

ANDREA FERRANDO

*Tra Nel Tuo sangue e Ossa Mea:  
Testori alla prova della “conversione”*

---

*Between Nel Tuo sangue and Ossa Mea:  
Testori to the test of “conversion”*

ABSTRACT

Il saggio prende in esame e mette a confronto due capitoli della produzione poetica di Testori, ossia i poemetti *Nel Tuo sangue* (1973) e *Ossa Mea* (1983), che si collocano rispettivamente nel periodo immediatamente precedente e in quello immediatamente successivo all’evento della sua travagliata “conversione” al Cattolicesimo. La comunanza di sfondi, prospettive, problematiche esistenziali e linguaggi suggerisce che i due testi costituiscano una sorta di dittico i cui componenti, seppur concepiti e collocati in due momenti antitetici della posizione ideologica testoriana rispetto alla fede, siano sotteraneamente connessi da una tensione speculativa che non si esaurisce una volta avvenuta la “conversione”, ma che, al contrario, permane e non si risolve in una pacifica e definitiva accettazione. L’analisi privilegia un approccio di carattere filologico-ermeneutico e si struttura in quattro parti: nel primo paragrafo sono illustrati il sistema di riferimento in cui si inscrivono i due poemetti e le ragioni di una lettura dialogata; nel secondo sono messe in evidenza le parentele immaginativo-testuali che i due testi intrattengono con il panorama della letteratura sacra; nel terzo sono tracciate le coordinate linguistiche che contraddistinguono il tessuto poetico delle due opere; nel quarto, infine, sono esposte alcune considerazioni conclusive.

*The essay offers an analysis and a comparison of the poems Nel Tuo sangue (1973) and Ossa Mea (1983) by Giovanni Testori: the first poem was written just before the event of his troubled “conversion” to Catholicism (1977), while the second one a few years later. The commonality of backgrounds, perspectives, existential problems, and languages suggests that the two poems constitute a sort of diptych, whose components are connected by a speculative tension that does not end once the “conversion” has been carried out: on the contrary, it continues and is not resolved in a peaceful and definitive acceptance. The analysis favours a philological and hermeneutic approach, and is composed by four parts: the first paragraph deals with the background the two poems are placed in, and the reason why a compared reading is possible; in the second one the imaginative and textual relations of the two poems with sacred literature are highlighted; the third one traces the linguistic coordinates that distinguish the poetic fabric of the two works; lastly, the fourth one draws the conclusions.*

## *Tra Nel Tuo sangue e Ossa Mea: Testori alla prova della “conversione”\**

### 1. Letteratura della conversione

L'evento della cosiddetta “conversione” di Giovanni Testori si compie, secondo quanto l'autore stesso racconta, in concomitanza e su innesco della morte della madre Lina, avvenuta nel luglio del 1977<sup>1</sup>. Com'è noto, l'approdo alla fede cri-

\* Alcune delle considerazioni da cui si origina questo saggio sono state da me esposte in occasione del Convegno internazionale organizzato dalla *Canadian Association for Italian Studies* (CAIS) a Orvieto, Palazzo dei Congressi & Centro Studi Orvieto, nei giorni 13-16 giugno 2019, in un intervento dal titolo *Tra Nel Tuo sangue e Ossa Mea: la turbolenta religiosità di Giovanni Testori*, in particolare all'interno del panel *Traces of God in 20th century Italian Poetry*. Ringrazio i professori Giovanni Battista Boccardo, Ernesto Livorni, Francesca Santucci e Stefano Verdino per avermi offerto la loro esperta consulenza nella sistemazione delle presenti riflessioni.

1 Per l'esperienza del pieno accoglimento della fede da parte dell'autore e per molte altre questioni inerenti alla sua biografia si prenda in considerazione innanzitutto L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dell'Ombra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012. Il poeta specifica in diversi interventi, specie in alcuni del finire degli anni Settanta, che in realtà non si è trattato di una vera e propria “conversione”, ma dell'esito più o meno naturale di un cammino personale, che attraversa gran parte della sua esperienza umana, dal contesto e dalle vicissitudini dell'infanzia all'incontro con i giovani del movimento di don Giussani, Comunione e Liberazione; sul tema cfr. in particolare il contributo di M. Maroni, *Giovanni Testori, un intellettuale del Novecento a cui “bastava molto per vivere”*, «nel frammento», 11, 2 (2013), pp. 30-31, reperibile online all'indirizzo <<https://www.fidesvita.org/>> (ultima consultazione 25/07/2023): «Io ho sempre avuto il dono di questa fede disperata che combattevo perché sembrava che mi chiudesse, che mi impedisse la libertà (...) ma non è una conversione: è una precisazione del mio povero modo di essere cristiano, a cui sono stato indotto dalla morte di mia madre. Mia madre, morendo, ha ridato peso, grembo, latte a questo mio povero modo di essere cristiano (...)». In un'intervista dello stesso periodo spiega ancora: «Credo di poter dire che non riuscissi mai a fare a meno di Dio, a far a meno di Cristo. Anzi, tanto più cercavo di allontanarlo, tanto più me lo sentivo ricadere addosso. Ed è, mentre io sentivo questa continua pressione verso una risposta che mi sembrava non venisse, per un fatto della mia vita privata, la morte di mia madre, il suo abbandono della vita (pur di fronte allo sfascio progressivo di tutte le ideologie, delle posizioni materialistiche, per il dolore che partecipavo intorno

stiana è l'esito di un percorso tormentato, le cui tracce sono ravvisabili in una lunga cronologia e in numerosi àmbiti della sua produzione. Sebbene non sia facile tracciare dei confini in un universo così ricco, multiforme e vasto quale è quello testoriano, tanto più quando ci si trovi, come nel suo caso, di fronte a manifestazioni diverse di interessi e problematiche "trasversali", è comunque utile individuare dei percorsi che permettano di ricostruire l'evoluzione del pensiero del poeta, tra nuove acquisizioni e permanenti convinzioni<sup>2</sup>. Nell'intento di misurare in quali termini la produzione poetica di Testori rifletta e assimili il fatto della conversione, può risultare proficuo soffermarsi in modo specifico sulla stagione in seno alla quale si attua la 'svolta', ossia il periodo che corre tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta.

Tra le opere che vedono la luce in questo arco cronologico, meritano un'attenzione particolare due testi che sembrano costituire una sorta di dittico, dal momento che si dispongono quasi simmetricamente a cavallo della conversione, della quale rappresentano, per così dire, due sentinelle poetiche: il primo, leggibile come il vertice della tensione speculativa religiosa dell'autore precedente l'evento, è *Nel Tuo sangue*, pubblicato nel 1973; il secondo, che raccoglie le sue rinnovate inquietudini post-conversione è *Ossa Mea*, uscito nel 1983<sup>3</sup>.

a me) sicuramente subentrò l'allegria, la grazia, che hanno fatto sciogliere questa domanda ultimativa (...); allora tutto quello che prima era una specie di irruenza, di ribellione, si è sciolto in una accettazione, in una affermazione, in una testimonianza convinta e personale del significato, del destino religioso dell'uomo». Nel presente lavoro, il sostantivo «conversione» andrà dunque sempre inteso con tale specifica, composita e personalissima accezione.

- 2 Le possibilità di confronti tra le opere di Testori sono molteplici. In particolare, tra le altre, la critica ha rilevato che, per ragioni tematiche e stilistiche e per la comune esposizione di un «itinerario interiore», *Per sempre* possa essere considerato come il secondo capitolo di un trittico aperto da *I Trionfi* (1965) e proseguito da *L'amore* (1968); allo stesso modo è stato messo in risalto il legame del medesimo poemetto con altri due capitoli del canzoniere testoriano, ossia *A te* e *Alain* (1973), con i quali l'opera andrebbe a costituire un «trittico ideale» (Vigorelli): cfr. G. Testori, *Opere 1965-1977*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, in *Opere*, Milano, Bompiani, 1996-1997, 2 voll., vol. II., p. 1516 e p. 1518 (*I Trionfi* pp. 1-339; *L'amore* pp. 619-747; *Per sempre* pp. 749-856; *A te* pp. 885-951. Per l'edizione di *Alain* si rimanda invece a 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, Mondadori, 2023, testo alle pp. 679-700, note alle pp. 1500-2). Il nome ora citato dello studioso e poeta Giovanni Raboni si tinge peraltro di una particolare sintonia con le opere testoriane in questione, soprattutto se si pensa al Raboni di *Gesta romanorum* (1967) e di *Rappresentazione della Croce* (2000) – riproposta di testi giovanili composti circa cinquant'anni prima –, raccolte poetiche che manifestano, sul versante di un'altra sensibilità, la comune topica di ispirazione evangelica.
- 3 Si specifica che tutte le citazioni di *Nel Tuo sangue* presenti in questo saggio sono estratte da Testori, *Opere 1965-1977* cit., vol. II, testo alle pp. 959-1049, note alle pp.

Seppur le tematiche e le meditazioni affrontate in queste due raccolte (che, forse, sarebbe più opportuno definire ‘poemetti’<sup>4</sup>) costituiscano un filo rosso che attraversa una larghissima parte della produzione letteraria precedente e successiva – e non soltanto poetica, ma anche drammaturgica, saggistica e romanzesca – di Testori<sup>5</sup>, non è completamente scorretto sostenere che in *NTs* e in *OM* esse

1525-27 (d’ora in poi *NTs*). All’edizione Bompiani di *Ossa Mea* (cfr. G. Testori, *Opere/3 [1977.1993]*, a cura F. Panzeri, Frammenti critici di G. Raboni, testo alle pp. 567-675, note alle pp. 2029-33) si preferisce la nuova edizione recentemente uscita per i tipi mondadoriani, dalla quale si sono attinte tutte le citazioni e alla quale si rimanda anche per le considerazioni di ordine filologico inerenti al poemetto: Testori, *Ossa Mea*, in *Opere scelte* cit., testo alle pp. 985-1117, note alle pp. 1534-38 (d’ora in poi *OM*).

