

a cura di
Giuseppe Carrara e Laura Neri

Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri?
Etiche, estetiche e problemi
della rappresentazione

Ledizioni

© 2022 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

A cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri, *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione.*

Prima edizione: settembre 2022

ISBN cartaceo: 978-88-5526-754-0

ISBN eBook: 978-88-5526-793-9

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it

Testi e testimonianze di critica letteraria

Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

Comitato scientifico

Enza Biagini, Università di Firenze

Roberto Ludovico, University of Massachusetts Amherst

Caroline Patey, Università di Milano

Tim Parks, Università IULM

Daniela La Penna, University of Reading

Indice

Giuseppe Carrara, Laura Neri, <i>Etiche e estetiche della rappresentazione. Un'introduzione</i>	11
---	----

PARTE 1. CONSIDERAZIONI TEORICHE

Paolo Spinicci, <i>Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Riflessioni sul rapporto tra etica e narrazione</i>	17
Mimmo Cangiano, <i>Etica, intellettuali e mercato al tempo delle Culture Wars</i>	33
Sandro Landi, <i>Comparing old and new censorship. A historical approach to "cancel culture"</i>	53

PARTE 2. AUTONOMIA DELL'ESTETICO?

Francesco Marola, <i>L'autonomia dell'estetico come «rivoluzione» nella teoria della letteratura di Friedrich Schlegel</i>	67
Emiliano Cavaliere, <i>La svolta espressivista nei personaggi di Le Rouge et le Noir</i>	79
Serena Fusco, <i>Estetiche della non-innocenza in Henry James</i>	95
Simone Rebora, <i>Empatia negativa ed eroe ibrido: il contributo dei metodi empirici</i>	109
Angela Albanese, <i>Il corpo-non-corpo, il corpo malato. La poetica inospitale di Giovanni Testori</i>	123
Claudia Cao, <i>Letteratura e catarsi: l'eredità modernista e l'estetica dello shock nella produzione di Ian McEwan</i>	135

Maria Giovanna Stati, <i>Normalizzazione del malvagio: ipotesi di caratterizzazione del personaggio negativo contemporaneo</i>	147
Federico Fastelli, <i>Etica del plagio. Il bene e il male dall'avanguardia alla scrittura non-creativa</i>	161
Massimiliano Cappello, <i>La sorcière, c'est moi. Sull'autonomia del poetico in Giudici</i>	171
Emma Pavan, «Qualche cosa che non si stanca mai di lasciarsi definire». <i>Il paesaggio tra arte e natura in Andrea Zanzotto</i>	183
Mike Belingheri, <i>La Cosa di Jack e la casa di Lars: per un'etica della forma</i>	195

PARTE 3. LETTERATURA E ISTITUZIONI

Enrica Zanin, <i>La poetica dei censori</i>	209
David Matteini, <i>Il problema della vérité nella teoria del romanzo del tardo Settecento francese: Diderot, Laclos, Sade</i>	223
Chiara Silvestri, <i>Il ruolo 'organico' dell'etica alle origini del genere del romanzo: Manon Lescaut dell'abbé Prévost, Evelina di Frances Burney e L'orfana infelice di Orsola Cozzi</i>	237
Simone Carati, «A Kind of Evil Genius». <i>Stevenson, il Master e l'empatia negativa</i>	251
Giulia Mela, «La guerre est aujourd'hui la honte de l'homme»: <i>viltà e disonore nella narrativa bellica francese di fine Ottocento</i>	265
Silvia Baroni, <i>Immagini immorali? Lo scontro tra etica ed estetica nelle edizioni illustrate di Madame Bovary</i>	279
Nora Moll, <i>Tra moralismo ed empatia: alcune note sulla ricezione del Fabian di Erich Kästner</i>	293
Marco Gatto, <i>Resistenze della critica dialettica. Sui recenti contributi di Fredric Jameson</i>	307

Aldo Baratta, <i>Per una teoria del 'discorso del villain'. Forma e retorica dei cattivi sentimenti</i>	317
Simone Marsi, <i>Il giudizio morale nelle storie letterarie per la scuola e un nuovo paradigma storiografico</i>	331
Fabrizio Scrivano, <i>Il testimone aggressivo. Realtà e finzione del discorso autentico in Paolo Volponi e Goffredo Parise</i>	343
Giulia Bassi, <i>Letteratura e morale in Natalia Ginzburg attraverso Simone Weil</i>	353

PARTE 4. ETICA E TESTIMONIANZA

Chiara Lombardi, <i>'Disimpegnati' e 'moralisti'. Etica, estetica e responsabilità nelle finzioni contemporanee della Storia</i>	367
Luigi Pinton, <i>Il narratore testimone nella narrativa contemporanea</i>	381
Mariarosa Loddo, <i>Memoria, trauma, esperienza: spunti per una riflessione critica sulla letteratura testimoniale</i>	391
Andrea Suverato, <i>«Lolita» non deve morire. Conflitto e identità nella letteratura contemporanea</i>	403
Valentina Sturli, <i>Il corpo del reato. Rappresentazioni della pedofilia nella letteratura contemporanea</i>	411
Andrea Pitozzi, <i>La scomposizione del male. Sulla narrativa breve di Jonathan Littell</i>	425
Giulia Bigongiari, <i>«Male normale» in letteratura: un percorso</i>	439
Maria Shakh-ray, <i>«Il compito di organizzare il caos ereditato»: il dialogo con le voci del passato di Nathalie Skowronek in Max, en apparence</i>	453
Gerardo Iandoli, <i>Oltre la logica del merito: la narrazione della sorpresa in Mosca più balena e Per grazia ricevuta di Valeria Parrella</i>	467

