

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL PIEMONTE ORIENTALE
"AMEDEO AVOGADRO"
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE

Corso di Dottorato di Ricerca in Istituzioni pubbliche, sociali e
culturali: linguaggi, diritto, storia

Curriculum Tradizioni linguistico-letterarie
Ciclo XXXIV

TESI DI DOTTORATO
«I miei padri sono tutti pittori». Giovanni Testori fra letteratura e arti
visive
SSD L-FIL-LET/10

Tutor:

Professoressa Cecilia Gibellini – Università degli Studi del Piemonte Orientale
Professoressa Clara Leri – Università degli Studi di Torino

Coordinatore:

Professoressa Chiara Tripodina

Dottorando:
Francesca Longo

Porgo i miei ringraziamenti alla Professoressa Gibellini e alla Professoressa Leri per la cura gentile e attenta che hanno dedicato alla tesi e per il garbo con cui hanno accolto il mio rigore ingegneresco.

Un ringraziamento specialissimo a mia madre per il sostegno amorevole e generoso e per il coraggio paziente.

Vorrei dedicare questo lavoro a mio padre e ai miei nonni.

«Risusciteremo certamente e senza dubbio ci rivedremo e ci racconteremo con gioia e allegria tutto il passato», rispose Alěša, con un'espressione sorridente ed estatica.

F.M. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamazov*, *Epilogo* (trad. it. di E. Affinati)

Indice

Introduzione.....	3
Capitolo 1. Il realismo testoriano.....	19
1.1. La critica d'arte secondo Testori.....	19
1.2. L'eredità del magistero longhiano.....	21
1.3. Realismo e arte lombarda. Echi manzoniani.....	28
1.4. Il «sublime del quotidiano».....	36
1.5. Lingua e dialetto.....	44
Capitolo 2. Testori e il corpo.....	53
2.1. Riflessi cristologici. Nel segno di san Paolo.....	53
2.2. La bellezza del corpo maschile e l'omosessualità.....	62
2.3. L'unità dell'essere fra Creazione e Resurrezione.....	69
2.4. La peste.....	80
Capitolo 3. Motivi ricorrenti.....	89
3.1. I motivi nel Testori pittore.....	89
3.2. I motivi di matrice religiosa nella prosa giornalistica.....	98
Conclusioni.....	111
Bibliografia.....	157
Elenco degli articoli di ambito storico-artistico pubblicati sul «Corriere della sera» e citati nel testo.....	171
Elenco delle figure.....	176
Indice dei nomi.....	179

Introduzione

Questa tesi intende porre in luce come la poetica e l'opera dello scrittore, pittore, critico d'arte e collezionista Giovanni Testori (1923-1993) scaturiscano da un dialogo tra forme espressive eterogenee, la letteratura e le arti visive, costruendo un'ipotesi interpretativa che renda ragione della «matrice figurativa e non solo letteraria della sua scrittura».¹ Ho tentato di conferire al lavoro la fisionomia di un'indagine che affinasse strumenti metodologici fondati sull'intersezione fra diverse aree del sapere, in particolare fra il mondo scientifico-tecnologico e la cultura umanistica nelle sue declinazioni letterarie e figurative. Adottando una disposizione epistemologica sistemica ispirata al Gadda della *Meditazione milanese* – teorizzatore dell'interrelazione fra i diversi ambiti della conoscenza – nel percorso di Dottorato ho rivolto uno sguardo multidisciplinare sul territorio di confine fra letteratura e arti visive in Testori.

Questo lavoro si propone due obiettivi speculari: da una parte, l'individuazione dei precedenti figurativi nell'immaginario del Testori scrittore con gli strumenti della storia dell'arte, un'operazione che finora gli italianisti hanno condotto in modo non organico; dall'altra, l'esame della produzione dell'autore nell'ambito della critica d'arte con gli strumenti della critica letteraria, produzione che ha sino ad oggi suscitato l'interesse quasi esclusivo di ricercatori di area storico-artistica, come attestano imprese quali *La realtà della pittura* (1995) e *La cenere e il volto* (2001), raccolte di saggi e interventi testoriani sull'arte dal Quattrocento al Settecento e sulla pittura del Novecento, pregevoli e arricchite da splendidi apparati iconografici ma non impostate con una metodologia che integri pienamente le due discipline. Ho poi considerato imprescindibili oggetti d'analisi i numerosi articoli giornalistici scritti dall'autore in

¹ B. ZANDRINO, *Il monologo di Sergio Consonni*, in *Teoria e storia dei generi letterari. Campioni di parole: letteratura e sport*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 218.

qualità di critico d'arte, sinora piuttosto negletti e a mio avviso degni di un esame di natura critico-letteraria.

Gli studiosi hanno affrontato gli intrecci fra letteratura e arti visive nell'opera testoriana con una prospettiva a mio parere passibile di approfondimento e di completamento. Hanno riconosciuto l'influenza determinante che le ricerche storico-artistiche di Testori esercitano sui temi e sulle cifre stilistiche della sua scrittura ed individuato le suggestioni iconografiche in alcune sue pagine, perciò ho ritenuto opportuno delineare un percorso che integrasse tali acquisizioni in un quadro globale della questione, tale da motivare la precedenza sia cronologica sia logica dell'attività di critico rispetto a quella di romanziere, poeta e drammaturgo.² È forse possibile, inoltre, tentare di sviluppare in modo più particolareggiato le intersezioni fra le eredità di Longhi e di Manzoni nella poetica testoriana rintracciando tangenze e divergenze rispetto all'esperienza di Gadda, affine a quella di Testori, sotto questo profilo. Mi sono proposta di estendere e di sistematizzare le acquisizioni attuali, ampliando le premesse già poste e spiegando l'omologazione fra l'esperienza critica e quella letteraria, fondata sull'adozione della storia dell'arte «come oggetto di studio e come campo di metaforizzazione».³