- 4 L’impiego della categoria del ‘poemetto’ si può giustificare a partire dall’architettura che configura entrambe le opere: un insieme di singole poesie indipendenti, ma al contempo strettamente apparentate le une alle altre come anelli di una collana, e disposte secondo un disegno fortemente unitario sotto il profilo tematico e narrativo. I componimenti, pertanto, sono da leggere sia come entità dotate ciascuna di una propria autonomia, sia come parti di un macrotesto e di un percorso più ampio con cui si relazionano continuamente. Sulla consistenza poematica di *NTs* si veda G. Gramigna, *Testori: il sangue e il dopo*, in *Le forme del desiderio*, Milano, Garzanti, 1986, p. 135: «(...) libro di poesia e non di poesie perché, sebbene risultante di un’ottantina di composizioni brevi o brevissime, l’immagine sovrachante che propone è quella di un poema continuo, sia a livello tematico, sia timbrico, sia psicologico»; sul medesimo aspetto cfr. inoltre G. Raboni, *Appunti*, «Paragone», 292 (1974), p. 94: «*Nel Tuo sangue* – in realtà un unico poemetto-monologo scandito in quattro parti e in numerose emissioni vocali». Si veda ancora quanto Raboni scrive nell’introduzione alla citata edizione Bompiani, p. XIII: «(...) penso soprattutto a quello che mi sembrò allora – e forse, anche pensando al dopo, continua a sembrarmi – la più folgorante, la più necessaria, la più testoriana fra le raccolte di poesia di Testori, *Nel Tuo sangue*, 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 – un Dio non ancora accettato, non ancora dato per esistente e tanto meno per affidabile e tuttavia cercato con uno slancio, un’audacia, un tremore di struggente, primitiva purezza». Come si vedrà, lo stesso impianto presenta *OM*, pur in una sequenza più strutturata, scandita dai capitoli che mimano le stazioni della *via crucis*, secondo quanto sottolineato già da G. Galletto, *Ossa mea* in «Il Giornale di Vicenza», 14 luglio 1983, p. 3: «i trentatré componimenti (privi di singoli titoli, contrassegnati solo da numeri progressivi) nei quali il discorso poetico viene scandito sostanzialmente senza soluzione di continuità».
- 5 In una cronologia contigua ai due testi qui presi in esame, per consonanza di materiali tematici, a testimonianza di un perdurare della riflessione sulla fede e i suoi nodi, si dovranno ricordare – oltre ai già citati *Trionfi* (1965) – *Crocifissione* (1966) e *Dies illa* (1966-67) per la stagione poetica pre-anni Settanta e, sotto il profilo drammaturgico, la trilogia di oratori di argomento sacro *Conversazione con la morte* (1978), *Interrogatorio a Maria* (1979) e *Factum est* (1981), per gli anni immediatamente successivi; e, ancora,

siano portate a un livello di tensione e di profondità tale da autorizzare a considerarle le espressioni più mature, sotto il profilo esperienziale e poetico, della personale e singolare svolta della conversione<sup>6</sup>.

Collocati sulle sponde opposte di una vicenda che conduce lo scrittore ad assumere un atteggiamento confessionale diverso rispetto al passato – non più al confine dell'indifferenza al messaggio cristiano, ma ora suo fine e acuto esegeta se non, per certi versi, propulsore e difensore nell'agone di un mondo da «post-cristiani»<sup>7</sup> –, i due poemetti si prestano a essere letti in un'ottica sia continuativa che oppositiva, nella consapevolezza che, come si cercherà di dimostrare, la professione del nuovo credo abbia soltanto parzialmente placato e non del tutto domato le turbolenze di un dramma personale e doloroso che è ancora lontano dal trovare la quiete desiderata nel porto della fede. In altre parole, il Testori 'credente' di *OM* confessa sulla scena del nuovo poemetto il permanere dei lancinanti conflitti che si agitavano già nel lui 'non credente' di *NTs* e, più che ritenerli superati, si sforza – a volte riuscendovi e a volte fallendo nell'intento –

sotto quello romanzesco, pubblicato a ridosso della scomparsa dell'autore, *Gli angeli dello sterminio* (1992). Per quanto concerne l'ambito critico-saggistico e giornalistico, non si potrà non considerare almeno la collaborazione di Testori con il «Corriere della Sera», che inizia nel 1975 e prosegue nel decennio successivo, e si distingue, oltre che per contributi di elevato valore culturale e divulgativo – specialmente sotto il punto di vista storico-artistico – soprattutto per una scrittura tagliente su scottanti questioni dal forte impatto etico-sociale e di grande attualità nel contemporaneo dibattito pubblico.

- 6 Sulla possibilità di una lettura continuata dei due testi cfr. le note di F. Panzeri in *Opere/3* cit., pp. 2029-33, in particolare p. 2031: «Le poesie di *Ossa Mea* cambiano radicalmente l'originario progetto di utilizzare il titolo per la raccolta delle sue poesie degli anni Settanta e trasformano la natura del nuovo libro, in quella effettiva di un 'poema in forma maledetta' che, ancora una volta, vede Testori ai piedi della Croce in una sfida serrata con il Cristo Crocifisso, sfida già assunta in altra forma, nel 1973 con *Nel Tuo sangue*». In realtà, già Domenico Porzio nel risvolto alla prima edizione mondadoriana di *OM*, additava il poemetto come l'ultimo atto di un «itinerario di ricerca» aperto da *I Trionfi* (1965) e proseguito da *Nel Tuo sangue*: cfr. *Opere scelte* cit., p. 1537.
- 7 In questo senso si prendano in esame, ad es., i contenuti di alcuni contributi giornalistici sul «Corriere della Sera» dal titolo: *I giovani che implorano la morte cercano solo Dio*, 24 aprile 1978 (cfr. *Opere/3* cit., pp. 188-91); *La libertà è un servizio*, 24 luglio 1978 (ivi, pp. 204-7); *La sacra Sindone può aiutarci a credere*, 24 agosto 1978 (ivi, pp. 212-15); *La Madonna è entrata nella Trinità*, 14 settembre 1978 (ivi, pp. 219-21); *La redenzione dell'uomo nel dramma della storia*, 17 marzo 1979 (ivi, pp. 265-67); *La luce della Pasqua*, 15 aprile 1979 (ivi, pp. 275-77); *Wójtyła: l'uomo, la donna, l'amore*, 20 gennaio 1980 (ivi, pp. 335-37); *Davanti alla croce*, 6 aprile 1980 (ivi, pp. 350-52); *Dio al centro dell'uomo*, 3 dicembre 1980 (ivi, pp. 408-10); e per «Il Sabato»: *Soltanto nel cuore di Cristo*, 6 dicembre 1980 (ivi, pp. 411-15); *L'uomo del Natale*, 20 dicembre 1980 (ivi, pp. 419-22); *Il martirio del Papa nel cuore del mondo*, 16 maggio 1981 (ivi, pp. 455-56).

di accettarli come costitutivi di una rinnovata condizione esistenziale a cui il suo cammino difficile, percorso tra irrisolte contraddizioni e slanci di disperata speranza, lo ha condotto. Se una svolta si compie, di tutto si tratta tranne che di accettazione supina della nuova fede, che viene invece costantemente problematizzata e messa in discussione per il suo sottrarsi alle leggi della logica, della razionalità e, a volte, anche dell'umanità. Il merito di un confronto ragionato tra i due poemetti pre e post-conversione può essere quello di portare in risalto la complessa ed eterogenea compresenza di elementi di continuità e di discontinuità tra i due momenti che accompagnano la delicata fase di transizione tra due visioni diverse della realtà, e di far indirettamente emergere la necessità di un approccio critico che rifugga da ogni rigidità classificatoria.

### 1.1 *Tra Nel Tuo sangue e Ossa Mea*

Il progressivo e tormentato accoglimento della fede – cammino tutt'altro che breve, e mai veramente interrotto, che interessa un periodo 'di lunga durata' nella sensibilità e nel temperamento di Testori, e che culmina con l'avvenimento doloroso della perdita della madre – si realizza su un terreno ritenuto dallo scrittore la prima e più autentica dimensione per penetrare il cuore pulsante e l'essenza intima della nuova religione, cioè l'ascesa al Calvario. Acquisire piena contezza del senso del Cristianesimo non è possibile se non si è disposti a percorrere la faticosa salita del monte del dolore, passaggio ineludibile per giungere ai piedi della croce e fissare lo sguardo negli occhi di Cristo<sup>8</sup>. Tra le diverse ascese al Calvario che l'autore compie nelle sue opere, quelle di *NTs* e di *OM* si denotano per una particolare gravità, date le contingenze biografiche ed esistenziali del Testori di questi anni, e si incendiano di un singolare fervore verbale, *trait d'union* tra i più significativi dei due poemetti<sup>9</sup>. L'accostamento alla così ricercata e de-

8 Sulla centralità del calvario nella poesia testoriana si era già brevemente soffermato L. Doninelli, *Dagli Ossi di Eugenio alle Ossa di Giovanni. Ovvero, la poesia scende sul campo di battaglia*, in «Il Sabato», 18-24 giugno 1983, in particolare p. 27: «Il luogo naturale della parola di queste poesie è il Golgota, quello fisico».

9 Ai fini di un confronto ancora di natura poetica, si considerino ad es. le raccolte dei primi anni Settanta sopra citate, ambientate in uno scenario da incamminamento verso – e intrattenimento presso – il Golgota. In particolare, *Per sempre* e *A te* presentano la stessa architettura di *NTs* e di *OM*, senza però possedere nessuna forma di ripartizione interna o di raggruppamenti di poesie; inoltre, in entrambe è presentato un ventaglio di simbologie o semplici ed essenziali rimandi evocanti la passione di Cristo, con una forte aderenza alle immagini dello scenario evangelico specialmente in *Per sempre*, in cui si incontrano, oltre alla «corona di spine» propria anche degli altri testi, la «sindone»-«sudario» (con le allusioni all'episodio della Veronica che si ritroverà anche in *Alain* e in *OM*), il tema del «bacio» (a cavallo tra il bacio evan-

siderata figura di Cristo-Redentore non avviene nei termini di un incontro, ma piuttosto secondo le coordinate di una sfida-scontro, infuocata da un espressionismo linguistico dai furori blasfemo-ingiuriosi particolarmente taglienti – su cui si tornerà –, che sfora frequentemente nel campo dell'insulto e del turpiloquio, dipingendo uno scenario di litigiosità tra l'uomo e Dio piuttosto inedito nella forma quanto antico nella sostanza.

La giustapposizione dei due poemetti restituisce innanzitutto alcune evidenze di ordine organizzativo della materia testuale. *NTs* presenta una struttura articolata in quattro scene: i passi che conducono al Golgota sono figurati da un eloquio-monologo infiammato di accuse nella prima sezione, che nel suo movimento verbale di alternarsi di domande e provocanti considerazioni è specchio di un movimento anche fisico di appressamento al luogo della crocifissione; la seconda e la terza sezione, invece, rispettivamente 'giovannea' e 'mariana', sono caratterizzate da una sorta di stasi contemplativa in cui l'addoloramento del poeta si fa corale e coinvolge le altre due sacre figure del discepolo prediletto e della madre: anche il poeta staziona ai piedi della croce, ma in lui il silenzio del raccoglimento lascia il posto a uno sfogo-requisitoria che tinge le due scene di rancore, blasfemia, impossibilità di redenzione e, al contempo, di velata ricerca, preghiera, supplica; un moto nuovamente turbolento si percepisce poi ancora nella quarta e ultima sezione, in cui Testori riprende i suoi duri attacchi a Cristo crocifisso con i medesimi toni della prima parte del testo. Se il primo poemetto si presenta come un susseguirsi di scene da sacra rappresentazione, quasi come se si fosse dinanzi a un percorso – anche artistico-visivo<sup>10</sup> – che dalle stazioni della *via crucis* conduce alla meditazione del tipico trittico da Crocifissione (con Maria e Giovanni ai piedi della croce), il secondo è costruito su una struttura

gelico di Giuda traditore e il gesto affettuoso che è segno di un sentimento sincero) e lo spazio dell'«orto» che è sipario dell'arresto di Cristo. Tratto distintivo di *A te* è, invece, la ricerca di una maggiore e più accogliente tenerezza che il poeta spera di rinvenire tra le braccia di Dio, pur conservando intatta la propria dolorosa umanità e il proprio lancinante tormento.