PARTE 5.
I BUONI SENTIMENTI

Serena Guarracino, <i>Opera lirica: la disfatta delle donne? Melodramma e femminismo tra critica, televisione e palcoscenico</i>	483
Corinne Pontillo, <i>Lettere e sguardi sulla rappresentazione di sentimenti 'paraletterari' tra i cineromanzi e il divismo degli anni Trenta</i>	495
Claudio Panella, <i>Di buoni sentimenti e buoni padroni nella narrativa e nel cinema paternalisti italiani</i>	505
Daniela Carmosino, <i>L'etica della complessità: The Picture of Dorian Gray di O. Wilde e le sue riscritture cinematografiche</i>	517
Francesca Medaglia, <i>La riorganizzazione etica nella serialità complessa di The Good Place</i>	529
Alessandro Marini, <i>Interiorità e melodramma in Senso, da Boito a Visconti</i>	543
Carlotta Susca, <i>«C'è del cacio in Danimarca». La trasmissione memetica di Shakespeare nel fumetto Disney italiano</i>	551
Magdalena Maria Kubas, <i>Matilde Serao e il retorico abnorme de La Madonna e i Santi</i>	565
Matilde Manara, <i>Salotti, limoni, salassi. Modelli di scrittura e modelli di comportamento nella Recherche proustiana</i>	577
Giacomo Raccis, <i>Solo una questione d'amore? Alcuni problemi del recente romanzo della artista</i>	589
Fabrizio Maria Spinelli, <i>Lirica come inautenticità: note sull'Uncreative writing</i>	601
Francesca Valdinoci, <i>La vertigine dell'archivio: kitsch e feticismo nel Museo dell'Innocenza di Orhan Pamuk</i>	613
Simona Bartolotta, <i>Genere letterario e valore estetico: Christopher Priest per un'etica della fantascienza</i>	625
Francesca Valentini, <i>Neobarocco transoceanico: l'influenza del Neobarocco cubano sul linguaggio dissidente</i>	637

*Il corpo-non-corpo, il corpo malato.
La poetica inospitale di Giovanni Testori*

Angela Albanese

Che sia letteratura poco preme [...]. Che sia parola, quella *parola*, la *parola* che non è più letteratura, che non è più teatro o poesia, ma disfa in sé, esaltandoli e bruciandoli, teatro, letteratura e poesia, questo sì preme.¹

«Giovanni Testori era una materia strana, che non si può suddividere».² Così lo descrive l'amico Luca Doninelli nell'introduzione ad un volume del 1993 che raccoglie le sue ultime conversazioni con l'autore. Testori è stato un pensatore scomodo e destabilizzante, scandaloso e ingombrante, perciò ignorato da certa critica accademica, dai «confezionatori di panorami e consuntivi letterari»,³ che per lo più si sono limitati al Testori degli anni Cinquanta, al narratore 'realista' delle periferie milanesi descritte nel *Ponte della Ghisolfa*, *La Gilda del Mac Mahon*, *Il Fabbricone*, relegando il resto «nel catalogo degli eccessi, nel ghetto delle eresie bizzarre».⁴ Un autore minore, come sbrigativamente si dice. Un autore, piuttosto, per il quale è valsa la dolorosa constatazione di una «raccapricciante inadeguatezza d'ascolto che la sua

¹ G. Testori, *Al di là della letteratura*, in *Opere. 1977-1993*, vol. 3, a cura di F. Panzeri, frammenti critici di G. Raboni, Bompiani, Milano 2013, p. 290.

² L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 18-19. Si tratta di un testo-testamento, che l'autore era riuscito a leggere e talvolta a correggere durante la sua degenza in ospedale. La prima edizione di questo dialogo è stata pubblicata da Guanda editore nel 1993, subito dopo la morte di Testori.

³ G. Raboni, *Oreste e San Paolo nel mondo di Testori*, in Testori, *Opere. 1977-1993* cit., p. xxxiii.

⁴ *Ibidem*.

opera ha incontrato, da un certo punto in poi, nella maggior parte della critica e più in generale [...] nel cosiddetto establishment letterario»;⁵ lo ha scritto nel 1991, e di nuovo ribadito nel 2003 nel decennale della morte dello scrittore, Giovanni Raboni sulle pagine del «Corriere della Sera» in un intervento dal titolo significativo *Testori, la voce di un cristiano condannato al silenzio*.

Poeta, drammaturgo, regista teatrale, pittore, critico d'arte, scrittore, saggista, persino attore, Testori ha attraversato con la medesima radicalità e irrequietezza pratiche figurative e generi letterari differenti, interrogandosi ossessivamente intorno ad alcuni nuclei tematici costanti della propria coscienza di uomo, ancor prima che di artista: dal mistero della nascita e della morte al rapporto con il male e il potere nelle loro composite declinazioni storiche, sociali, metafisiche, dalla sofferenza del corpo – un corpo malato, degradato, straziato, indecente – alla finitezza della carne, specie quella degli ultimi, delle periferie umane e urbane, sempre in bilico fra apocalisse terrena e speranza di cristiana redenzione. E strumento di questa continua interrogazione poetica ed etica, esistenziale e religiosa, che pone al centro il corpo, reietto e religiosamente redento, è stata la lingua dello 'scrivano', una scrittura sempre reinventata, fisiologicamente ricreata in funzione dell'urgenza della materia da trattare; un linguaggio, scrive Testori, sentito appunto come «necessità fisiologica, [...] strettamente legato al nucleo drammaturgico, poetico, narrativo che ho tra le mani».⁶ E quella parola è stata, di opera in opera, preghiera e oscena bestemmia, «compostezza ascetica» e spiazzante sperimentazione espressionistica, «monolinguismo casto» e violento «furore plurilinguistico», deformazione della sintassi e del lessico.⁷

⁵ G. Raboni, *Testori, la voce di un cristiano condannato al silenzio*, «Corriere della Sera», 12 marzo 2003 (cfr. anche «Corriere della Sera», 16 luglio 1991).