Il fulcro della tesi risiede nel fascino esercitato dalla poliedricità di Testori. Se non è trascurabile la sua attività di collezionista, con spiccate predilezioni per gli artisti lombardi fra XV e XVIII secolo, ereditate dal magistero longhiano, per i pittori dei Sacri Monti lombardo-piemontesi, per i «pestanti», per il realismo ottocentesco e per alcune figure di pittori novecenteschi a lui vicini,⁴ ho voluto soprattutto porre in luce il nesso inscindibile fra le forme espressive da lui esperite, la pittura e la scrittura, mediate

² Cfr. R. RINALDI, *Testori o della profondità*, in ID., *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 64.

³ G. CAPPELLO, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 146.

⁴ Si ricordano qui, fra le opere possedute da Testori nella collezione di Novate Milanese, almeno *San Giovanni Battista* di Gaudenzio Ferrari, *Cristo crocifisso con la Maddalena* di Romanino, *Testa di San Giovanni* di Francesco Cairo, *Ritratto di gentildonna* e *Ritratto di prelato* di Fra Galgario, *La famiglia dei poveri*, *Ritratto di vecchia signora* (citato in G. TESTORI, *Il Ghislandi, il Ceruti e i Veneti*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Milano, Longanesi, 1995, p. 381) e *Madre con il bambino* di Giacomo Ceruti, *Cavallo morto* di Théodore Géricault, *Sottobosco con la neve*, *Cinghiale nella neve* e *Onda* di Gustave Courbet, *Collina a Imbersago* e *Teschio* di Ennio Morlotti, *Ritratto di Testori*, *Il corridoio di Bondo*, *Ritratto del dottor Blum*, *Nudo di Leni*, *Pellegrinaggio a San Isidro* e *La piazza di Bondo* di Varlin, *Dagma* di Rainer Fetting.

dall'impegno professionale (ma sarebbe più corretto parlare di vocazione) di critico d'arte. La figura di Testori può essere pienamente inserita nella categoria del «doppio talento», codificata dagli studi di *Visual Culture* in riferimento agli artisti-scrittori e agli scrittori-artisti.⁵ Senza contare le molteplici declinazioni sperimentate dalla sua scrittura (romanzi, racconti, componimenti poetici, drammi, saggi, articoli), la *Doppelbegabung* si manifesta con straordinaria evidenza nel continuo dialogo intermediale ed intersemiotico fra le diverse forme artistiche che caratterizza la sua produzione, all'insegna di quella che l'autore stesso definisce «l'inseparabilità delle varie disposizioni a esprimersi».⁶ Per intendere la posizione di Testori riguardo al problema può essere utile considerare la sua percezione del «doppio talento» di altri intellettuali, che affiora in un articolo del 1992 incentrato sui disegni realizzati da Johann Wolfgang Goethe durante il viaggio in Italia:

La questione degli scrittori che dipingono o disegnano, così come quella dei pittori che scrivono, è stata più e più volte affrontata, quasi mai, tuttavia, prescindendo dal valore o, quando ne sia il caso, dalla grandezza che un determinato artista ha raggiunto con il mezzo a lui più consono e proprio. Invece, proprio questo bisognerebbe fare. Il che non significa che debbano trascurarsi i rapporti, le intrusioni di un mezzo nell'altro e, persino, le opposizioni; al contrario; verificate, studiate e tenute sempre presenti tali trame, il giudizio deve essere poi esplicitato, per ogni artista, sulle opere uscite dal cosiddetto «violon d'Ingres». Salvo il caso, supremo, di Michelangelo, le cui *Rime* non perdono un sol colpo, intendo proprio di bellezza, di forza e, appunto d'enormità, nei confronti della sua attività di scultore, architetto e pittore, quasi mai il giudizio arriva ad equiparare gli esiti dell'attività seconda agli esiti dell'attività prima. [...] Vi sono tuttavia casi in cui l'attività seconda, senza raggiungere il livello dell'attività prima, ci si pone davanti come vitalissima aggiunta; talvolta, l'aggiunta si fa addirittura inquietante; tanto da esigere un metodo di lettura dell'attività prima assai diverso da quello che sarebbe naturale avere se l'attività seconda non esistesse. Ma, poiché questa esiste, è assolutamente ingiusto prescindere.⁷

Emergono due aspetti non trascurabili: un'indicazione metodologica su come impostare la questione e la suddivisione degli artisti dotati di *Doppelbegabung* in due categorie, in base alla equipollenza o meno dei due talenti. Alla seconda categoria

⁵ Cfr. M. COMETA, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e D. Mariscalco, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 52 e L. PERNICE, *La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative*, in «Arabeschi», n. 13/2019, in <http://www.arabeschi.it/la-parola-negli-occhi-il-genio-di-testori-tra-letteratura-e-artifigurative/>, pp. 107-108.

⁶ G. TESTORI, *Divagazioni su Daniele Crespi*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 326.

⁷ ID., *Tra i fantasmi dei templi siciliani*, in «Il Corriere della sera» (d'ora in poi CdS), 26 aprile 1992.