- 10 Com'è noto, il profilo di Testori si distingue *in primis* per una ricca e profonda cultura storico-artistica, nutrita dalla sua attività di mercante d'arte, organizzatore di mostre e critico interessato specialmente alla pittura di ambito lombardo e alle correnti artistiche dei secoli XVI-XVIII. A tal proposito, a titolo esemplificativo andrà citato almeno uno dei frutti più indicativi della sua passione e della sua competenza maturata in questo campo, ossia il volume *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (Milano, Feltrinelli, 1965), in cui sono raccolti alcuni dei suoi studi sul Sacro Monte di Varallo. Più in generale, si potrà affermare che in Testori il tema del sacro assume un'attenzione privilegiata e trasversale che mette in dialogo i diversi versanti della storia dell'arte, della scrittura e della drammaturgia: in tal senso, le stazioni del poemetto evocate possono essere lette anche come immagine speculare delle stazioni dell'itinerario fisicamente percorribile nella dimensione dei sacri monti ora richiamati.

più articolata ma anche più lineare. Infatti, in *OM* la salita si compie in una scansione di trentatré capitoli (ciascuno di maggiore lunghezza rispetto alle brevi poesie di *NTs*), che sono le trentatré stazioni di una *via crucis* tutta testoriana, in cui, come nel primo caso, il movimento – sia rettilineo, sia circolare, ma che si agita sempre a un ritmo sostenutissimo – la fa da padrone, e riserva spazi minimi a delle pause in cui poter prendere fiato<sup>11</sup>. Così entrambe le salite dei due poeti si impernano attorno alla Croce di Cristo, in uno scenario da Golgota: ma, mentre in *NTs* in fin dei conti Testori compie un viaggio sia di andata che di ritorno da quello stesso Golgota, – chiedendosi, in conclusione, quando potrà liberarsi di Dio<sup>12</sup> –, in *OM* quel viaggio è di sola andata, dal momento che, soprattutto nel tempo intercorso tra l'elaborazione e la stesura del primo e quella del secondo lavoro, il poeta ha constatato nella sua vita, nel suo sangue e nelle sue ossa, che dalla croce di Cristo non potrà più allontanarsi.

### 1.2 *Nel sangue e nelle ossa*

Oltre al dato di contesto più evidente dello scenario – un Golgota disegnato nelle parole e nelle sofferenze di Maria e Giovanni in *NTs*, e un Golgota proiettato verso un'apocalissi di cosmico disfacimento in *OM*, come meglio si dirà in séguito –, vi è un altro elemento, e di non secondario rilievo, al quale occorre prestare attenzione nell'operazione di confronto in atto, che per certi versi precede e prepara ogni altra tipologia di analisi. È una questione di cardinale importanza nell'universo della riflessione testoriana e, in particolare, nelle modalità effettive in cui si attua la sua conversione: si tratta della centralità della corporeità<sup>13</sup>. Accanto e al di là della dimensione della salita al Calvario, sfondo eletto in quanto spazio-tempo della somma pena e del sacrificio del Dio incarnato e del poeta stesso, il campo su cui si compie il progressivo accostamento e l'incontro con la fede è il corpo nella sua fisicità, corpo di Cristo, Figlio di Dio e

11 Si prendano in esame, ad es., i capitoli X, XII, e XVII, in cui si assiste a una sorta di temporanea sosta del cammino e della frenesia che ha agitato i precedenti, e in cui il poeta si ferma a osservare i frammenti della distruzione dell'universo che è in atto – proponendone un elenco di immagini estrapolate da una iper-modernità apocalittica (capp. X e XVII) –, o a meditare l'incomprensibile mistero di un Dio eterno che ha scelto di umiliarsi per avere un contatto con l'umanità (XII): cfr. *OM* cit., rispettivamente alle pp. 1032-35, 1041-44 e 1061-64.

12 Cfr. *NTs* cit., p. 1049: «Quando potrò liberarmi di te?», interrogativo che può leggersi come una sorta di tentativo di discesa dal Golgota, un voltare le spalle a quel luogo e un allontanamento di un Testori più sicuro dei suoi dubbi e delle sue titubanze che della proposta di relazione e fidato abbandono avanzata dal Cristo in croce.

13 Sul tema cfr. A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, pp. 157-61.

Redentore, e corpo di Giovanni Testori, poeta e omosessuale. E non sarà un caso se ambedue i poemetti presentano un'intitolazione così eloquente, come a dire che il 'dove' reale in cui debba necessariamente inverarsi il tanto atteso incontro tra l'uomo e il Dio dell'Incarnazione non possa essere altro che il corpo, il luogo fisico del sangue e delle ossa. La conoscenza profonda sino all'intimità tra i due personaggi di questa vicenda non può avvenire se non nel sangue di Cristo e nelle ossa di Testori.

Il concetto di corporeità testoriana nei due poemetti viene esplicitato nella sua singolarità in una contesa tra due poli antitetici – e pur chiamati a convivere fianco a fianco – che ne dipingono due opposte significanze: il corpo di Cristo come fonte di ispirazione di un'inquieta *libido* e origine di un *eros* indomabile, al cui richiamo il poeta non vuole sottrarsi, e nel quale vede riflessa la propria identità e il senso della propria corporeità; il corpo di Cristo come fonte di ogni sacralità ed epifania tangibile dell'*agape*, nutrimento che il Testori cristiano sa di dover assumere per il proprio sostentamento spirituale, in quanto ineludibile strumento di salvezza, ma che fatica ad accettare pienamente per la sua divina e imperscrutabile misteriosità. Nella convivenza di queste due sensibilità, che racchiudono tutta l'autobiografia dell'autore, risiede la novità personalissima della poesia testoriana degli anni della conversione, che fiorisce proprio attorno alla costruzione di un nuovo Cristo, ora sofferente *alter ego* del poeta, ora Dio crocifisso che con il suo sacrificio genera in lui dubbi, tensioni e rabbia, ma anche compassione, desiderio di vicinanza e di accoglienza e, in ultima istanza, amore.

Come viene presentata nei due poemetti, la corporeità di Testori è una corporeità macchiata di sangue, linfa vitale dell'organismo, origine di un'incontenibile voluttà per lo sguardo, e al tempo stesso linfa ormai prossima a farsi sostanza sacramentale. È il sangue il principale attributo figurativo di Cristo, la sede fisica e figurata a cui è convocato chiunque lo voglia incontrare. In *NTs* l'autore non manca all'appuntamento e cerca di immergersi nel sangue del Signore, sangue che costituisce, però, sin da quasi subito, il pretesto per richiamare, con il solito piglio provocatorio, le grandi e spinose questioni religiose che alla corporeità naturalmente si legano e al cui confronto il poeta non intende per nessuna ragione sottrarsi, dal momento che le percepisce come capitali. In particolare, ciò è vero per il dogma dell'incarnazione e quello della transustanziazione delle specie eucaristiche, cioè del 'rifarsi' del corpo di Cristo che supera le leggi del possibile:

Per illuderci di poterTi parlare  
Ti sei dovuto incarnare<sup>14</sup>.

14 Cfr. *NTs* cit., p. 969.

(...)  
 Avessi creduto anch'io  
 all'inumana omertà  
 avrei accettato la Tua incarnazione,  
 questa vile, idiota,  
 sanguinante delazione<sup>15</sup>.

(...)  
 Il danno d'un figlio  
 che si voleva carne di Dio  
 nel suo grembo  
 di serva povera e oscura;  
 un figlio che conosceva da feto  
 la Sua vita futura<sup>16</sup>.

(...)  
 Se il sangue è il Tuo segno  
 la morte è il Tuo regno<sup>17</sup>.

(...)  
 Sei un Dio che per avermi  
 s'è fatto morte, sangue,  
 viltà<sup>18</sup>.

(...)  
 La Tua ostia  
 da tempo ho allontanato da me.  
 Il vino che la Tua chiesa m'offriva  
 era una lussuriosa ironia<sup>19</sup>.

(...)  
 il Dio eterno e incarnato<sup>20</sup>.

Accettare un Dio fatto carne per Testori è un problema (come dichiara egli stesso<sup>21</sup>), ma dinanzi alla difficoltà cresce l'ardore di misurarsi con il mistero e,

15 Ivi, p. 972.

16 Ivi, p. 1007.

17 Ivi, p. 1017.

18 Ivi, p. 1025.

19 Ivi, p. 1027.

20 Ivi, p. 1036.

21 Sono sintomatiche due poesie adiacenti di *NTs* (sezione I) che costituiscono una sorta di dittico tra due immagini contrapposte che si affacciano alla mente del poeta nel corso della sua dibattuta analisi di coscienza: «È lui / non Te che amo. // È lui / il dio vero, / il dio giusto, / il dio sano», «Tu sei il Dio marcio, / il Dio incarnato. // Sei il Dio Cristo, / il Dio sangue, / il Dio peccato»: cfr. ivi, pp. 974-75; secondo il

quanto più lo si crede impossibile, tanto più sente farsi largo in lui l'irrinunciabile esigenza di credervi. In *OM* il tema è nuovamente oggetto di meditazione in toni forti, soventemente ancora impostati su un registro di demistificazione sacramentale, ma, proprio in quanto tale, sintomatica del perdurare di una riflessione sul dogma e sul sacramento stesso che ancora non cessa di inquietare e attrarre il Testori in-cerca-di-Dio:

Non son oro,  
finto bronzo,  
neppur rame,  
Cristo-sangue,  
Cristo-pane!<sup>22</sup>

(...)  
il sangue che porta salvezza<sup>23</sup>

(...)  
nel mare di sangue,  
del sangue di Cristo  
in enorme liquore  
del santo e perfido odore  
che insieme ci salva  
e ci dannà,  
nel sangue che è panna  
e veleno,  
ma solo più panna voleva<sup>24</sup>.

(...)  
Tu stupendo,  
nel Tuo corpo  
che bellezza è  
di strazi,  
Tu ferita  
che incarnasti  
e sempre incarni (...)<sup>25</sup>.

medesimo schema sono accostati anche altri due testi della IV sezione del poemetto: «Non è Dio chi copula / con la carne e la morte. // Non è Dio chi solo a trent'anni / apre le sue povere porte», «Dovevi essere il Dio vero, / il Dio liberante e liberatore. // Sei diventato il Dio schiavo, / il Dio amante, il Dio traditore»: cfr. *ivi*, pp. 1018-19.

22 Cfr. *OM* cit., p. 1006. Si noti l'uso del trattino per alludere alla transustanziazione delle specie eucaristiche.

23 *Ivi*, p. 1054.

24 *Ivi*, p. 1056.

25 *Ivi*, p. 1099.

### 1.3 *Giovanni*

La lotta tormentata che sostanzia tutto il cammino verso la Croce – sia nello scorrere del sangue di *NTs*, sia in un più estremo dilaniamento delle membra anatomicamente scomposte in *OM* – assume i tratti di un corpo a corpo fisico, sensuale e insieme di mistica tensione, restituito da Testori nella veste del testo poetico senza fuggire alle pulsioni che animano il suo temperamento: il pieno accoglimento e la professione della fede per il poeta possono avvenire soltanto senza che egli si debba sentire costretto a rinnegare la propria sessualità. È una lotta-scontro, condotta con fatica, caparbietà e risolutezza. In questo intento, l'avvicendamento della conversione si arricchisce in entrambi i poemetti di una forte filigrana autobiografica, che trova la sua più significativa espressione nella figura di ricordo dell'apostolo Giovanni<sup>26</sup>.