⁶ G. Testori, *La sacralità del teatro. Conversazione con Agnese Grieco*, in Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Quattro Venti, Urbino 1996, p. 92.

⁷ G. Raboni, *Testori, il tormento e l'estasi*, in Testori, *Opere. 1977-1993* cit., p. XLII. Si fornisce qui, senza alcuna pretesa di esaustività ed escludendo gli studi sull'esperienza figurativa di Testori, una minima bibliografia utile a ricostruirne, insieme al profilo umano, il percorso di drammaturgo, regista teatrale e scrittore: G. Cappello, *Giovanni Testori*, La Nuova Italia, Firenze 1983; A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Mursia, Milano 1983; Ead., *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione (1982-1993)*, Mursia, Milano 1995; C. Bo, *Testori: L'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, a cura di G. Santini, Longanesi, Milano 1995; A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2001; L. Doninelli, *Conversazioni con Testori* cit.; Id., *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*, La nave di Teseo, Milano 2018; F. Panzeri, *Vita di Testori*, Longanesi, Milano 2003; G. Taffon, *Lo scrivano, lo scarrozzante, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Bulzoni, Roma 1997; Id., *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Bulzoni, Roma 2001; L. Pernice, *Giovanni Testori sulla scena contemporanea*.

La parola testoriana, è bene ricordarlo, è però sempre stata prima di tutto parola teatrale e ha trovato il suo nucleo originario nel teatro anche quando si è fatta esperienza narrativa o lirica o saggistica. È lo stesso Testori a ribadire che «sempre, qualunque sia l'argomento trattato – saggio, romanzo o testo teatrale vero e proprio –, io sento che la parola che scrivo ha bisogno di essere detta, pronunciata. È come se, messa così, sul libro, non avesse ancora detto tutto quel che ha da dire. Solo il teatro la libera completamente».⁸ La lingua è per Testori elemento primigenio e carnale della sua scrittura e tanto più del suo teatro, essendo il vero luogo del teatro «non scenico ma verbale. E risiede in una specifica, buia e fulgida, qualità carnale e motoria della parola».⁹ La parola del teatro, continua lo scrittore, è «prima di tutto, orrendamente (insopportabilmente) fisiologica», è quella «particolare qualità di carne e moto (a strappi, a grida, a spurghi ed urli)»,¹⁰ è imprecazione e preghiera blasfema, è «gemito», urlo e «coagulo»,¹¹ grumo di sangue rappreso, lacerto di carne, parola-materia, appunto, che si incarna nel corpo dell'attore.

Ed è proprio questa parola-materia che Testori teorizza nel suo manifesto del 1968, *Il ventre del teatro*,¹² e attua costantemente nella pratica artistica, non solo teatrale. Ma pur limitandoci al teatro basti pensare, a titolo di esempio, ad alcune sue eclatanti drammaturgie, la *Trilogia degli Scarrozzanti*,¹³ – composta dalle riscritture

Produzioni, regie, interviste (1993-2020), Edizioni di Pagina, Bari 2021, ottima ricostruzione degli allestimenti del teatro di Testori sulla scena teatrale italiana dal 1993 al 2020.

⁸ In Doninelli, *Conversazioni con Testori* cit., p. 54.

⁹ G. Testori, *'Il ventre del teatro'*, in Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro* cit., p. 36.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, pp. 44, 46.

¹² Uscito sulla rivista «Paragone. Letteratura», XIX n.s., 40, 220, 1968, pp. 93-107, il manifesto testoriano si legge ora anche in Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro* cit., pp. 33-46.

¹³ Poverissimi attori girovaghi lombardi, gli scarrozzanti popolavano negli anni '30 le valli della Brianza e le piazze di paese con i loro rifacimenti teatrali di testi classici, allestiti con pochi mezzi di fortuna. Capaci di interpretare tutti i ruoli mescolando la farsa alla tragedia e ricorrendo a deformazioni e invenzioni linguistiche, questi guitti in realtà rielaboravano le vicende dei personaggi tragici per veicolare la loro personale indignazione, la protesta nei confronti della logica borghese e il rifiuto anarchico del potere costituito. Proprio sul modello d'arte e di vita degli scarrozzanti brianzoli Testori decide di improntare l'intera *Trilogia*, «perché è il mondo dei reietti, dei fuori norma, dei non accettati dai partiti e dalle chiese. Quelli per cui la vita è fatale solitudine, autodistruzione, girare, andare. E, come tutti coloro che vanno, che non hanno una casa, giornali, partiti, oratori, si trascinano di più il passato e vanno di più verso il futuro, non un futuro stabilito, ma ignoto. Tendono verso l'eversione,

Ambleto del 1972, *Macbetto* del 1974 e *Edipus* del 1977 – evento rivoluzionario, dal punto linguistico e drammaturgico, per il teatro italiano degli anni Settanta, o le *branciatrilogie* degli anni Ottanta e Novanta, scritte entrambe per l'attore Franco Branciaroli: la prima, con i drammi *Confiteor* (1985), *In exitu* (1988) e *Verbò* (1989), e la seconda, con i monologhi *Sfaust* (1990), *sdisOrè* (1991) e *Regredior* (1992), pubblicato postumo. Ma si pensi anche al clamoroso e 'scandaloso' *incipit* pronunciato dal Coro nel suo *Macbetto*, «Merda, sangue, merda! / Cos'è la guerra / sia che si svinca / sia che si perda? / Merda, sangue, merda!»,¹⁴ in cui la lingua mette al centro appunto la carne, il sangue, il corpo e i suoi scarti, oppure alla prima scena, ancora del *Macbetto*, nella quale Macbet si profonde in uno sfiancante parto-defecazione di una strega, «didentro encadenada [...] inlordata di merda e di bava mestruale»,¹⁵ escremento del ventre di Macbet, ma anche della sua coscienza.