Testori riconduce i disegni di Victor Hugo, l'epistolario di Vincent van Gogh e i tentativi figurativi di Goethe durante il *grand tour*, alla prima le *Rime* del Buonarroti, per le quali scrive l'introduzione all'edizione Rizzoli del 1975, annotando come in esse le parole tendano ad «agglomerarsi in pietre» e i versi sembrano «catafratti» e materiati di una «marmorea sostanza».⁸ L'autore ipotizza così per Michelangelo un'omologazione fra espressione in parole ed espressione in figura che, come risulterà in più punti di questo lavoro, ho ritenuto applicabile a Testori medesimo. Per comprendere i termini della questione dell'omologazione sarà opportuno estendere lo sguardo richiamando i presupposti del nesso fra letteratura e arte visiva in Testori.

Il titolo della tesi, «I miei padri sono tutti pittori», riprende una dichiarazione dello scrittore contenuta nell'intervista che apre il volume di Giovanni Cappello a lui dedicato. Alla domanda «Potrebbe indicarci quali sono i suoi “padri” in ambito letterario?», Testori risponde:

I miei padri sono tutti pittori. Nella letteratura forse gli elisabettiani, di cui mi sono nutrito di più. Degli italiani Gadda, che però risulta prevedibile. Lui sapeva quello che faceva, e questo è il suo limite. Non va mai al di là, la sua parola è sempre qua, è sempre letteratura, mentre per me la parola che mi riguarda è la parola che diventa profezia, che spacca, che va oltre; la parola che è letteratura, ma non è letteratura. Poi a me piacciono moltissimo i lombardi. L'ultimo Tiziano, l'ultimo Caravaggio. Ci sono cose che non si possono fare con la parola e oltre le quali c'è il silenzio. «Verbum caro factum est»: non c'è nessuna poesia che dica questo!⁹

Queste affermazioni illuminano alcuni dei lineamenti fondamentali della poetica testoriana. Innanzitutto, i debiti nei confronti di Shakespeare, come attestano *L'Ambleto* (1972) e *Macbetto* (1974), ma anche l'originalissimo parallelo che Testori istituisce fra *La dodicesima notte* e la pittura di Lorenzo Lotto nell'articolo *Il manto della malinconia*, uscito sul «Corriere della sera» il 2 febbraio 1976. In secondo luogo, i legami con la «linea lombarda» in letteratura, con la citazione di uno dei principali esponenti, Gadda, anche se le influenze di Porta, degli Scapigliati e soprattutto di Manzoni su Testori risultano più profonde. Poi, l'esplicitazione immediata e perentoria di una preminenza degli ascendenti artistici rispetto a quelli letterari, con particolare

⁸ ID., *Introduzione*, in M. BUONARROTI, *Rime*, introduzione di G. Testori, cronologia, premessa e note a cura di E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1975, p. 7.

⁹ G. CAPPELLO, *Giovanni Testori*, cit., p. 3. Acute osservazioni su questa dichiarazione di poetica in G. TAFFON, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 11-45 e *Lo scrivano, gli scarozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 19-54.

riferimento alla «linea lombarda», questa volta declinata in senso figurativo, sulla scorta della lezione longhiana. Infine, la ricerca inesausta di una parola che non sia un mero e inerte elemento di un testo, ma che, transcendendo le barriere delle forme espressive letterarie e artistiche, si faccia carne, in un tentativo di penetrare il mistero dell'Incarnazione che percorre ossessivamente la produzione testoriana. Da qui l'oltranzismo della sperimentazione linguistica, «non solo rivolto a indicare il fulcro del corpo e del sangue, ma anche a trasformare lo stesso linguaggio fino a fare un corpo, qualcosa di materico, di “incarnato”». ¹⁰ L'intervista rilasciata a Cappello pone in primo piano il gusto eminentemente visivo di Testori, che, evidenziato già da Elio Vittorini nella presentazione a *Il dio di Roserio* (1954), ¹¹ è stato oggetto di riflessione per la critica dagli esordi dell'autore sino ad oggi. In uno dei più interessanti fra i contributi recenti (2019), Laura Pernice rileva come esso dia luogo ad un intreccio «consustanziale, osmotico e intermediale *ante litteram*». ¹² Al fine di analizzare le traslazioni semiotiche, «frutto dell'assorbimento costante e famelico di codici segnatamente visivi», ¹³ Pernice mutua un prezioso strumento euristico, la «concrenza genetica» delle opere, dagli studi di Michele Cometa, che la definisce come la pratica nella quale «le due arti, i due media, collaborano, anche se in diversa misura, alla definizione di un unico *mondo* immaginale». ¹⁴ La studiosa applica tale categoria alla genesi delle opere testoriane, distinguendo le concrenze genetiche sincroniche, che si realizzano se la nascita di opere verbali e figurative è contestuale, da quelle asincroniche, dove essa è differita nel tempo. Oltre alle suggestioni della *Visual Culture* appena menzionate, i lineamenti fondamentali dell'impostazione metodologica che ha sovrinteso a questa tesi sono sostanzialmente ricollegabili a quelli che innervano, senza irrigidimenti normativi e anzi con apertura di sguardo, le esplorazioni compiute da

¹⁰ R. RINALDI, *Testori o della profondità*, in Id., *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, cit., p. 138.

¹¹ Annotazioni sull'interpretazione di Vittorini in F. PANZERI, *Note ai testi*, in G. TESTORI, *Opere I. 1943-1961*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008, pp. 1272-1273.

¹² L. PERNICE, *La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative*, in «Arabeschi», n. 13/2019, in <http://www.arabeschi.it/la-parola-negli-occhi-il-genio-di-testori-tra-letteratura-e-artifigurative/>, p. 110.