Nel secondo capitolo di *NTs*, il cui architrave è la blasfema insinuazione del sussistere di un rapporto omosessuale fisicamente consumato tra Cristo e il discepolo prediletto, si assiste al più spinto tentativo di ripensare la figura del Figlio di Dio, e di ripensarla 'testorizzata', così da privarla dell'alone di divinità che le pertiene, umanizzarla oltre il limite concesso dalla morale e dalla tradizione, e personalizzarla al punto di renderla consapevole di che cosa sia il doloroso dramma esistenziale attraversato dal poeta<sup>27</sup>. Si compie quindi un'identificazione

26 L'attenzione per la figura giovannea in Testori all'altezza di questi testi poetici può essere messa in relazione, forse non inopportunamente, con un interesse artistico e specialmente pittorico di lontana datazione, che l'autore stesso racconta in un'intervista, parlando della sua situazione scolastica nei primi anni Trenta: «Prima di iscrivermi al Liceo Classico avevo iniziato a frequentare l'Istituto Tecnico Commerciale, sempre al S. Carlo. Ho passato un anno di rifiuto totale della scuola. Così sono stato bocciato. L'anno dopo ero riuscito a farmi accettare, anzi facevo il bullo e avevo in mano i miei compagni. Però la situazione non era migliorata, tanto che il rettore aveva convocato mio padre e gli aveva detto: "Non mi sembra che questo ragazzo abbia doti particolari. L'unica cosa che può fare è ragioneria". Non ero portato nemmeno per quello, perché non capivo niente di matematica. Poi ho fatto l'esame per il ginnasio e sono andato avanti: non che studiassi molto, ma leggevo da solo, andavo a vedere le mostre. Ho ancora, da qualche parte, un catalogo della mostra di Correggio che mi sono fatto regalare da mia mamma, a 12 anni, per San Giovanni»: cfr. la scheda della cronologia dell'*Archivio Giovanni Testori*, a cura di F. Panzera e reperibile all'indirizzo online: <<https://www.fondazionemonadori.it/archiviotestori/cronologia.html>> (ultima consultazione 25/07/2023). L'interesse maturato già in giovane età per la pittura di Correggio potrebbe aver contribuito ad accrescere la fascinazione del poeta nei confronti della vicenda di Giovanni apostolo e del Giovanni apocalittico in particolare, se si pensa che l'affresco della cupola del Duomo di Parma, di mano di Correggio, datato agli anni 1520-1524, raffigura proprio la *Visione di san Giovanni a Patmos*.

27 L'insieme di componimenti in oggetto, appartenenti alla sezione II, rappresenta il

che va oltre il semplice richiamo onomastico: come un tempo Cristo, preferendo consegnarsi al suo alto destino, abbandonò Giovanni, che lo amava di un amore umano, ai piedi della croce, così ora abbandona il poeta, anch'egli ai piedi della stessa croce, anch'egli scosso dalle stesse passioni, anch'egli in attesa di risposte che non sopraggiungono. Una corporeità tradita vivono entrambi i Giovanni, incendiati dalla passione e costretti alla resa della disillusione.

Ma non soltanto nelle sembianze dell'apostolo prediletto e ferito dalla mancata corresponsione amorosa Testori ripone qualcosa del proprio io. Vi è, infatti, un secondo Giovanni, che nel primo poemetto compare soltanto in qualche accenno<sup>28</sup> e che trova invece in *OM* una sua collocazione di quasi primo piano: è il Giovanni escatologico, il visionario profeta scrittore dell'*Apocalissi*. Chiamato all'adempimento di una missione altissima – che non è banale preveggenza, ma voce illuminata che intende ridestare le coscienze alla consapevolezza della transitorietà universale – il Giovanni apocalittico è in un certo senso un nuovo *alter ego* del Testori post-conversione, che proclama il disfacimento del cosmo del suo tempo – un disfacimento di valori e di materia, e ovviamente anche di corpi e di ossa in particolare, ossa altrui e ossa proprie –, e che, a differenza del prediletto discepolo in esilio a Patmos, anziché abbandonarsi alle certezze di una fede finalmente raggiunta e alla consolazione della misericordia riparatrice, si prepara a un Giudizio che prefigura per sé soltanto nelle forme di un'ineluttabile condanna, peraltro ormai imminente. Si passa così dal Giovanni tutto umano ed eroticamente rivisitato di *NTs* al Giovanni profeta di cosmiche sventure e sacerdote delle cose ultime di *OM*<sup>29</sup>: alla propria controfigura umana e spirituale

culmine dell'azzardo terminologico e tematico testoriano, che è anche la cifra di larga parte della sua poesia e del suo singolare percorso di ricerca verso la piena, consapevole e partecipata adesione alla fede cristiana. Le provocazioni di carattere blasfemo riguardano fundamentalmente la sfera della sessualità e si spingono anche al rovesciamento dei sacramenti; si vedano a tal proposito ad es. i seguenti passi in *NTs* cit., pp. 989 e sgg.: «L'hai amato più degli altri. / Sul desco della Cena / appoggiava la sua guancia / al Tuo volto. // Non era solo una predilezione, / era un'atroce, carnale / peccatrice dedizione»; «Quando dormivi accanto a lui / che accadeva? / Chi muoveva per primo / nel silenzio / i lenzuoli?»; «Mentre morivi / che nome urlava / se non il suo / la Tua voce?»; «Ha raccolto l'ultima goccia / del sangue di Te, / l'ha portata alle labbra, / l'ha tenuta nella sua giovane bocca, / l'ha ingoiata, mangiata. // È stata la comunione unica, / vera. // La Tua chiesa non l'ha vista: / non c'era».

28 Cfr. in particolare ancora la sezione II di *NTs*, in *ivi*, alle pp. 994 e sgg.: «E perché, / dopo averlo innalzato, / in un'isola / d'orrenda empietà l'hai avvolto?»; «Ha letto numeri indecifrabili, atroci; / le rose ha ridotto a demenza. // Quello che per Te / era pietà o clemenza / nel Libro increato / s'è aperto nell'unica luce / d'universo insensato»; «(...) Quando poi l'hai lasciato / è stato per odio / non per amore / che, invasato, / ha visto la fine / della Tua incarnazione, / l'universo incendiato / e ogni Dio contraddetto, / negato».

29 Cfr. C. Marabini, *Testori e poi Testori*, in «Il Resto del Carlino», 1 settembre 1983, p.

Testori affida in tal senso i due ruoli ora simmetrici, ora in continuità, ora opposti e ora complementari di rappresentanti dei diversi momenti del suo vissuto di uomo prima ribelle alla fede in Cristo, ora in qualche misura più prossimo ad essa, o quanto meno sedotto dai suoi aspetti più terribili e sublimi.

## 2. Intertestualità scritturali

Esiste un denominatore comune che apparenta le singole tappe e le diverse scene in cui vengono cadenzati i passi del percorso testoriano verso il Cristianesimo e che ne costituisce, in maniera chiara, il sistema di riferimento in cui esso trova collocamento. È l'orizzonte testuale delle Sacre Scritture, i libri che sembrano in un certo senso formare il *vademecum* che il poeta tiene tra le mani già all'epoca della lotta con l'idea di ogni possibile conversione, che continua poi a sfogliare nel momento in cui deve scegliere se sia opportuno – e in che modo – compiere l'ultimo passo e varcare così la soglia del cambiamento, e che ancora consulta e quasi pare postillare e parafrasare quando è tempo di cimentarsi con la scrittura della conversione, scrittura che a quel passo conferisce una veste letteraria e poetica, ma mai intellettualistica.

La maturazione della consapevolezza del dirsi – o del dirsi in un modo nuovo – cristiano si compie in Testori sotto l'insegna della lettura dei testi sacri – di alcuni in particolare, come si dirà, – e del repertorio immaginativo che attraverso le più differenti declinazioni artistiche da esse è scaturito. I due poemetti presi in esame in queste pagine, come d'altra parte il resto della produzione letteraria ad essi più e meno limitrofa sopra chiamata in causa, paiono suggerire quali siano i termini e le modalità in cui si sia effettuato questo corpo a corpo con i libri scritturali, in diversa misura frequentati e interiorizzati fino al punto da essere addirittura riscritti con l'inchiostro e il filtro della propria personale e intima esperienza. Sarà interessante, allora, sondare il dettato delle due opere poetiche in questione per tentare di rinvenire l'entità, la tipologia e la frequenza delle presenze di alcuni intarsi testuali o immaginativi che si configurano come prelievi o rimandi al panorama scritturale e che ne ricreano in questo modo l'atmosfera.

Il primo dato che si presta a considerazioni di questo genere è quello delle intitolazioni dei due poemetti, che instaurano un dialogo dalle evidenti risposdenze contestuali e tematiche. La locuzione italiana *Nel Tuo sangue* può essere letta come calco di diverse formule bibliche, tra le quali andrà messa in evidenza quella appartenente a un passo dell'Apocalisse in cui i quattro esseri viventi e i ventiquattro vegliardi intonano un inno contenente l'espressione «hai riscattato

8: «Due Giovanni si fronteggiano, anzi si affiancano, l'uno confinato nella moderna metropoli infernale, l'altro scrivente a Patmos, sotto la divina dettatura dell'angelo».

per Dio con il tuo sangue uomini di ogni tribù, lingua, popolo e nazione»<sup>30</sup>. Se la memoria biblica di Testori tiene presente anche questo passo, il titolo scelto per il primo poemetto conterrà in sé già una precisa indicazione di ricerca del potenziale redentivo del sangue divino, una ricerca che poi si svilupperà con gli esiti di cui si è parlato. Dall'altro lato, il sintagma che denota il secondo libro ha a sua volta una sua ascendenza, numericamente più ricca del caso precedente, nel latino biblico, in particolar modo nel Salterio (8 attestazioni delle 18 complessive si trovano in questo libro<sup>31</sup>). Al suo interno, un componimento più degli altri merita di essere preso in esame: si tratta del salmo 21, che è incentrato sul supplizio innanzitutto corporeo del giusto, trasfigurazione *ante litteram* della passione di Cristo, e che è uno degli ipotesti che Testori, come si cercherà di dimostrare anche per altre situazioni dal medesimo contesto, più di altri sembra avere presente e rielaborare. In questo salmo il sintagma «ossa mea» compare in due versetti (15 e 17-18), cioè nei passi in cui l'io lamenta lo scempio del proprio corpo dilaniato e fatto a brandelli: «Sicut aqua effusus sum, et dispersa sunt omnia ossa mea (...)»<sup>32</sup> e «Quoniam circumdederunt me canes multi; concilium malignantium obsedit me. Foderunt manus meas et pedes meos; dinumeraverunt omnia ossa mea (...)»<sup>33</sup>. Se si accetta l'ipotesi di una corrispondenza testuale e contestuale tra i materiali biblici e la scelta tutt'altro che casuale di un titolo e di un argomento quali quelli del secondo poemetto, in essa il salmo 21 avrà qualcosa da rivendicare. Nella trasposizione in atto va sottolineato anche il consueto ed elevatissimo grado di autoidentificazione dell'autore che, recuperando l'aggettivo biblico e caricandolo di una valenza tutta biografica, instaura un parallelismo figurato tra la sofferenza della carne ritratta nel testo biblico e la propria<sup>34</sup>.