È una lingua inospitale quella di Testori, una lingua che mette «l'apocalisse nelle parole», per «distorcerle, squartarle, scuoterle»,¹⁶ veicolo di una poetica inospitale che si spinge a cercare, nella più infima miseria umana, nella solitudine e abiezione degli emarginati coi loro corpi degradati, violentati, negati, le controfigure del *Christus patiens*.¹⁷ Non esitiamo a definire esistenziale, etica e religiosa la ricerca di Testori, più che rigorosamente letteraria o estetica, seppure si tratti di una religiosità negativa che non teme lo scontro con un Dio estraneo, imperscrutabile, in una dialettica costante fra negazione e redenzione cristiana, bestemmia e rifugio nel mistero dell'incarnazione o invocazione di perdono. Il rimando, fra i moltissimi altri, è alle pagine ancora del *Macbetto*, nell'inchiesta di Macbet-Testori su «'sto dessacratissimo calvario»¹⁸ di terra rimasta senza speranza, senza amore e senza Dio, a quelle finali di *sdisOrè* del 1991, in cui il giovane matricida Oreste chiede perdono per i delitti commessi, un perdono che non ha nulla a che fare con quello della *polis*, un «istrano verbo» che «al grechico vocabular esso, not, non partiene»¹⁹ e che invece, nel rinnovato orizzonte religioso e poetico dello scrittore, è un perdono ormai pro-

verso l'eversione in atto [...]» (G. Testori, *Opere. 1965-1977*, vol. 2, a cura di F. Panzeri, introduzione di G. Raboni, Bompiani, Milano 1997, p. 1532).

¹⁴ G. Testori, *Macbetto*, in *Opere. 1965-1977* cit., p. 1235.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G. Testori intervistato da R. De Monticelli, in Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro* cit., p. 67.

¹⁷ Cfr. Cascetta, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)* cit., pp. 125-127, che vede nel *Christus patiens* l'archetipo intorno a cui ruota l'intero universo tematico testoriano e, soprattutto, dell'ultimo Testori.

¹⁸ G. Testori, *Macbetto*, in *Opere. 1965-1977* cit., p. 1320.

¹⁹ G. Testori, *sdisOrè*, in *Opere. 1977-1993* cit., pp. 1664-65.

fondamente cristiano;²⁰ ma il rimando è anche ai potenti versi della raccolta *Nel Tuo sangue* del 1973, «la più folgorante, la più necessaria, la più testoriana»²¹ secondo Raboni, organizzata intorno ad un unico nucleo tematico di feroce 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».²²

L'attenzione, anzi l'ossessione testoriana verso il corpo si spinge persino verso il non ancora corpo. Il corpo-non-corpo è quello di un feto, protagonista del monologo in versi *Factum est*, andato in scena nel maggio 1981 in una gremita Basilica del Carmine a Firenze, con l'attore Andrea Soffiantini e la regia dell'appena ventiduenne Emanuele Banterle, entrambi membri del Teatro dell'Arca di Forlì. Si tratta di un monologo che riprende e rimodella il genere dell'oratorio,²³ ed è strutturato in 14 canti di ottonari spezzati e rimati che scandiscono le 14 stazioni della *Via Crucis* di questa voce senza corpo, che dal ventre materno implora di venire al mondo proprio mentre chi l'ha concepita decide di sbarazzarsene abortendo. Testori rovescia l'*incipit* del Vangelo di Giovanni, *Verbum caro factum est* (il verbo si fece carne) e parte invece da ciò a cui è impedito di farsi carne e che si fa puro verbo. Ciò che pronuncia sono dapprima fonemi balbettati, sillabe frammentate come quel grumo acerbo di cellule che le emette, poi parole d'amore e, con i primi presagi del rifiuto, di implorazione ai genitori perché si fermino («Se sapessi, / se vedessi / qui, nel sangue, / dove sono / poca carne, / santa carne, / carne tua, / carne sua, / già mi formo, / uguale a te, / faccia uguale / anche se cieca, / bocca uguale / anche se muta»);²⁴ poi risuonano parole, ora chiare, di maledizione per la sentenza di morte («Sì, se assente

²⁰ La conversione 'ufficiale' arriverà solo nel 1977, anno di morte dell'amatissima madre Lina; ma forse è più corretto, nel caso di Testori cresciuto in una famiglia di profonda educazione religiosa, parlare non tanto di una conversione alla fede, quanto piuttosto di una riscoperta della fede (cfr. Doninelli, *Una gratitudine senza debiti* cit., pp. 43-46).

²¹ G. Raboni, *Introduzione*, in Testori, *Opere. 1965-1977* cit., p. XIII.

²² *Ibidem*.