¹³ *Ivi*, p. 112.

¹⁴ M. COMETA, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel “doppio talento”*, in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, cit., p. 54.

Marcello Ciccutto nel territorio degli scambi e della complicità fra parola e immagine dalle Origini al Novecento, soprattutto *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana* e *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*. Sono, inoltre, da ricondurre alle indagini sull'intertestualità letteraria e figurativa fiorite in ambito italianistico sulla scorta del magistero di Ezio Raimondi. In studi quali *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca, Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda* e *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte* Raimondi si configura erede della riflessione bachtiniana sul dialogo, inteso anche come dialogo fra forme espressive differenti. Il presupposto dal quale ho preso le mosse consiste nel contemplare la possibilità di considerare le opere di arte visiva anche come dei testi,¹⁵ ciò che mi ha permesso di ipotizzare ipotesti letterari ma anche visivi per alcune opere letterarie di Testori e ipotesti figurativi ma anche letterari per parte della sua produzione pittorica. L'assimilazione che ho condotto fra testi in parole e in figura non pretende di essere totalizzante, ossia di annullare le differenze fra i fenomeni espressivi, né di impoverire la specificità della natura del dato figurativo o la ricchezza degli apporti degli studi di matrice storico-artistica, ma si propone di assumere il profilo di uno strumento utile a gettare luce nella complessa questione del dialogo intersemiotico in Testori.

A questo proposito è interessante notare come per Testori il luogo privilegiato delle intersezioni intermediali sia costituito dal teatro. La drammaturgia riveste un ruolo relevantissimo nella sua parabola artistica ed esistenziale, che lo vede collaborare con alcuni fra i massimi interpreti italiani del secondo Novecento, Franca Valeri, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Sergio Fantoni, Tino Carraro, Lilla Brignone (una magnifica Marianna de Leyva nella *Monaca di Monza*, e al contempo una memorabile Agnese nella versione televisiva dei *Promessi sposi* del 1967, sceneggiata da Sandro Bolchi e Riccardo Bacchelli), Adriana Innocenti, Andrea Soffiantini, per non parlare del sodalizi con Franco Parenti e Franco Branciaroli. Per mezzo del teatro Testori può esplicitare la sua concezione estetico-cristologica della necessità di una parola che si faccia carne, ma anche ripensare e riproporre in nuova forma le proprie riflessioni critiche sul

¹⁵ In questa direzione è a mio avviso interpretabile lo spunto proposto da Bachtin nel capitolo 5 di *Dostoevskij. Poetica e stilistica*: «considerando i rapporti dialogici in senso lato, essi sono possibili anche tra altri fenomeni significativi, purché questi fenomeni siano espressi in un qualche materiale *segnico*. Ad esempio, i rapporti dialogici sono possibili tra immagini di altre arti» (M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1963], trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968, p. 239).

sincretismo espressivo dell'arte architettonica, plastica e pittorica dei Sacri Monti lombardo-piemontesi, da lui non a caso definita «gran teatro montano». Nel saggio omonimo (1965) e nella presentazione della mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento del 1955 individua il creatore del «teatro in figura» del Sacro Monte di Varallo nell'amato Gaudenzio Ferrari, capace di ideare lo «svolgimento di un'azione drammatica che vive dello scambio continuo tra il suo moto dinamico interno (pittura-scultura) e la sua esterna possibilità di far avvenire sempre, proprio perché stabili e fermi, i singoli atti di cui si compone». ¹⁶ È grazie a Gaudenzio che «la cultura figurativa piemontese giunge a realizzare in pienezza [...] la sua disposizione [...] alla rappresentazione teatrata». ¹⁷ La drammaturgia gaudenziana tocca il suo apice con la Cappella XXXVIII, dedicata alla *Crocifissione*, «l'azione drammatica più grande che mai, fuor dal vero e proprio teatro, la morte di Cristo abbia avuto». ¹⁸ L'investigazione testoriana si esercita anche sui successori di Ferrari fra fine Cinquecento e Settecento, in particolare Giacomo Paracca, che con la Cappella della *Strage degli innocenti* (Cappella XI) dispiega un «teatro della crudeltà» non indegno degli scrittori elisabettiani coevi assai apprezzati dall'autore, ¹⁹ i fratelli Giovanni e Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, Beniamino Simoni.

Accanto alla produzione teatrale, dagli esordi di *La morte. Un quadro e Tentazione nel convento* alle riletture manzoniane della *Monaca di Monza* e dei *Promessi sposi alla prova*, dal magma della sperimentazione linguistica della *Trilogia degli Scarrozzanti* all'approdo di fede della *Seconda Trilogia*, da *Post-Hamlet* alla *Prima e Seconda Branciatrilogia*, dall'impasto di ascendenze barocche e decadenti di *Erodiade prima* e *Erodiade (II)* al testamento stilistico-spirituale dei *Tre lai*, questo lavoro ha esaminato tutte le altre angolazioni della scrittura testoriana. La ricerca di tracce di commistione

¹⁶ G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 38. Testori ipotizza che lo svolgimento drammatico sia affidato da Gaudenzio alla dialettica fra personaggi agenti, plasticati, ed assistenti, dipinti.

¹⁷ ID., *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 201.

¹⁸ ID., *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 79.