30 Cfr. *Ap* 5,9. Tutti i passi biblici citati di seguito, sia in lingua latina che italiana – eccezion fatta per alcuni casi opportunamente segnalati –, sono stati prelevati rispettivamente dalla versione della *Vulgata* e dall'edizione CEI, reperibili all'indirizzo online <<https://www.biblegateway.com/>> (ultima consultazione 25/07/2023).

31 Sono i salmi 6, 21, 30, 31, 34, 41, 101 (secondo la numerazione della *Vulgata*). Altre attestazioni presenti in *Gn, Es, 1 Re, Gb, Ger, Lam*.

32 'Come acqua sono versato, sono slogate tutte le mie ossa (...)'.  
 33 'Un branco di cani mi circonda, mi assedia una banda di malvagi; hanno forato le mie mani e i miei piedi; posso contare tutte le mie ossa (...)'.  
 34 Per la trasposizione del sé autobiografico nel narrato di *OM* cfr. ad es. G. Soavi, *Passione, sdegno, rabbia e poesia*, in «Il Giornale», 12 giugno 1983, p. 3: «Sono ossa di Giovanni Testori e quindi vestite di carne e quindi di un corpo che, per me, è ancora lontano dallo scheletro propriamente detto. Sono, insomma, ossa sanguinanti, ossa con polpa. Difficili da immaginare. Hanno bagliori di carne, sono ossa di pensiero, di rovina, di beatitudine, ossa mozzafiato perché sostengono un corpo, un sangue, l'acqua e tutto il pensiero che lo sovrasta».

Procedendo a un'analisi più ravvicinata del tessuto poetico dei due testi, si ravvisano altri indizi di un simile dialogo intertestuale, che ha nella Bibbia un punto di riferimento archetipico.

Si parta dal caso di *NTs*, che – sia subito specificato – presenta un numero di intarsi scritturali significativamente inferiore rispetto a *OM*. La prima spia biblica si ha nella seconda poesia della I sezione: Testori è appena stato vittima di una caduta sulla via del Calvario – inciampo che in realtà avviene senza che egli sia caricato di alcuna croce – e, desolato e spiazzato dinanzi alla logica divina, ai suoi occhi disumana, rivolgendosi al Signore crocifisso, afferma: «Perché mi lasci?»<sup>35</sup>, rimodulando e facendo sue le parole del Cristo prossimo a spirare – «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»<sup>36</sup> –, parole che a sua volta Cristo cita, adempiendo alle Scritture, da un salmo, ancora il salmo 21, versetto 2: «Deus, Deus meus, respice in me: quare me dereliquisti?». Sul finire della prima sezione, poi, una poesia pare mimare gli oltraggi della folla e di uno dei due ladroni crocifissi accanto a Cristo nella reiterazione del sintomatico verbo «salvare»<sup>37</sup>: «Non ha salvato la storia / la Tua deità. // T'illudi forse di poter salvare / con la Tua umanità / la vegetante bestia / della nostra omertà?»<sup>38</sup>. Infine, un terzo punto sul quale vale la pena soffermarsi è una poesia dell'ultima sezione del poemetto (IV) in cui Testori rivisita l'episodio dell'Ultima cena nel quale l'apostolo Giovanni appoggia il capo al petto di Cristo (*Gv* 13,25), e lo rifunzionalizza alla luce della propria addolorata vicenda di amante che non si sente corrisposto: «Appoggi vicino a me / nel sonno / il Tuo cranio avvolto di spine. / Ti unisci / anche ai Tuoi nemici. // La tua fame / non ha mai fine»<sup>39</sup>.

Per quanto concerne invece le connessioni biblico-intertestuali di *OM*, come si anticipava, il discorso si fa più articolato. Lo dimostra innanzitutto la collocazione in apertura di testo di una citazione latina estrapolata dal Vangelo di Matteo: «*Generatio mala et adultera signum quaerit et signum non dabitur ei nisi signum*

35 Cfr. *NTs* cit., p. 964. Testori ritorna sullo stesso tema più oltre: cfr. *ivi*, p. 977: «Perché hai gridato / che Ti lasciava / se era Tuo padre / e T'amava?».

36 Cfr. *Mt* 27,46 e *Mc* 15,34.

37 Cfr. ad es. *Mt* 27,39–44: «E quelli che passavano di là lo insultavano scuotendo il capo e dicendo: “Tu che distruggi il tempio e lo ricostruisci in tre giorni, salva te stesso! Se tu sei Figlio di Dio, scendi dalla croce!”. Anche i sommi sacerdoti con gli scribi e gli anziani lo schernivano: “Ha salvato gli altri, non può salvare se stesso. È il re d'Israele, scenda ora dalla croce e gli creeremo. Ha confidato in Dio; lo liberi lui ora, se gli vuol bene. Ha detto infatti: ‘Sono Figlio di Dio!’. Anche i ladroni crocifissi con lui lo oltraggiavano allo stesso modo», e *Lc* 23,39: «Uno dei malfattori appesi alla croce lo insultava: “Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e anche noi!”».

38 Cfr. *NTs* cit., p. 978. Nel riferimento ai «nemici» di Cristo, tra i quali il poeta annovera ovviamente anche sé stesso, si potrà intravedere un rimando al perdono universale richiesto dal Signore morente in croce a Dio Padre (cfr. *Lc* 23,24).

39 *Ivi*, p. 1020.

*Iona*. Matteo, 16,4»<sup>40</sup>. Il prelievo (dalla filigrana per così dire doppia, dal momento che attiva uno scenario sia neotestamentario ed escatologico che veterotestamentario<sup>41</sup>) anticipa e condensa l'atmosfera che il lettore respirerà nel corso di tutto il poemetto, come si è detto, incentrato su un'ascesa al Calvario che si svolge sullo sfondo di un cosmico sfacelo. La generazione perversa e adultera è quella a cui anche il poeta appartiene: è lui il novello Giona che, mentre assiste al naufragio della contemporaneità colpita dagli stravolgimenti dei tempi ultimi, constata che la sua salvezza non può che provenire da Dio. Se questa constatazione è lucidamente acquisita, l'accettazione di ciò che essa comporta non è pacifica, ma si consuma di nuovo al fuoco di una lotta irrequieta e ostinata: Testori non si abbandona a Dio senza condizioni, ma continua a cercare una corrispondenza totale al proprio profilo esistenziale che ancora è di là da venire.

L'immagine di apertura del capitolo I prosegue sulla medesima linea scritturale, proponendo un'equazione non inedita tra l'io del poeta e la miserabile figura del verme: «Se sale / il verme, / io, / figlio di Lina e Edoardo (...)»<sup>42</sup>. Nell'ottica sopra esplicitata, non si può passare in silenzio il fatto che il verme è animale biblico chiamato a figurare non soltanto la caducità della vita e del corpo che, divenuto cadavere, proprio dai vermi è divorato<sup>43</sup>, ma anche l'abiezione e l'umiliazione (che appunto atterrisce) subita ingiustamente dal giusto, offeso e reietto dai suoi simili. Non sarà nuovamente un caso che l'archetipo di questo parallelismo risieda ancora una volta nel salmo 21, versetto 7: «Ma io sono verme, non uomo, infamia degli uomini, rifiuto del mio popolo». Pochi versi oltre un altro punto di contatto con le Scritture è dato dalla designazione dell'urlo profetico – ricalcato non soltanto dall'Apocalisse, ma anche dal Libro di Isaia e da quello di Geremia, che annuncia la caduta di Babilonia, già città biblica della depravazione e ora città allucinata del *hic et nunc* di Testori<sup>44</sup>: «(e l'urlo / nello

40 Cfr. *OM* cit., 985.

41 La scelta della citazione – tra l'altro in lingua latina, come in latino, la lingua delle Sacre Scritture, è il titolo del poemetto – è eloquente se si pensa che il brano da cui è estratta, noto soprattutto per la definizione del primato di Pietro, contiene in realtà, nel dialogo tra Gesù e i suoi discepoli, anche alcuni cenni all'interpretazione dei segni provenienti dal cielo, alla fine dei tempi, al ritorno di Cristo e al Giudizio universale, fulcri centrali dell'escatologia di *OM*.

42 Ivi, p. 987 e altrove nel poemetto.

43 Si consideri ad es. *Gb* 17,14: «Al sepolcro io grido: “Padre mio sei tu!” e ai vermi: “Madre mia, sorelle mie voi siete!”» e 25,5-6: «“Ecco, la luna stessa manca di chiarore e le stelle non sono pure ai suoi occhi: quanto meno l'uomo, questo verme, l'essere umano, questo bruco!”».

44 Oltre agli altri numerosi passi biblici in cui viene chiamata in causa la città che per antonomasia è luogo del male e della perdizione, si vedano le rispettive citazioni in *Ap* 14,8: «Un secondo angelo lo seguì gridando: “È caduta, è caduta Babilonia la grande, quella che ha abbeverato tutte le genti col vino del furore della sua fornica-

stipato vuoto / della grande capitale: / insonnia di te, / Babilonia, / Babilonia!)»<sup>45</sup> e che ricorre un'ulteriore volta nel capitolo XXVII, arricchito e impreziosito anche dai rimandi a una topica testuale e immaginifica a metà strada tra la celeberrima sequenza del *Dies irae* e il responsorio dell'Ufficio dei Defunti *Libera me, Domine*: «Il profeta / grida, / sfida: / “È caduta / Babilonia! / È caduta, / ieri, oggi, / poi domani, / giorno atteso / e deprecato, / giorno invisibile / ed aspettato”»<sup>46</sup>.

Nel capitolo – o stazione – II, un breve gruppo di versi più degli altri dialoga con le Scritture: «in giacca bianca / oppure qua e là / macchiata / – bianca come la Tua veste»<sup>47</sup>; queste parole si muovono in più direzioni, attivando sia lo scenario della Passione che quello della Trasfigurazione di Cristo presso il Monte Tabor<sup>48</sup>; ma di nuovo Testori traspone il testo biblico in direzione del sé, aggiungendo, poco dopo: «(quella veste / o lana / l'ho ogni giorno scomposta / in errori da trivio (...))»<sup>49</sup>, considerazione in cui si potrà scorgere un'ennesima evocazione del salmo 21, versetto 19: «si dividono le mie vesti, sul mio vestito gettano la sorte»<sup>50</sup>.