²³ A questo genere, pur riadattato da Testori, nel quale un coro o anche un solista accompagnato da un'esecuzione musicale raccontano o rappresentano senza azione né scene un fatto biblico, appartengono l'intima *Conversazione con la morte* (1978), scritta dopo la perdita della madre e da lui stesso letta per la prima volta il 7 novembre 1979 nello spazio, affollatissimo di giovani, del teatro Pierlombardo di Milano, e *Interrogatorio a Maria* (1979), oratorio sacro e corale affidato alla Compagnia dell'Arca di Forlì che lo ha riproposto in innumerevoli chiese di città e paesi d'Italia, a partire dal debutto nella Chiesa di Santo Stefano a Milano nell'ottobre 1979 fino all'ultima replica avvenuta a luglio del 1980 nei giardini vaticani di Castelgandolfo davanti al Papa Giovanni Paolo II.

²⁴ G. Testori, *Factum est*, in *Opere. 1977-1993* cit., p. 117.

/ mi farete, – madre ascolta – se per voi / ridotto a niente... No, non niente! / Come figlio / ormai vivente / sarò urlo, / nella notte / sarò carne, / lupo, voce! / Disferò / i vostri baci. / Voi nemici / a voi sarete. / Non avrete carità, / non avrete / più pietà! / Casa vostra / senza chiostra, / casa bieca, / casa cieca. / Solo vermi / striscerete. / Falso rito, / falsa gioia, / la rovina è lì: / v'ingoia»;²⁵ e infine, con l'esecuzione della sentenza, il ritorno al silenzio e alla speranza che il Cielo accolga chi la terra ha rifiutato («Mentre lei / grida atterrita: “Via portate! / Sotto gli occhi / quello sgorbio / non lasciate!” Dentro Te / io mi riposo. / Vedo eterno, / senza tempo, / senza inverno»);²⁶

Il feto si aggiunge alle controfigure testoriane del *Christus patiens* e colloca il monologo, che pure è stato composto a ridosso del referendum sull'aborto del 1980 ed è stato visto, forse anche strumentalmente a detta di Alberto Arbasino,²⁷ come una delle voci della crociata antiabortista, all'interno di un più ampio e complesso itinerario artistico di Testori; ed è lo stesso autore a rivendicare l'autonomia del testo ricordando il suo originario progetto di scrittura: «Ho pensato a tutto – scrive – alla vita, al contrario della vita. Vorrebbe essere un urlo d'amore verso la vita contro tutte le forme di violenza che si esercitano sulla vita, non soltanto contro l'aborto e basta. E poi, quando ho scritto *Factum est*, non sapevo niente di referendum o altro».²⁸

E un altro corpo – malato e non più corpo – è quello di Riboldi Gino, tossicomane e omosessuale agonizzante protagonista di *In exitu* del 1988, crudele romanzo testoriano divenuto nello stesso anno monologo teatrale. La riduzione scenica ha debuttato il 9 novembre 1988 al Teatro La Pergola di Firenze e, appena dopo poche settimane, presso quella Stazione Centrale di Milano in cui il dramma è ambientato, con protagonista Franco Branciaroli e la regia dello stesso Testori, presente anch'egli in scena nel ruolo di appartato 'scrivano'.

Si tratta del testo forse più estremo di Testori, il cui titolo *In exitu* cita il Salmo 114, *In exitu Israel de Aegypto*, moltiplicandone i rimandi semantici: la biblica uscita-liberazione dalla schiavitù del popolo ebreo in Egitto e il ritorno nella terra promessa diventa uscita dalla vita e uscita-liberazione dal calvario terreno di un deietto che ha bruciato l'esistenza fra le latrine della stazione Centrale di Milano, «gigantesca», «elefantessa stassione», «porta del progresso vieppiù regredente», «tutankamica pietra [...], pietra dei malati, dei fregati, dei destituiti, dei ostiati, dei carcinomati»;²⁹ e che in quelle latrine consuma l'ultima dose, l'ultimo stremato rito del sesso, l'ultimo grido di dolore e l'ultimo respiro. Se in *Factum est* ciò che è in attesa di farsi

²⁵ Ivi, p. 121.

²⁶ Ivi, p. 139.

²⁷ Cfr. A. Arbasino, *Quel cammello non è bello*, «La Repubblica», 7 giugno 1981.

²⁸ Testori, *Opere. 1977-1993* cit., p. 2015.

²⁹ G. Testori, *In exitu*, in *Opere. 1977-1993* cit., pp. 1269, 1282.

carne si fa parola, e l'informe linguistico assume progressivamente forma compiuta di parola, qui il lettore-spettatore assiste invece interdetto al processo inverso, un movimento dalla forma all'informe, con la parola del protagonista derelitto che si lacera fino a coincidere con la sua carne, marcia e straziata. Il monologo si snoda di nuovo attraverso una *Via Crucis*, le cui tappe intermedie portano Riboldi Gino dalla scalinata esterna della stazione di Milano fino all'ultima tappa, uno dei luridi bagni della stazione, dove muore durante un ripugnante, ultimo vomito e dove viene ritrovato con la testa riversa nel water. Nel mezzo, il racconto per lampi deliranti di un'intera esistenza, dalla maestra bigotta (la «Signora Maè») al padre operaio morto di cancro, dall'omosessualità alla prostituzione e al primo stupro subito proprio alla stazione dove tutto finisce. È un'agonia lentissima quella di Riboldi Gino, che trascina e inghiotte, insieme allo 'scrivano', anche il lettore-spettatore, invocato anch'egli in soccorso:

E, 'desso? Lettore, 'desso? 'Desso, lei che lett'ha fin qui, vede lei, partecipa con, anzi, compartecipa et com? Comprende (anche et anca) et condivi (anche et anca) le maniere et i modi (anche et anca) come la societas è andata in avanti in? Così in avanti così. Che lei. Lei finger può di non vedere, ed exemplare me, l'exemplante-troia. Che, intant, el crépa. El. Io. Anche, et anche, se ci grido dietro. Anche, et anche, se ci vurlo. Col niente di voce che restato m'è. Venga! Corra! Venga! Ad aiutar me io! Venga! Lei et lei. Benchè ignotissimi, l'un l'altro, et anca l'altro! Venga! Si chini! La supplico! Si chini si! Mi prenda mi! Mi port' in del suo appàr! Mi port' in del prontosòcch! Mi porti anca in! In questù mi! Mi port' in un posto qualunque ma! Mi pòr! Via mi! De chi mi! In galera mi! Dove cristo uno c'è. Anche boia. Che mi legghi sù i di, i di, i man! Che mi a inciòda lì! Lì! Che me le incadèni! Che me le sgàgni, anca! Mi porti dal Padremi! Ecco. Il nome, adesso, m'è sovvenù. Mi porti dal Pà! Mi porti nelle cadène! Per lei, far questo, anche se c'è domà bru e nebbia, nient'è. Nient'è, per lei. Per me è tut. Tutt'è! E 'lora, mi por! Mi por! Mi por!³⁰

In exitu è un testo intimamente lirico, anche nell'estrema violenza di una lingua frammentata, triturata, spaccata «sillaba per sillaba»,³¹ afasica, una lingua anch'essa agonica e drogata che, mettendo insieme italiano, latino, francese, dialetto lombardo,

³⁰ Ivi, p. 1302.

³¹ «Ho memoria – racconta Testori – di essermi inventato, quand'ero bambino, un gioco: il gioco consisteva in questo: prendere le parole, soprattutto quelle che incarnavano persone, paesi e atti e cose a me più cari, spaccarle sillaba per sillaba, ed assistere, a volte felice, altre vendicativamente triste, a cosa esse di riducessero e a quali altri significati o vertiginose e precipitanti sollecitazioni s'aprissero. Scrivo precipitanti, ché mi pareva di cadervi dentro; come in un imbuto; in una bocca aperta che volesse risucchiarmi; o nella gabbia vuota di un ascensore senza fine» (G. Testori, *In exitu*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 10).

non teme di nominare tutto. Radicale è l'accusa di Gino morente alla città di Milano, archetipo dell'indifferenza, dell'arrivismo e della sopraffazione, dimentica degli ultimi e disumana «civis porca», «civis traditora», «civis infingarda! Troia civis!»,³² «matrigna svergognata e pregna, interamente pregna omniorum peccatorum»,³³ «infetta, infettata infetta, cinofila civis delle Borse, delle bancarie Piramidi dove stan sentati i faraoni e le faraonesse (anca)! Dinari et!»,³⁴ «città costituitosi in altare, l'economico imperio [...] epperò privo d'ostie (e sacramenti anca) [...] putrefatta bestia [...]. Rana enorme, trafitta anche (anca) dalla siringa»,³⁵ «insensata, marcescente città civis! Regno domà domà delle merde dei cani! Che più cari hai dei cristiani dei!»,³⁶ «civis materna e 'sassina di me, [...] moritura ipermorta e già marcia, anzi marcita, tu, enormità di pus». ³⁷ Un testo sacrilego e blasfemo, che sovrappone di continuo la bianchezza dell'ostia a quella della droga, «ostia sfarinata», «sacr'ostia 'sassina»³⁸ e assimila il calvario di Cristo a quello di Riboldi Gino, controfigura cristologica per eccellenza, Gino «il venduto, il comprato, il latrinante, il cessante. Cessante anche (anca) dell'esistere»,³⁹ Gino-Cristo «dai violacei fori; benché pesti; benché marci. Nere tombe, lì, nella carne-cancrena»,⁴⁰ Gino che – immagina l'autore in chiusura – è portato in cielo e redento da quel «Dio degli assediati. [...] Dio dei pederasti, Dio degli assassinati ammò prima che pòdano frignare. Huè! Huè! Tach! Abort! Via! In del ces!»,⁴¹ e da quel Cristo che non abbandona gli scarti della terra, e che c'è «ovunque siaci umanis carna». ⁴²

Fra le prove teatrali più radicali di Testori, *In exitu* ha scandalizzato già al debutto fiorentino del novembre 1988, dove metà del pubblico degli abbonati, fra fischi e urla, aveva abbandonato la sala.⁴³ Diversa accoglienza attenderà invece l'autore alla

³² Testori, *In exitu*, in *Opere. 1977-1993* cit., p. 1280.

³³ Ivi, p. 1296.

³⁴ Ivi, p. 1315.

³⁵ Ivi, p. 1266.

³⁶ Ivi, p. 1314.

³⁷ Ivi, p. 1328.

³⁸ Ivi, pp. 1272, 1279.

³⁹ Ivi, p. 1270.

⁴⁰ Ivi, p. 1267.

⁴¹ Ivi, p. 1267.

⁴² Ivi, p. 1338.