¹⁹ ID., *La Cappella della Strage. Il dialetto «strangosciato» del Paracca*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 194-195.

intermediale ha perciò riguardato anche le raccolte di racconti e i romanzi del ciclo *I segreti di Milano* (*Il dio di Roserio, Il ponte della Ghisolfa, La Gilda del Mac Mahon, Il fabbricone, Nebbia al Giambellino*), il romanzo-poema in prosa *La cattedrale*, la personalissima riproposizione delle *Passiones martyrum* nella *Passio Laetitiaie et Felicitatis*, l'oltranza profetico-apocalittica degli *Angeli dello sterminio*. Si è inoltre incentrata sui componimenti poetici, dagli esperimenti barocchi dei *Trionfi, Suite per Francis Bacon (I) e (II) e Dies Illa*, alla conquista della semplicità di *A te e Nel tuo sangue*, passando attraverso suggestioni pittoriche da Tanzio da Varallo, Géricault, Bacon, Caravaggio, Michelangelo, Grünewald. Particolarmente significative le *ekphraseis* poetiche di *Maddalena*, una sorta di introduzione in versi al catalogo della mostra *La Maddalena*, allestita a Palazzo Pitti a Firenze nel 1986 con opere realizzate fra il Medio Evo e l'Ottocento da alcuni degli artisti più vicini alla sensibilità testoriana, quali Grünewald, il Pordenone, Giovan Gerolamo Savoldo, il Romanino, Gaudenzio Ferrari, Tiziano, il Morazzone, Caravaggio, Francesco Cairo, Giacomo Ceruti, Francis Bacon, Paul Cézanne,²⁰ e di *Segno della gloria*, raccolta di componimenti pubblicati fra il 1985 e il 1992 in cataloghi, *plaquettes* ed edizioni d'arte a tiratura limitata e dedicate ai contemporanei Giorgio Morandi, Giancarlo Vitali, Arnulf Rainer, Enzo Cucchi, Hermann Albert, Rainer Fetting, Marcus Lupertz, Marino Marini, Samuele Gabai. L'attenzione si è poi naturalmente concentrata sulla prosa critica testoriana, con un'analisi non soltanto degli interventi su riviste scientifiche, «Paragone» su tutte, ma anche di quelli usciti su periodici, dalle collaborazioni giovanili con «Via Consolare» e «Architrave», a quelle, assai più durature e significative, con «Il Sabato» e «Il Corriere della sera». Quest'ultima in particolare, protrattasi dal 1975 sino al 1993, l'anno della scomparsa, dà luogo a centinaia di articoli. Fra questi, 676 – che, avvalendomi della bibliografia curata da Davide Dall'Ombra, ho rintracciato e preso in esame nell'Archivio Storico del «Corriere della sera» – sono, appunto, di argomento artistico e spaziano tra molteplici manifestazioni dei fenomeni figurativi (pittura, scultura, architettura, design, fotografia e arti decorative) all'interno di vaste coordinate storico-geografiche, ad abbracciare vari secoli e tradizioni culturali. Si alternano recensioni di mostre e di volumi, con appassionati elogi ma anche con giudizi negativi – talora espressi con pungente, irresistibile ironia – su parte della produzione di alcuni protagonisti dell'arte

²⁰ La raccolta poetica risale al 1989. Contemporaneo alla mostra l'intervento *La Maddalena fra peccato e salvezza*, in CdS, 28 maggio 1986.

moderna e contemporanea (Giuseppe Arcimboldo, Pierre Bonnard, Egon Schiele, Christian Schad, Balthus, Giorgio De Chirico, Pablo Picasso) e con clamorose stroncature di più di un'edizione della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia, segnalazioni di esposizioni di artisti emergenti, celebrazioni di anniversari di artisti, critici, collezionisti e mercanti d'arte. Le pagine giornalistiche testoriane sono animate da confronti con gli altri studiosi (Federico Zeri, Flavio Caroli, Vittorio Sgarbi), da polemiche con i sostenitori di linee interpretative lontane da quell'autore (Giulio Carlo Argan, Achille Bonito Oliva), da considerazioni su restauri più o meno ben fatti, da rilievi sul valore civile e didattico dei beni culturali, da ricordi autobiografici, da tributi in occasione della scomparsa di eminenti critici (Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Cesare Brandi), da rievocazioni di amicizie con figure di rilievo dell'arte novecentesca (Renato Guttuso, Varlin, Ennio Morlotti), raggiungendo esiti tali da rendere questi testi degni oggetti di indagine sotto il profilo della critica letteraria, un'indagine che vorrei costituissero uno degli apporti originali della tesi. Ad essi si affiancano gli articoli scritti da Testori in veste non soltanto di storico dell'arte ma di polemista, chiamato a pronunciarsi sul «Corriere della sera» su «casi di cronaca o questioni teologiche scoprendo la propria religiosità nel solco della pietà, della speranza e della carità».²¹ Il 1978 registra l'inizio della collaborazione con «Il Sabato», settimanale che dà voce al Movimento di Comunione e Liberazione, cui l'autore si lega sul piano ideale e culturale. Gli interventi usciti su entrambi i periodici negli anni fra il 1977 e il 1981 si configurano come uno dei più originali frutti dell'officina testoriana, giacché attestano una vibrante disposizione omiletica che trascende le forme tipiche della prosa giornalistica, come testimonia la raccolta *La maestà della vita*. Alla rassegna dei materiali oggetto di studio occorre aggiungere i cataloghi delle mostre che vedono Testori protagonista da almeno tre punti di vista, ossia quelle al cui allestimento collabora come curatore, quelle che espongono opere da lui dipinte e quelle che ripercorrono i momenti, le figure, le correnti della storia dell'arte da lui frequentati in qualità di critico e di collezionista. Fra queste ultime mi limito a menzionare *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, che, allestita fra Varallo Sesia, Vercelli e Novara nel 2018 – in concomitanza con il venticinquesimo anniversario della morte dell'autore, segnato da convegni, lezioni, conferenze, spettacoli teatrali ed esposizioni che hanno

