grande critico e Testori hanno il loro primo incontro. E proprio su «Paragone» Testori pubblicherà il suo primo saggio su Francesco del Cairo, autore di ben tre versioni dell'Erodiade, dimostrando subito cosa sia per lui l'arte e il rapporto assoluto, 'di vita o di morte' che il critico è chiamato ad affrontare rispetto all'opera.

Testori nel saggio affianca ad una critica di stampo classico, basata sulla formazione dell'artista, la storia, le influenze, le caratteristiche, una personale visione che affonda le radici chiaramente nella psicanalisi e nell'interpretazione del profondo. Testori colloca il pittore nel filone dei cosiddetti 'pestanti', i pittori lombardi

17 Doninelli, *Conversazioni con Testori* cit., p. 108.

e piemontesi attivi tra la fine del Cinquecento e le prime decadi del Seicento, al tempo della peste appunto, e coglie nelle tele del Cairo i segni della colpa. Il suo disegno interpretativo è all'insegna di una calata nei meandri della psiche dell'artista e nella putredine del corpo corroso dalla peste. È quindi Francesco del Cairo a dare a Testori il "la" per l'interpretazione del rapporto tra Erodiade e la testa mozzata del Battista. Non ci si sofferma oltre, se non per ricordare che numerosissime furono negli anni Cinquanta e Sessanta le mostre sulla pittura lombarda e piemontese del Sei e Settecento, legate a grandi pittori come Moretto, Moroni, Savoldo, Cifrondi, Ceruti, Guala, Moncalvo, Francesco del Cairo. Ai quali vanno aggiunti i citati 'pestanti', ossia Pier Francesco Mazzucchelli (detto il Morazzone), Giulio Cesare Procaccini, Giovan Battista Crespi (detto il Cerano) e Daniele Crespi. E infine Tanzio da Varallo e Gaudenzio Ferrari, ai quali Testori dedica un fondamentale studio nel volume *Il gran teatro montano* del 1965, che vede motore di arte e teatro il Sacro Monte di Varallo. Qui, nella Cappella della Strage, appare l'iscrizione Strangosciata, addoloratissima, riferito alla Vergine Maria.

Questo il senso del congedo letterario di Testori che, come sostiene De Matteis:

riunisce tre personaggi regali in un itinerario figurale che attraversa romanità, ebraismo e cristianesimo impegnando l'interprete in un percorso iniziatico dalla dannazione infernale all'attesa purgatoriale, fino a raggiungere l'estasi paradisiaca (...) un'adeguata conclusione dell'indagine scenica dello scrittore lombardo abituato a trasfigurare il potere terreno e i sentimenti umani nella loro prospettiva soprannaturale¹⁸.

Il tutto calato nella necessità dell'artista di riportare i temi nell'ambiente della terra materna, delle prime origini, della certezza della autenticità affettiva e naturale.

Le parole della *Mater strangosciàs* rappresentano da un lato la conclusione dell'arte di Testori, dall'altro l'espressione di un percorso di salvezza che, lontano dal negare la tragedia della vita terrena, la inserisce in una dimensione della certezza di un giudizio finale all'insegna della resurrezione. L'uomo è così in grado di trasformare la negazione in accettazione, annullando il nulla quale esito certo delle azioni delle prime due protagoniste dei *Tre Lai*. Viene così portato in scena il percorso dell'uomo, il dolore terreno che si viene a edificare in un orizzonte di speranza e di senso, secondo il modello reso immortale dall'opera di Dante.

18 T. De Matteis, *La tragedia contemporanea*, Introduzione di F. Angelini, Ponte Sisto, Roma 2005, p. 237.