Ci si deve spostare al capitolo V per trovare nuove tracce di sacro scritturale. Così recitano i versi dell'*incipit*: «Il lutto che porto / per essere nato morto / nel peccato d'Adamo / che non amo, / poi amo...»<sup>51</sup>. La condizione esistenziale del «lutto» è quella del peccato originale, che il poeta giudica ora esecranda, ora lusinghevole. Il suo atteggiamento continua a oscillare tra i due poli del rifiuto del male che accomuna tutti gli uomini e quello della tentazione di assecondarlo. Ma la forte immagine, ossimorica, dell'aborto – a cui il poeta è peraltro contrario – o non-nascita, della venuta alla luce funestata dalla morte, e il rimando al lontano progenitore suggeriscono un riferimento all'esegesi paolina, in particolare alla Prima Lettera ai Corinzi, in cui, oltre ai numerosi e spinosi nodi dottrinali, viene tracciato un netto confronto speculare e antitetico tra le figure di Adamo e di Cristo, nella volontà di rileggere tutta la storia veterotestamentaria nei termini di una prefigurazione della venuta del Messia: Adamo è sinonimo del pec-

zione»; in *Is* 21,9: «Ecco, arriva una schiera di cavalieri, coppie di cavalieri”. Essi esclamano e dicono: “È caduta, è caduta Babilonia! Tutte le statue dei suoi dèi sono a terra, in frantumi» e in *Ger* 51,8: «“All'improvviso Babilonia è caduta, è stata infranta; alzate lamenti su di essa; prendete balsamo per il suo dolore, forse potrà essere guarita”».

45 Cfr. *OM* cit., 987.

46 Ivi, p. 1094.

47 Ivi, p. 990.

48 Cfr. ad es. *Mt* 9,2-3: «Si trasfigurerò davanti a loro e le sue vesti divennero splendide, bianchissime: nessun lavandaio sulla terra potrebbe renderle così bianche»; cfr. inoltre anche *Mt* 17,1-13 e *Lc* 9,28-36.

49 Cfr. *OM* cit., p. 991.

50 L'affermazione è ripresa nei Vangeli in quanto compimento delle Scritture: cfr. *Mt* 15,24 e *Mt* 27,35.

51 Cfr. *OM* cit., p. 999.

cato e della morte; Cristo, nuovo o secondo Adamo, lo è della salvezza, della risurrezione e della vita senza fine<sup>52</sup>. Testori possiede già la consapevolezza di essere morto 'in Adamo': si interroga e si sforza ora, con fatica e senza un sicuro successo, di rinascere 'in Cristo'<sup>53</sup>.

È poi nel capitolo VI che inizia a prendere quota il profilo più prettamente escatologico-apocalittico di *OM*, come dichiara già il primo verso, che trascina le vicende narrate nell'ultimo libro della Bibbia in un presente allucinato e in preda alla dissolvenza: «Non da Patmos. / Qui, / io vedo»<sup>54</sup>; si infittisce altresì il tasso di simbologie sacre, come dimostrato ad esempio dall'evocazione delle allegorie dei quattro evangelisti e dei rispettivi libri di loro pugno: «Come feti, / qui profeti, / Toro a corna, / fisse d'Aquila pupille, / ruggi d'Africa il Leone, / venne l'Angelo scrivano»<sup>55</sup>. Come l'Apostolo visionario, il Giovanni poeta-profeta del suo tempo è a sua volta invitato da Dio a scrivere ciò che vede e a farsi scriba della sua Apocalisse: «Segna / – dici – / carne indegna»<sup>56</sup>, facendo risuonare anche nella sua poesia l'ingiunzione biblica dello Spirito di *Ap* 1,11: «Quello che vedi, scrivilo in un libro (...)». Dello stesso tenore si può segnalare nel capitolo VIII il frammento: «Frantumato / s'è il sigillo!»<sup>57</sup>, richiamo alla rot-

52 Cfr. *1 Cor* 15,20-24: «Ora, invece, Cristo è risuscitato dai morti, primizia di coloro che sono morti. Poiché se a causa di un uomo venne la morte, a causa di un uomo verrà anche la risurrezione dei morti; e come tutti muoiono in Adamo, così tutti riceveranno la vita in Cristo. Ciascuno però nel suo ordine: prima Cristo, che è la primizia; poi, alla sua venuta, quelli che sono di Cristo; poi sarà la fine, quando egli consegnerà il regno a Dio Padre, dopo aver ridotto al nulla ogni principato e ogni potestà e potenza».

53 Per il ricorrere della giustapposizione tra Cristo e Adamo di memoria paolina cfr. i versi iniziali del cap. XXIX, in cui Testori pone un verso sacrilego al quale affida il compito di racchiudere la confusione e la sofferenza di cui si sente ancora vittima: «Squarcia / un urlo: / “Verme, / cane, / Cristo finto, / abusato hai Tu d'Adamo!»: cfr. *OM* cit., p. 1103. Sul tema del peccato, terreno dell'incontro-scontro tra Dio e il poeta cfr. ad es. anche G. Pampaloni, *Testori nel millennio*, in «Il Giornale», 26 giugno 1983, p. 4: «In *Ossa mea* la memoria di Dio, e più precisamente di Cristo, si concentra carnalmente, con un grido insieme fulmineo e ripetuto, di folgorazione, di miseria e di solitudine, nella memoria indelebile del proprio peccato. Il primo stigma che Dio impone nell'uomo è *il dolore, il nientore*, la disperata coscienza di essere nulla senza di lui».

54 Cfr. *ivi*, p. 1001. In *OM* Testori inserisce con insistenza in più occasioni il nome dell'isola che, secondo la tradizione, avrebbe funto da teatro alle visioni di Giovanni: cfr. *ivi*, p. 1006: «Non è Patmos, / qui, / città»; p. 1059: «E il figlio prescelto, / Giovanni? / A Patmos / si trova?»; pp. 1074-75: «Perché la parola / domandi? / Perché / la parola infinita, / già scritta, / incompresa, / incapita, / su pietra di Patmos?» e p. 1081: «Ma a Patmos / fu scritto (...)».

55 *Ivi*, p. 1002.

56 *Ivi*, p. 1009.

57 *Ivi*, p. 1020.

tura dei sette sigilli del libro-rotolo ad opera dell'Agnello mistico di *Ap* 6-8. Ancora, nel capitolo XVI, si rinverrà nell'espressione «Non c'è qui / più evò!»<sup>58</sup>, calco-traduzione delle parole dell'angelo apocalittico di *Ap* 10,6: «tempus non erit amplius» con cui si indica l'esaurimento del tempo storico, che confluisce e si disperde nell'eternità.

Saltando al capitolo XXIII ci si imbatte nel recupero rivisitato della figura del candelabro, elemento liturgico di tipico contesto apocalittico, simbolo delle sette chiese destinatarie delle parole di Giovanni nel testo sacro, e in Testori strumento da cui si emettono stridori di universale rovina: «Ma a Patmos / fu scritto: / schiatterà / nell'urlo / dei Candelabri Sette»<sup>59</sup>. Le parole che seguono immediatamente a questa immagine giustappongono e parafrasano, quasi fondendoli, ancora passi apocalittici: «Precipiteranno le cime, / i mari s'alzeranno, / vendetta avranno / gli spiriti / degli umili reietti. / I dimenticati / vinceranno. / A cena con l'Essere / siederanno. / Tutto / lo parteciperanno»<sup>60</sup>, attinti in particolare da *Ap* 6 e 19<sup>61</sup>.

Un'ulteriore spia del riuso del materiale testuale scritturale va segnalata nel già evocato capitolo XXVII, in cui si legge «Tu, / noi no. / Tu eri, / sei. / Tu sarai, / Tu, Santo Dio»<sup>62</sup>, passo che ha in sé – forse insieme a un rimando, qui dal sapore anche imprecativo, al *Trisagion*<sup>63</sup> – una traduzione-rimodulazione di un'invocazione presente in *Ap* 11,17: «(...) Domine Deus omnipotens, qui es, et qui eras, et qui venturus es (...)», e di un passaggio contenuto nella Lettera agli Ebrei, 13,8, che recita: «Jesus Christus heri, et hodie: ipse et in saecula»<sup>64</sup>.

In conclusione, anche in ragione del suo carattere riassuntivo e paradigmatico

58 Ivi, p. 1059.

59 Ivi, pp. 1081-82. Cfr. inoltre *Ap* 1,12-20 e 2,1 e 5.

60 Cfr. *OM* cit., p. 1082.

61 Cfr. *Ap* 6,14-17: «Il cielo si ritirò come un volume che si arrotola e tutti i monti e le isole furono smossi dal loro posto. Allora i re della terra e i grandi, i capitani, i ricchi e i potenti, e infine ogni uomo, schiavo o libero, si nascosero tutti nelle caverne e fra le rupi dei monti; e dicevano ai monti e alle rupi: “Cadete sopra di noi e nascondeteci dalla faccia di Colui che siede sul trono e dall'ira dell'Agnello, perché è venuto il gran giorno della loro ira, e chi vi può resistere?”» e 19,9: «Allora l'angelo mi disse: “Scrivi: ‘Beati gli invitati al banchetto delle nozze dell'Agnello!’”».

62 Cfr. *OM* cit., p. 1095.

63 È la dossologia anticamente recitata nel corso della liturgia del Venerdì Santo nella quale, sulla scorta di *Is* 6,3 e *Ap* 4,8, è elevato a Dio, 'Tre volte Santo', un inno di lode per la sua santità e la sua forza. Cfr. il lemma *trisagio* sul sito online dell'*Enciclopedia Treccani*, all'indirizzo <<https://www.treccani.it/>> (ultima consultazione 25/07/2023).

64 Rispettivamente traducibili come: 'o Signore, Dio Onnipotente, che sei, che eri e che sei prossimo a venire' e 'Gesù Cristo ieri, oggi e per sempre'. Si è scelto di riportare per queste due situazioni il testo latino perché ad esso – più che alle traduzioni italiane – sembra maggiormente vicina la resa poetica di Testori.

della permanente inquietudine religiosa testoriana, merita di essere presa in considerazione una strofa del capitolo XIII che recita: «La sola speranza / è la Croce. / Ma per parlare / con lei / non ho né laringe, / né voce»<sup>65</sup>. L'affermazione di apertura della stanza si presta ad essere interpretata come ennesima riproposta di un testo religioso, questa volta come traduzione di un verso dell'inno medievale *Vexilla regis prodeunt*, composto dal vescovo francese Venanzio Fortunato, poeta e innografo della corte merovingia del sec.VI (il cui *incipit*, tra l'altro, era già stato rimodulato da Dante in *Inf.* XXXIV 1). Al v. 5 del testo si legge infatti: «O Crux ave, spes unica». Non sorprenderebbe un simile prelievo, tanto più se si ricorda che l'inno in questione originariamente era intonato nelle celebrazioni della Settimana Santa (in particolare nelle funzioni del Venerdì Santo, il giorno in cui si rivive la passione di Cristo, nel momento in cui il Santissimo Sacramento era riportato in processione dall'altare della Deposizione all'altare maggiore) e fu poi adottato anche in altri appuntamenti della liturgia cattolica.

### 3. *Idioletto della conversione*

Quella che il lettore dei due poemetti in esame si trova davanti è una poesia del frammento, dalla parola nuda, mai sofisticata e progressivamente sempre più sola nel verso (il quale a sua volta è sempre più breve ed essenziale), dal tono colloquiale ma mai scadente in un banale parlato, e al contempo una poesia ricchissima di figure e suggestioni visive e foniche, che manifesta una certa continuità di esercizio dell'essenzialità e della 'parsimonia', peraltro già sperimentato nelle raccolte contigue e precedenti<sup>66</sup>.