²¹ F. PANZERI, *Note ai testi*, in G. TESTORI, *Opere 3. 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, frammenti critici di G. Raboni, Milano, Bompiani, 2013, p. 2016.

illuminato la poliedricità della sua figura –, ha avuto il merito di sottolineare il suo imprescindibile contributo agli studi gaudenziani. Segnalo, infine, tra gli strumenti più preziosi per delineare cammini interpretativi nel folto materiale testoriano, la bibliografia curata da Davide Dall'Ombra per l'Associazione Giovanni Testori, i percorsi figurativo-letterari dei volumi della collana *Testori a...*, illustrati per Silvana Editoriale da Giovanni Agosti e dagli altri studiosi dell'Associazione, e l'Archivio Testori *online*, che permette una consultazione ordinata delle riproduzioni delle opere disegnate e dipinte dall'autore e delle schede ad esse relative.

L'itinerario della tesi si snoda in tre capitoli, corrispondenti alle principali direttrici di ricerca che ho avuto modo di scoprire e tracciare esplorando il territorio di confine fra letteratura e arti visive in Testori. Ciascuna di esse racchiude molteplici sotto-aree di analisi, che derivano da un'ipotesi di individuazione e di sistematizzazione delle influenze figurative sulla produzione testoriana e prevedono un raggruppamento tematico dei copiosissimi riferimenti alle arti di cui questa è disseminata. Ho preso le mosse dall'impostazione metodologica di Laura Pernice, che ha delineato *in nuce* alcuni possibili nuclei di ricerca, in particolare legati al corpo, tema centrale nella poetica testoriana, sulla scorta delle «concrenze genetiche» teorizzate da Michele Cometa nell'ambito della *Visual Culture*. Ho poi tentato di estendere e rendere più organica l'operazione di Pernice, tenendo a mente le premesse interdisciplinari che hanno sempre innervato la metodologia con la quale mi confronto con le opere letterarie e affiorante nei miei precedenti lavori su Gadda e Malaparte. Illustrerò le direttrici in ordine di priorità logica all'interno del mio itinerario interpretativo.

Il primo capitolo si interroga sulla questione del realismo testoriano in relazione all'eredità del magistero longhiano, con osservazioni preliminari sul significato di cui l'autore investe la critica d'arte, sotto il profilo metodologico ma anche esistenziale. Testori si impegna in un cammino critico lontano dalle sclerotizzazioni del filologismo, aperto alle sollecitazioni corporee, sensuali, emotive, inteso a «ritrovare l'uomo fra le pieghe dell'opera», diffidente «verso ogni astrazione, tecnicismo, ideologismo». ²² Se nella gnoseologia testoriana il soggetto conoscente non può prescindere dalla propria individualità – fisica e spirituale – nel dialogo con l'opera d'arte che vuole conoscere, il

²² A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 30.

suo incontro con gli artisti «è sempre una proiezione».²³ Questa predisposizione si acutizza quando Testori è alle prese con opere realizzate da artisti con i quali intrattiene un lungo e profondo rapporto d'amicizia, soprattutto Ennio Morlotti e Varlin (Willy Leopold Guggenheim). Emblematico il caso dei dipinti di quest'ultimo che raffigurano Testori medesimo, *Ritratto di Testori e Apocalisse*, *akmè* del rispecchiamento testoriano. L'autore non può

tacere come tanti dei suoi più derelitti e clamanti, atterriti e sfolgoranti capi d'opera, abbia avuto la dolente gioia di vedermeli nascere sotto gli occhi; e come in alcuni di essi mi sia trovato ad essere l'effigiato; che dico, il protagonista. Ogni volta strapazzato, fra ombre della notte e salvezza d'una croce, ora cimiteriale, ora annunciante come faro o fuoco (chissà poi perché tante croci nel "Ritratto" che ebbe a farmi!); ma ogni volta ricondotto poi a una somiglianza che, nel terremoto della trasposizione e persino dello sfregio, mi trafiggeva lì, sempre lì; a cominciare (o a finire) negli spilli degli occhi; nei loro chiodi; quasi che negli occhi stesse, per lui, il mio sacrificio; e il mio martirio.²⁴

Discorso analogo per *Apocalisse*,

"telero" nel quale il qui scrivente troneggia e crolla dentro il turbine disastroso di tutte le umane simbologie, mentre un sole irreal e metaforico, un sole da Patmos dei Grigioni, sembra sul punto d'approssimarglisi troppo e schiantarglisi così sul cranio; mentre gocce di sangue, simili a rododendri e rubini, gli cadono sulle spalle e da un contorto crocefisso; e, stupendissimo, gli fiorisce ai piedi il fusto d'un giglio.²⁵

Il primo capitolo tratteggia, poi, i rapporti intercorrenti fra l'autore e il critico che considera suo maestro, Roberto Longhi. L'esperienza testoriana, al pari di quella di altri scrittori italiani del Novecento – Carlo Emilio Gadda, Anna Banti, Giorgio Bassani, Attilio Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Alberto Arbasino –, vede nello studioso albese un termine di confronto ineludibile.²⁶ Da Longhi Testori riprende metodologie e argomenti di indagine storico-artistica, pur ritagliandosi spazi di autonomia. I punti di divergenza si articolano soprattutto attorno all'importanza irrinunciabile che Testori – scostandosi in questo dalla disposizione longhiana di metodo e di stile – conferisce alla corporeità nel dialogo con l'opera d'arte, come emerge dalle modalità con le quali

²³ *Ivi*, p. 151.