⁴³ Così Luca Doninelli, fra gli allievi e giovani amici più vicini a Testori, ricorda lo scandaloso debutto di *In exitu*, divenuto subito dopo la première fiorentina un 'caso' nazionale: «La fortuna dipese anche da un inconveniente organizzativo: i cartelloni non furono sostituiti, e così gli abbonati credettero di andare ad assistere all' *Amleto* [con lo stesso Franco

replica milanese, avvenuta il successivo 13 dicembre proprio sul 'luogo del delitto scenico', ossia presso la scalinata ovest della Stazione Centrale di Milano, dove il finto eroinomane omosessuale Franco Branciaroli si confonde con gli eroinomani veri, e dove intorno a mezzanotte di quella sera, senza clamori né pubblico, fra un distratto andirivieni, una giovane tossica di vent'anni – raccontano i cronisti – è portata via su una barella.⁴⁴

La scrittura di Testori riesce a farsi ulcerosa, provoca raccapriccio, si compone di detriti incandescenti, è scrittura, ha scritto Giovanni Raboni, «per cuori e stomaci forti», e per questo sconsigliata «a chi, abituato ai brodini e all'acqua fresca che passa il convento, non ha più, alla lettera, denti e succhi gastrici per la realtà, per la letteratura».⁴⁵ Ma cosa può fare dunque l'arte? Cosa le è permesso di fare nei contesti deputati e nello spazio pubblico? Quali sono i suoi limiti? È eticamente opportuno rappresentare in scena un feto morente e dargli persino parola? O il corpo lacero di un drogato omosessuale? Quando l'arte, e nello specifico l'arte teatrale, diventa scandalo, inciampo del senso comune? Che tipo di catarsi è ancora possibile, quando, oltre al corpo, anche la parola teatrale è vescicante già nella sua fisiologia?

Immorale e al contempo moralista instancabile è Giovanni Testori,⁴⁶ osceno e scandaloso e al contempo cattolico, di un cattolicesimo che può persino irritare, un «cattolico contro».⁴⁷ La sua è una parola – scrive Anna Maria Cascetta – che

Branciaroli] subendo un doppio shock. In altre parole, i tranquilli habitués della Pergola in luogo del castello di Elsinore si trovarono davanti Franco, appoggiato a una parete, a far-fugliare mozziconi di parole come chi, in mezzo al vomito, sta per morire di droga. Dopo pochi minuti, il ridotto era stipato di gente che urlava allo scandalo, mentre anche in sala lo sconcerto saliva, con il solo Franco Quadri, in piedi per tutta la durata dello spettacolo, ad applaudire ininterrottamente» (Doninelli, *Una gratitudine senza debiti* cit., p. 94).

⁴⁴ Cfr. M. Mancioti, *Ma le parole son poca cosa nell'overdose della realtà*, «Il Secolo XIX», 15 dicembre 1988. Ma cfr. anche C. M. Pensa, *L'azzardo filologico può essere tragedia?*, «Famiglia Cristiana», 4 gennaio 1989, p. 108, fra le voci più critiche sul debutto fiorentino e milanese della *pièce*.

⁴⁵ G. Raboni, *Ultima fermata*, «L'Europeo», 10 giugno 1988.

⁴⁶ Si pensi all'intransigenza dei suoi interventi sul «Corriere della Sera» dove aveva sostituito Pier Paolo Pasolini dopo la sua morte, prima come commentatore e poi come responsabile della pagina artistica.

⁴⁷ Cascetta, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)* cit., p. 129. Ma il «cattolicesimo contro» di Giovanni Testori emerge potentemente da quanto lui stesso ne scrive: «So che *In exitu*, anche religiosamente, risulta sovversivo. Ma si può, oggi, nel mondo pacifico e pacificante (pacificazione quasi sempre stabilita "a priori", e non per intervento della carità di Cristo, cui sembra aderire gran parte della cultura cattolica, usa a magnificare la propria medianità, invece di vergognarsene; usa a incamerare e fin benedire le eresie, ma non i rischi e i moti, che essa avverte come sconvenienti incomodi, quando invece ne forma-

programmaticamente «sacrifica l'estetica alla verità cruda e diretta»,⁴⁸ ma non c'è riflessione più cogente, sul limite fra etico ed estetico nell'opera testoriana, di quanto sostenuto dallo stesso Testori, proprio a proposito di *In exitu*, in un intervento su «Il Sabato» del 5 novembre 1988, a ridosso del debutto fiorentino, che va ben oltre il racconto di quella messinscena prefigurandosi piuttosto come riepilogativo documento di poetica:

È tutta la vita che, senza presumere di adire i valori estetici (misura che non mi riguarda); è tutta la vita, dicevo, che tendo a questo. Tendo, insomma, perché non so, o non posso, far altro; tendo a passar oltre l'estetico. Come se dell'estetico, della forma, riuscissi solo ad avvertire l'arresto, il blocco che esso impone all'urgenza di una «cosa» da vivere e, dunque, da dire; «cosa», o evento, di cui non so fino a che punto possa ritenermi responsabile.⁴⁹

Sembrerebbe dunque valere per Testori non tanto l'ipotesi di una autonomia dell'estetico, quanto quella di un'autonomia 'dall'estetico', a meno che non siamo disposti a virare dall'accezione circoscritta di estetica come esperienza artistica di ricerca del bello, per recuperarne invece, insieme al significato etimologico di estetica come modo della percezione, anche il significato filosofico ampio di riflessione sulle condizioni dell'esperienza, di 'ogni' esperienza umana, di cui l'esperienza artistica è oggetto esemplare, ma circoscritto e non esclusivo. Il riferimento è alla riflessione di Emilio Garroni interprete del Kant della *Critica del Giudizio*, per il quale l'arte e la bellezza non possono costituire l'oggetto specifico dell'estetica, né l'esperienza estetica è da intendersi come regione separata dalle altre esperienze possibili: l'estetica non ha a che fare con oggetti, non è rinvenibile in opere d'arte o oggetti specifici, ma è piuttosto una condizione,⁵⁰ è per Garroni quello «sguardo-attraverso» il quale

no la drammatica vita); dicevo, anzi lo chiedo a voi, se si possa, oggi, tentar d'esser cristiani, senza sovvertire la quiete che il Potere, da qualunque parte venga, sparge da sé come un olio di ricca, destituente indifferenza; di ricco, destituente egoismo, e per quanto riguarda le vicende precipue all'espressione, di ricco destituente estetismo» (G. Testori, *Il mio teatro contro l'artificio*, «Il Sabato», 5 novembre 1988, ora in Testori, *Opere. 1977-1993* cit., p. 2091. L'intero testo dell'intervento si legge alle pp. 2089-2092).