*NTs* persegue una distribuzione del materiale per giustapposizione di brevi tessere poetiche<sup>67</sup>, con un'impostazione di quattro capitoli all'interno dei quali le poesie sono coerentemente avvicinate le une alle altre nello sviluppo di un discorso organico e senza soluzione di continuità. In *OM*, invece, i trentatré capitoli – che presentano una poesia definita da Doninelli «verticale»<sup>68</sup>, in cui ciascun verso, a volte anche monosillabico, costituisce il brevissimo gradino di una scala molto lunga che l'occhio è chiamato a percorrere, scendendo, con rapidità – hanno sì un

65 Cfr. *OM* cit., p. 1047.

66 La frammentazione evocata risulta particolarmente evidente in *OM*, come d'altronde l'autore stesso esplicita in un passo dal valore metapoetico e metalinguistico che pare quasi fare eco al celebre *incipit* montaliano *Non chiederci la parola*: «Distruggimi la parola, / anche la sola / che ho tradito / meno di tutto il resto. / Non era parola-cesto. / Era parola suberbia. / Era parola anti-Cristo» (cfr. *ivi*, 1046-47).

67 I pochi casi di poesie più "lunghe" non superano mai i tredici versi (cfr. *NTs* cit., pp. 973, 1033-34, 1035). La gran parte delle poesie di *NTs* si articola in una struttura bistrofica, che scandisce due tempi di meditazione nella singola unità poetica.

68 Cfr. *Opere/3* cit., p. 2032.

filo rosso che li interconnette, ma che, nella volutamente agitata seriazione degli innumerevoli e caotici frammenti di cosmo in deflagrazione, risulta indubbiamente riposto in secondo piano. La poesia di *NTs* ha una sua 'orizzontalità' di natura versificatoria<sup>69</sup>, narrativa e di sviluppo di un percorso coscienziale, regolata dalla distribuzione in tessere mono o bistrofiche (o tutt'al più tristrofiche) e ritmata soprattutto dall'incessante battito degli interrogativi (che, peraltro, restano quasi sempre aperti<sup>70</sup>). Quella di *OM* si costruisce per un progredire verticale 'di caduta' in cui la singola unità del verso, gruppo mono o parsimoniosamente plurisillabico<sup>71</sup>, collocato in pseudo-strofe dalla lunghezza variabile<sup>72</sup>, diviene una fontana da cui zampillano 'in libertà' – ma una libertà in realtà ben calcolata – le parole dei

69 I versi presentano misura variabile, ma non troppo raramente sono riconducibili agli schemi canonici tradizionali.

70 La voce dell'interpellato, infatti, non ribatte praticamente mai; in poche situazioni si allude a una effettiva risposta, come ad es. «M'hai risposto: chi è?»: cfr. *NTs* cit., p. 1035. In ogni caso, indubitabilmente il piglio interrogativo è la cifra tematica e sintattica del poemetto: su 79 poesie (suddivise rispettivamente in 21 nel I capitolo, 15 nel II, 10 nel III e, numero simbolicamente rilevante, 33 nel IV), più di un terzo contengono domande dirette rivolte al Tu del Cristo crocifisso, a Giovanni o a Maria; di queste alcune si sostanziano di un unico periodo interrogativo (cfr. *ivi*, pp. 977, 1008, 1011, 1012, 1014) o di un dittico in cui uno o entrambi i periodi presentano o si costituiscono integralmente di domande (cfr. *ivi*, pp. 973, 978, 990, 991, 992, 993, 994, 1006, 1009, 1010, 1013, 1023, 1026, 1027, 1028, 1031, 1032, 1033, 1039, 1042, 1043, 1049). Andrà poi notato che è soprattutto la parte conclusiva della sezione 'mariana' il momento in cui si affastellano più interrogativi, come dimostra il fatto che le ultime sette poesie si concludono tutte con una domanda rivolta alla madre di Cristo (cfr. *ivi*, pp. 1008-14). La tonalità con cui essi si presentano è spesso quella di domande brevi, dal tono colloquiale e dimesso, quali ad es.: «Cosa volevi di più?», «Che vuoi che Ti dica?», «Tu cos'hai fatto di Te?». Situazioni di simile brevità e semplicità si rinvencono poi anche in *OM*, come ad es. nei casi: «Vedi?», «Taci?», «Sto fermo? // Ti chiamo?», «Dov'è più / la strada?» (cfr. *OM* cit., rispettivamente alle pp. 1004, 1009, 1059, 1068).

71 *OM* è poemetto dal verso brevissimo: si nota a colpo d'occhio che, rispetto alla lunghezza dei 33 capitoli, è minoritaria la quantità di versi che superano le cinque o sei sillabe, attestandosi i più su una misura molto breve, che lascia l'impressione per una predilezione, almeno in certi passaggi del poemetto, per il quadrisillabo. Andrà comunque ricordato che il tratto distintivo di questa tipologia di versificazione resta l'assenza da ogni vincolo ai dettami numerico-tradizionali, che sono completamente rimossi in favore di una libertà poetica che nel corso della prima parte del Novecento ha già dato una significativa prova di sé.

72 Si passa dalla 'strofa' (da intendersi non ovviamente nella sua accezione tradizionale, ma nella sua entità di insieme di parole-versi fisicamente distaccati dai precedenti e dai successivi da degli spazi che li isolano nel *continuum* verticale e fluviale del poemetto) di uno o due versi (cfr. ad es. *OM* cit., p. 993) a quella di più di un centinaio (cfr. ad es. *ivi*, pp. 1032-35).

versi successivi, connesse alle precedenti spesso da affinità o opposizioni di natura logico-tematica – seppur non in tutti i casi –, ma anche semplicemente da ragioni di ordine paranomastico e latamente sonoro, per cui alla contiguità fonica viene associata una corresponsione verbale-immaginativa<sup>73</sup>.

La tecnica di scrittura poetica testoriana è governata dall'intento di formare un linguaggio dalla forte impronta personale (perché affinato al fuoco dell'esperienza vissuta sulla propria pelle e orientato a restituire la contro-immagine di quel flusso di coscienza che si agita nell'intimità del poeta e che da essa sfocia per depositarsi sulla pagina) che gioca sugli aspetti di consonanza morfologica e fonetica delle parole – non senza evocare una ritmica dal sapore anaforico-litánico – per apparentarle e insieme richiamare l'attenzione ai loro significanti, frammenti atterrati e sedimentatisi nei e sui versi poetici come schegge di una detonazione universale.

Più che alla sintassi, che mantiene una sua coerente linearità e correttezza – frasi brevi o brevissime, con un andamento equilibrato tra una paratassi non troppo presente e un'ipotassi mai iper-costruita o eccessivamente articolata<sup>74</sup> – l'aspetto in cui Testori mostra il suo maggior interventismo, la sua vena di sperimentalismo e la sua originalità di poeta-linguista-filologo è il lessico, che gli offre gli attrezzi adatti per officiare una celebrazione dirompente, sonora e grafico-visiva della parola.

Il primo strumento denotativo dell'idioletto testoriano che consente un'equiparazione di registro linguistico tra i due poemetti è l'impiego di un lessico che si può definire dell'ingiuria. L'abbassamento a un livello più che informale della parola poetica è orientato a restituire la dura lotta senza regole che Testori com-

73 Si considerino in particolare i già citati capitoli X e XVII, dall'andamento per lo più in forma di elenco. A titolo esemplificativo si riporta una parte del cap. X (ulteriore caso di quella «filiatura fonematica» già evocata da Doninelli: cfr. *Opere/3* cit., p. 2032), ricco di assonanze, consonanze, rime baciute desinenziali, inclusive e di altro tipo: cfr. *ivi*, pp. 1032-33: «I regni, / le formiche, / i ragni, / le volpi, / le cicale, / i pegni, / gli oranghi, / le scimmie azzurre, / le sirene capitali, / i tanghi, / i libri della scienza, / le porpore della potenza, / gli scettri, / gli spettri, / Amleto e l'Amuleto, / Edipo / con Giocasta, / le delizie, / le pigrizie, / gli abiti del titano, / le tentazioni dello scrivano, / le profezie del sapere, / le medaglie dell'avere, / il volume marxiano, / le iscrizioni di rivolta / (non c'è più oggi, / non c'è più volta) / l'ieri, / il domani, / i leoni fieri, / il ruggito, / il finito, / l'iniziato, / il lasciato, / il fortilizio, / l'ospizio, / la tentazione del bacio, / il vizio, / il sudore, / il rumore (...)».

74 Mentre *NTs* presenta periodi mediamente più brevi, *OM* ha frasi più articolate, con un impiego non infrequente della parentetica e di casi di aposiopesi nel primo poemetto quasi del tutto non adoperati. Andrà inoltre notato che sia la prima che la seconda opera si aprono *in medias res* in apodosi, rispettivamente: «Se è bestemmia (...)» e «Se sale / il verme (...)» e si chiudono con un finale «aperto», che rimanda a una possibile continuazione: «Quando potrò liberarmi di te?» e «Sarà fine. // Sarà inizio».

batte con Dio e, contemporaneamente, l'interiorizzazione e la faticosa meditazione del messaggio cristiano che predica nell'incarnazione una discesa-umiliazione di Dio nella condizione umana. Autentiche provocazioni verbali dal tono dissacrante e blasfemo hanno pertanto diritto a campeggiare nei testi poetici testoriani, perché fedeli testimoni delle modalità in cui si compie un incontro circondato tanto dalla repulsione quanto dal desiderio: la furia dell'improprio si rivela in realtà come patina superficiale di un tempestoso rovello interiore che nasconde in ultima istanza un'accurata implorazione-supplica a quel Dio tanto voluto quanto al contempo furentemente apostrofato, soprattutto nel dialogo-monologo di *NTs*<sup>75</sup>: «Te luce falsa», «Gigantesca menzogna», «la Tua vana eternità», «Sei il Dio sordo; / il Dio muto», «Te che non esisti», «la menzogna della Tua voce», «la Tua falsità», «sei il Dio marcio (...) il Dio peccato», «sarai per sempre assente», «Sei (...) il Dio schiavo (...) il Dio traditore»; ma anche, ancora, in *OM*, in cui la lotta-riflessione continua: «antica prostituta», «superba latrina», «sei belva», «Sei fiera», «cisterna / di malattia eterna», «fosti (...) escremento», «cane», «fu demenza / anche la tua», «l'inizio / del buco di Te, / Cristo pesto», «“Verme, / cane, / Cristo finto (...)”», «Tu mentitore», «“Sei menzogna, / falso Figlio, / falso Dio, / falso Re...”».

Accanto a questo gergo dalla forte espressività e dall'intensa comunicatività, più vistosamente delineabile nel primo poemetto, altri sono i settori dell'atlante lessicale testoriano<sup>76</sup>, due dei quali meritano di essere quanto meno citati: si tratta del linguaggio settoriale dell'anatomia corporea<sup>77</sup>, rinvenibile in entrambi i testi, e di quello del panorama della contemporaneità, più proprio di *OM*<sup>78</sup>. In questi

75 Non sarà casuale che il primo sostantivo che si incontra in questo poemetto sia «bestemmia»: cfr. *NTs* cit., p. 963.

76 Si vedano le occorrenze di elementi che rimandano in *OM* al lessico farmacologico para-medico, come ad es.: «funesta pastiglia», «infermiera», «chirurgo», «carcinoma», «apoplezia», «cicatrice», «piastrine», «pus», «lebbra-escremento», «cariati denti», «reparto-psichiatria», «Siringhe di dose / overdose», «bronchite», «cateratta»; oppure a quello delle scienze, con particolare riferimento alla tavola periodica degli elementi: «bacheliti», «zolfo», «cadmio», «scisto», «Neon, / tungsteno, / gas, / metano», «nichel».