²⁴ G. TESTORI, *Varlin squinternato e sublime*, in CdS, 14 gennaio 1979.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ I lasciti longhiani in questi autori sono esaminati da Andrea Mirabile, che postula lo snodarsi di una «funzione Longhi» nel Novecento letterario italiano (A. MIRABILE, *Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2009).

reinterpreta l'«equivalenza verbale» all'insegna della fisicità, della sensualità, della forza immaginativa in *ekphraseis* sprigionanti un potenziale creativo che oltrepassa il modello offerto dal maestro.²⁷ Prevalgono tuttavia le tangenze. È da Longhi che Testori mutua la «considerazione della critica d'arte [...] come “di una questione di vita o di morte”»²⁸ e la predilezione per il realismo lombardo fra i secoli XV e XVIII (Foppa, Savoldo, Moretto, Moroni, Romanino, Caravaggio, Fra Galgario, Ceruti). Studi longhiani quali *Quesiti caravaggeschi: i precedenti e Dal Moroni al Ceruti* si situano alla base dei rilievi testoriani sulla necessità di riscattare la pittura lombarda dal suo ruolo di subalternità rispetto alle prestigiose tradizioni toscane, romane e venete. Facendo tesoro dell'insegnamento longhiano, Testori si impegna in una riscoperta dell'originale carattere anti-aulico dell'arte lombarda e piemontese, consistente in «una specie di fisicità quotidiana, che arriva di colpo all'altezza massima, al sublime del quotidiano, senza le mitologie che creano le altre culture».²⁹ Cercherò di mostrare come il realismo testoriano, che si configura come adesione alla realtà e ricerca di verità – con sensibili differenze rispetto al neorealismo coevo – e gravita attorno alla poetica del «sublime del quotidiano», provenga dagli studi su Gaudenzio Ferrari e gli artisti dei Sacri Monti (con prodromi nell'eporediese Giovanni Martino Spanzotti), sui pittori della linea lombarda rintracciata da Longhi e sui «ricordi figurativi del e dal Manzoni»,³⁰ lo scrittore che più influenza Testori. La sensibilità testoriana, orientata nella direzione del «sublime del quotidiano», comporta conseguenze di respiro non soltanto storico-artistico ma anche stilistico e letterario in relazione alla polarità fra «lingua» e «dialetto». Le mescolanze linguistiche del Testori scrittore derivano infatti dalle sue osservazioni sul rapporto fra «lingua» e «dialetto» figurativi in Gaudenzio Ferrari e negli altri artisti dei Sacri Monti, nel Romanino, nel Ceruti. Ecco allora che «quella “paralingua” in cui perfino il dialetto

²⁷ Laura Pernice annota in proposito che «Testori arriva a distaccarsi dal maestro per affinare una prassi critica che, divergendo dal paradigma longhiano fondato sulla geometria della forma [...], punta invece a scavare nella “carne” delle immagini, a piombare nel profondo della materia pittorica, per effondere poi da questo scavo viscerale quell'eloquenza figurale e figurativa caratterizzante il suo particolare “doppio talento”» (L. PERNICE, *La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative*, in «Arabeschi», n. 13/2019, in <http://www.arabeschi.it/la-parola-negli-occhi-il-genio-di-testori-tra-letteratura-e-arti-figurative/>, p. 112).

²⁸ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 30.

²⁹ G. CAPPELLO, *Giovanni Testori*, cit., p. 6.

³⁰ Titolo di un saggio del 1985, in cui l'autore passa in rassegna i precedenti iconografici del Manzoni e indica i suoi maggiori eredi figurativi, fra i quali spiccano Gaetano Previati ed Ennio Morlotti.

perde i suoi connotati e finisce nel caos, nell'“astilisticità” del feto, in una vertiginosa ricerca degli strati “precedenti” e preistorici»,³¹ quel cammino a ritroso verso l'origine delle parole e delle cose non può che fondarsi su premesse figurative.

Nel secondo capitolo, avvalendomi degli strumenti dell'intertestualità figurativa oltretutto letteraria, isolerò, ipotizzandone i precedenti iconografici, i nuclei tematici e i moduli stilistici legati al fulcro del realismo testoriano, il corpo. Riprendendo la splendida immagine di *Genesi* 32, 23-33 Giovanni Raboni ha efficacemente definito Testori uno scrittore sempre «intento a lottare, non importa se per trionfare o per uscirne pesto e sanguinante, con l'angelo della realtà»,³² trasportando la fisicità della lotta di Giacobbe nel campo del particolarissimo – e perdurante anche dopo la conversione – materialismo testoriano. Anche Fulvio Panzeri rileva le «contraddizioni d'una meditazione religiosa nel grembo nel mondo materico». ³³ Proporrò una lettura del tema del corpo nel segno della riflessione cristologica sull'Incarnazione, la Passione e la Resurrezione, riflessione a mio avviso incentrata sulle parole di san Paolo nella *Prima lettera ai Corinti*, oggetto di una traduzione-reinterpretazione che getta luce sull'intera produzione dell'autore: «Noi solo predichiamo / in gesti e in voce / il Cristo della Croce: / scandalo per gli uni, / insensatezza per gli altri». ³⁴ Il concetto di «scandalo», anch'esso centrale, è di matrice evangelica ma soprattutto paolina. Testori approda alla fede meditando sull'Incarnazione, sulla Passione e sulla Resurrezione di Cristo in quanto «scandali» a partire dai suoi studi sull'iconografia del *Christus patiens* nei Sacri Monti, in Matthias Grünewald, in Francis Bacon, in Kei Mitsuuchi. Un'altra declinazione della corporalità testoriana verte sulla bellezza del corpo maschile, sul fascino da essa esercitato e sull'omosessualità. Una questione delle più complesse fra quelle affrontate dalla critica, perché tocca i nodi profondi ed inestricabili della psiche di Testori. Ho preferito dare spazio non tanto a tentativi di esplorazione di sapore psicanalitico quanto ad una disamina dei probabili precedenti iconografici, in particolare in Lorenzo Lotto e

³¹ R. RINALDI, *Testori o della profondità*, in ID., *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, cit., p. 153.