⁴⁸ Cascetta, *Invito alla lettura di Testori. L'ultima stagione (1982-1993)* cit., p. 63.

⁴⁹ Testori, *Il mio teatro contro l'artificio*, in *Opere. 1977-1993* cit., p. 2090.

⁵⁰ Cfr. E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Bari 1986, p. 181. Ma sullo statuto filosofico dell'estetica come studio delle condizioni dell'esperienza svincolato dalla specifica dimensione artistica si rimanda all'intero volume.

provare a interrogare dall'interno l'esperienza in generale, e non solo artistica, nella sua multiforme complessità.⁵¹

Non è l'estetico come esperienza dell'arte bella che interessa a Testori, quanto piuttosto l'urgenza «di una "cosa" da vivere e, dunque, da dire», ossia l'intima interrogazione sul senso dell'esperienza, esistenziale più che solo artistica, lo scandaglio, etico e teologico, pur nella sua 'empietà', del dolore umano, la cui risposta Testori trova nella figura del Cristo sofferente. Vengono in mente le riflessioni di Luigi Pareyson su Dostoevskij e il Dio sofferente contenute nel denso volume *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*,⁵² ma viene in mente, per i reietti di Testori e soprattutto per il Riboldi Gino di *In exitu*, anche la definizione che George Steiner riserva ancora ai personaggi di Dostoevskij chiamandoli 'infestati da Dio',⁵³ ossia coloro che, pur nell'estrema bestemmia e colpa e lontananza, possano interrogare il divino e averne risposta. Testori, dunque, indaga e rappresenta quel male e quel dolore la cui urgenza deve potersi spingere oltre la letteratura, se questa si riduce ad esercizio formale o consolatorio e se la parola letteraria non è disposta a sacrificare la propria rassicurante compostezza in nome di un attraversamento radicale e scabroso dell'umana esperienza.⁵⁴ «Forse sono io – ammette Testori – ad essere fuori dalla letteratura, ma la cosa non mi interessa assolutamente». E così continua, in un altro stralcio di dialogo con Gianfranco Colombo che assume autentico valore poetico e programmatico, andando ben oltre la contingenza dell'intervista, e a cui affidiamo la chiusura di queste riflessioni:

⁵¹ «L'esperienza estetica – osserva Garroni – non è qualcosa di aggiuntivo rispetto ad altre esperienze possibili, innanzitutto conoscitive, ma è il luogo in cui, come 'conoscenza in generale', ogni esperienza si radica» (E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano 1992, p. 129, ora ristampato per le edizioni Castelveccchi, Roma 2020).

⁵² Cfr. L. Pareyson, *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza*, Einaudi, Torino 1995; si vedano le pp. 198-204 e, in particolare, p. 201 in cui Pareyson scrive: «Il problema del dolore non ha dunque altra risposta che il Cristo sofferente. Solo il Cristo può vincere il dolore, in quanto lo assume su di sé, e così facendo lo porta fino in fondo, lo capovolge, lo consuma, lo annulla. Come dramma della divinità, il Cristo è l'unica base possibile per una meditazione sul dolore e sulla sofferenza».

⁵³ Cfr. G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, a cura di C. Moroni, Garzanti, Milano 1995, p. 49. Steiner fa riferimento, più precisamente, alla mente russa come «letteralmente infestata da Dio».

⁵⁴ Persino scontato è il rimando alle riflessioni potenti di Georges Bataille contenute nel suo *La Letteratura e il male*, a cura di A. Zanzotto, SE, Milano 1987, laddove scrive: «La letteratura è l'essenzialità o non è niente. Il Male – una forma acuta del Male – che si esprime in essa, ha per noi, credo, valore sovrano. Tuttavia questa concezione non esige un'assenza di morale: essa esige piuttosto una "ipermorale"» (p. 11).

Sono cosciente che questo andare oltre i confini soliti della normale scrittura può sconcertare, ma io non riesco più a stare al di qua di una certa soglia. [...] quello che io non posso non fare è essere tramite di qualcosa che oltrepassi la letteratura; non posso sottrarmi alla responsabilità di squarciare, almeno per qualcuno, la cecità di questa nostra società. Non mi sono mai arreso, anzi non sono capace di arrendermi né ai giudizi, né ai metri, né ai metodi della società letteraria, delle strutture di potere economico, politico o ecclesiale che sia. Non posso far altro che essere come sono, se poi questo suscita scandalo e il potere preferisca ignorare questa parola, è un prezzo che sono disposto a pagare, ma la parola, quella parola io non posso non dirla, non urlarla se necessario.⁵⁵

⁵⁵ G. Testori, *Intervista con Gianfranco Colombo*, «Leggere», gennaio 1988, ora in Testori, *Opere. 1977-1993* cit., pp. 2084-85.