77 Da un punto di vista lessicale, la meticolosa enunciazione delle parti anatomiche dei corpi risalta per quantità e insistenza in ambedue i poemetti, con più genericità in *NTs*: «fronte», «cranio», «grembo», «guancia», «occhi», «ventre», «labbra», «piedi», «liquido sconcio e fetale», «feto», «gingive», «seno», «bocca», «saliva», «costato», «lingua»; e con maggiore e volutamente estremo particolarismo in *OM*, in cui la distruzione dell'universo è assimilata a un corpo smembrato e in decomposizione: «scheletro», «orina», «inutile mio sperma», «muscolo», «vesciche», «feti», «laringe», «faringe», «trachea», «unghie», «gola», «scapola», «polmoni», «ano», «utero», «occipite», «ischio», «omero», «ulna», «tarso», «metatarso», «cicatrice», «nuche», «teschi», «tibiae», «retina», «ventri pregnanti», «femore», «pupilla», «lacrima», «cervello», «denti», «piede», «gamba», «mignolo», «anulare», «arterie», «vene» e altri.

78 Nello scenario di *OM* si possono cogliere diversi squarci di apocalittica modernità,

due campi Testori non rinuncia a scendere nel dettaglio iperrealistico per conferire alla sua poesia una carica di viscerale onnicomprensività, di sovratemporalità e sovraspazialità, attuando dei sistematici cortocircuiti geo-storici per convocare ogni epoca e ogni luogo al cospetto del disfacimento cosmico<sup>79</sup>.

È tuttavia nell'uso degli aggettivi e participi presenti, nelle manipolazioni morfologiche, negli spozalizi tra sostantivi e tra sostantivi e aggettivi, nell'uso marcato del «Tu»<sup>80</sup> e di altri casi di pronomi<sup>81</sup>, nella coniazione di neologismi, nelle parole anagrammate, nelle ripetizioni anaforiche e nell'impiego dei segni interpuntivi – soprattutto del trattino breve di congiunzione – che Testori esercita più attivamente il suo ruolo di fabbro della parola. Mentre *NTs* presenta un profilo linguistico tutto sommato più 'tradizionale', in cui la parola appare intatta, di uso per lo più comune, non troppo ricercata, e in cui gli elementi sui quali l'autore lavora di più sono la ricerca dell'aggettivo e le ricorrenti forme flesse del pronome personale «Tu» (sempre con l'iniziale maiuscola), in *OM* la parola subisce un interessante fenomeno di apocalittica decomposizione e di simultanea ricomposizione in forme baroccheggianti e innovative.

Delle molte categorie evidenziate si presentano di séguito soltanto pochi casi ritenuti distintivi dell'evoluzione della scrittura testoriana nella fase della 'svolta', e attinti per lo più da *OM*, poemetto in cui il lavoro sulla parola risulta più fecondo e sintomatico dell'idioletto della conversione. Il primo dato significativo

giustapposti agli elementi tradizionali della passione di Cristo, nell'intento di postulare il continuo inverarsi e quindi anche l'attualità di quest'ultima («“È oggi” / – mi gridi – / “credente demente, / non ieri!”»: cfr. *OM* cit., 995); valgano come esempi: «gas», «ristoranti», «cameriere di turno», «rasoio», «metalli», «aereo», «motori», «bus», «parafango», «la tele», «la fabbrica-reattori», «parabrezza», «mitraglie», «polveriera», «missili», «jet».

79 Nel poemetto ogni lineare progressione diacronica e spaziale viene volutamente stravolta in un corto circuito cronologico e geografico che mima una contemporaneità errabonda e senza più fidati punti di riferimento: così, ad es., accanto a uno scenario di passione e crocifissione, sono rievocate le vicende dell'infanzia di Cristo, (capp. XVI e XXVI); dinanzi all'ultima scena della storia compaiono le bibliche figure di Eva, Adamo, Abele e di un Caino armato di coltello e seminatore di panico su un aereo (cap. VIII), e ancora quelle di Annibale, del Borgia e di Stalin. Dal Piave ci si ritrova sulla Vistola, dal Volga sul monte Rosa e sul Bianco; dalla Piazza Rossa si vola all'America nel tempo di un verso: cfr. in particolare cap. XVII, in *ivi*, pp. 1061-64.

80 Cfr. L. Scorrano, «*Nel Tuo sangue*» di Giovanni Testori: appunti di lettura, «Otto/Novecento», 7, 1, (1983), pp. 217-31, in particolare p. 224. Mentre in *NTs* il pronome personale ha sempre l'iniziale maiuscola, anche nelle forme flesse e aggettivali, in *OM* si assiste a una più mobile oscillazione. Lo si potrebbe classificare come un pronome di provocatoria cortesia, equidistante dal rifiuto di scendere a patti con la nuova fede e dalla ricerca di un più confidente legame con Dio.

81 Ad es. in *OM* si veda il caso di «Lui» e «Suo» in *OM* cit., pp. 988-89.

è la presenza di aggettivi dal suffisso in *-ante/-ente* e di participi presenti che ritraggono un'azione o una condizione – condizione che è anche del poeta – nel suo evolversi, nella sua mobilità e nella sua provvisorietà esistenziale e fisica: la preferenza per questa forma è rintracciabile in numero non trascurabile già nel più breve *NTs*<sup>82</sup>, ma si fa molto più marcata in *OM*, in cui Testori gioca a un esplicito affastellamento di queste forme in diverse occasioni: «amante salvante»<sup>83</sup>, «nella luce più abbagliante, / giù calante, / rovinante, / rapinante / il niente stante?»<sup>84</sup>, «Qui assenti / tra perdenti (...) non veggente, / te vedente, / te parlante, / te mutuante»<sup>85</sup>, «trionfante», «ansante», «urlante», «amante», «presente»<sup>86</sup>. Sulla stessa scia si veda anche il neologismo «cosmo golgotante», esemplare situazione dell'inventività grammaticale e immaginativa testoriana<sup>87</sup>. Un altro elemento che contraddistingue la poetica della frammentazione e della ricostruzione è proprio l'impiego del già evocato trattino congiuntivo, sistematicamente adoperato nel secondo poemetto con l'intento di giustapporre frammenti di suoni e immagini ibridate, opposte, simili, corrispondenti, complementari, distinte ma sovrapponibili; si considerino gli esempi seguenti, ricchi per spunti di ordine linguistico e immaginifico: «Figlio creato-creante», «niente-inferno», «Madre-Padre», «bocca-tana», «città-cenere», «toro-erba», «ossa-cosmo», «mondo-tradimento», «auto-deprecazione», «ruote-distruzione», «città-Babele», «attrazione-repulsione», «vermi-odori», «sangue-limaccia», «tempo-non-tempo», «aeroporto-fienile», «Dio-re», «polvere-niente», «tutto creato», «inerzia-lumaca», «Golgota-cranio», «croce-volere», «giocattolo-gas», «orma-fango, / orma buco», «Satana-merce-giudizio», «Satana-cieca ragione», «Satana-mente demente», «ghigno-demente del Male», «Tecnica-dea»<sup>88</sup>. In conclusione, non dovrà mancare anche un cenno al campo dei verbi, nel quale Testori dimostra una sua intraprendenza di ordine creativo: si potranno ricordare, ad esempio, almeno i casi del riflessivo «m'insanio» «impazzisco»<sup>89</sup>, del denominale 'latrinare' («L'universo / in sé / latrina?»<sup>90</sup>), e del transitivo 'peccare': «T'ho peccato»<sup>91</sup>.

82 Cfr. i casi di «vegetante», «trionfante», «ardente», «amante», «demente, vagante», «passante» in *NTs* cit., occorrenze segnalate alle pp. 978-1031.

83 Cfr. *OM* cit., p. 994.

84 Ivi, p. 1007.

85 Ivi, p. 1008.

86 E casi precedenti: cfr. ivi, 1009.

87 Ivi, p. 1023.

88 Ivi, pp. 988 e sgg.

89 Ivi, pp. 1002-3.

90 Ivi, p. 1007.

91 Ivi, p. 1029. Questo verbo sembra ricalcare il costrutto latino «peccavi tibi» già nel salmo 40,5: «Ego dixi: "Domine, miserere mei; sana animam meam, quia peccavi tibi"» o del salmo 50,6: «Tibi soli peccavi».

#### 4. *Un epilogo aperto*

Il confronto serrato e severo che agita in modi diversi ma sotterraneamente connessi, come si è visto, sia le pagine di *NTs* sia quelle di *OM* non trova riposo nella quiete di una serena pacificazione. Al contrario, esso si infiamma in un perenne risorgere e rincorrersi di domande, incomprensioni, querele. Quel profondo dissidio interiore che ha spinto Testori a percorrere e ripercorrere più volte la strada del Calvario nella speranza di trovare comprensione ai piedi della croce e nel dialogo con il Dio incarnato viene solo parzialmente ricomposto: la piena appropriazione della fede non soddisfa integralmente tutte le sue aspettative e, se per certi versi gli offre un terreno nuovo sul quale continuare a confrontarsi con Dio, al contempo lo riprecipita nel vortice frenetico della sua umanità, apparentemente segnata dall'impossibilità di una definitiva redenzione. In questo disperato e insolubile duello con il suo divino sfidante, ciò che infonde forza e determinazione al poeta è l'incrollabile fedeltà alla propria condizione di uomo e peccatore tormentato da profonde contraddizioni, condizione che egli non si mostra mai disposto a rinnegare o anche soltanto a negoziare nel corso dello scontro. La sola conversione che si sente disposto ad assecondare Testori è quella in cui egli possa trascinare nella sua nuova identità di credente la complessità del proprio io con tutte le sue scomode implicazioni: se viene meno questa possibilità, l'interlocuzione non può che protrarsi in un lancinante e di fatto irrisolvibile rovello.

Nel turbinio verbale e immaginativo di *OM* si scorge una breve strofa che sembra incaricata di sintetizzare l'effettivo stato d'animo del Testori convertito, nella quale si legge:

L'eternità  
se mi tocca,  
la scintilla  
non scocca<sup>92</sup>.

Se l'avvicinamento a Dio si è, nei fatti, finalmente compiuto ed è nato l'uomo 'nuovo', sopravvive ancora nel poeta anche l'uomo 'vecchio', che porta con sé un'antica ma rinnovata, e forse addirittura più veemente, irrequietudine, ora mescolata a un più grave senso di fallimento. L'«eternità» si è chinata sull'uomo Testori, lo ha scosso e lo ha stravolto con la sua manifestazione: tuttavia, l'attesa «scintilla» della mutua comprensione e dell'incondizionata accettazione non origina un incendio travolgente, come il poeta ha sperato, e si risolve, invece, nella struggente consapevolezza che una totale corrispondenza, nei termini nei quali egli la immagina e continua a desiderarla, non si è ancora avverata.

92 Cfr. *OM* cit., p. 1047.