³² G. RABONI, *Introduzione*, in G. TESTORI, *Opere 1. 1943-1961*, cit., p. VII.

³³ F. PANZERI, *Note ai testi*, in G. TESTORI, *Opere 2. 1965-1977*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008, p. 1497.

³⁴ G. TESTORI, *Traduzione della Prima Lettera ai Corinti*, in ID., *Opere 3. 1965-1977*, cit., p. 1736.

Tanzio da Varallo, che concorrono a creare figure prototipiche di bellezza maschile nell'immaginario dello scrittore, e dei rispecchiamenti in artisti nei quali a Testori sembra di cogliere una sofferta esperienza delle pulsioni omosessuali: dal travaglio delle riflessioni filosofico-religiose di Michelangelo ai tragitti, opposti e complementari, di Francis Bacon e Filippo de Pisis. Meno tormentata, ma non certo irenica, la terza prospettiva con la quale il capitolo affronta la corporeità in Testori: l'unità dell'essere dalla creazione alla resurrezione. L'autore ritiene che i regni della Natura siano interscambiabili e uniti nella comune origine grazie alla Creazione divina e nel comune destino grazie alla Resurrezione finale. A suo parere, alcuni artisti, in epoche diverse, sono riusciti a cogliere i principali momenti del movimento circolare che sorregge una simile fusione degli elementi naturali: Lorenzo Lotto si rende interprete di un vero e proprio animismo in figura; Paul Klee attinge allo stato originario e, si potrebbe dire, infantile dell'universo; in Matthias Grünewald e Graham Sutherland la cifra dell'unificazione del reale si iscrive nel dolore dell'esistere, espresso dal Mistero della Passione di Cristo; l'opera di Grünewald, Michelangelo, El Greco, Henri Matisse, Marino Marini, Giorgio Morandi, Ennio Morlotti è animata da presagi apocalittici ma anche da speranze di rinascita dopo l'Ultimo Giorno. Ecco allora che nelle pagine testoriane si affacciano precedenti iconografici che ammettono, accanto alle più straziate riproposizioni del *Christus patiens*, ossessivamente ritornanti alle immagini della carne martoriata, del sangue, della croce e della Sindone, le riletture del *Christus triumphans*, come attestano gli originalissimi omologhi letterari del Risorto dell'Altare di Isseheim e di altri capolavori apprezzati da Testori. Ho scelto di chiudere il capitolo con una riflessione sulla più dolente – e purtroppo attuale – delle esplorazioni testoriane nell'ambito della corporalità, quella riguardante le epidemie. L'autore studia gli effetti della peste veneziana immortalata dal Tintoretto, ma soprattutto le due ondate della pestilenza a Milano (1576 e 1630) rivissute nella pittura dei «pestanti» lombardo-piemontesi come il Cerano, il Morazzone, Daniele Crespi, Francesco Cairo, Tanzio da Varallo, che traducono in figura il messaggio etico-religioso di Carlo e Federico Borromeo. Riscopre il *Memoriale ai Milanesi* scritto da Carlo Borromeo nel 1579, mettendo in luce la complessa commistione fra il rigore controriformistico e l'ardore di carità che caratterizza la figura del santo, una commistione che l'autore ravvisa nei ritratti che di lui ci hanno lasciato i «pestanti». Dal *Memoriale* di Carlo Borromeo riprende la concezione della peste come «*stipendium peccati*» e la ripropone in chiave

attuale quando si scaglia contro i peccati a parer suo dilaganti nella Milano contemporanea in pagine romanzesche e giornalistiche vibranti di indignazione e animate da una disposizione omiletica. La meditazione testoriana sul testo borromaico e sull'atmosfera penitenziale nell'opera dei «pestanti» illumina una porzione significativa della produzione dell'autore e rappresenta il filtro attraverso il quale questi affronta le sue riletture dei *Promessi sposi*.

Il terzo capitolo si articola attorno ai motivi ricorrenti nell'opera testoriana. Ho evidenziato quelli che, pur denunciando debiti con la tradizione figurativa precedente o contemporanea, provengono in buona misura dal versante pittorico della produzione di Testori medesimo: le Crocifissioni costituiscono la parte più consistente del suo bagaglio immaginale; i ritratti di giovani pugili si riconnettono alla questione dell'omosessualità; le teste recise, di ascendenza barocca e decadente, popolano le pagine più oscure dello scrittore, quelle più influenzate dal nesso conturbante fra sensualità e misticismo alluso nelle *Erodiadi* di Francesco Cairo; i paesaggi con il sole al tramonto riconducono al destino di morte iscritto in ciascun essere corporeo già al momento della nascita; le nature morte con fiori, che spesso l'immaginario testoriano associa alle gemme, inducono alla meditazione sulla caducità. Un discorso a parte meritano i motivi di matrice religiosa, presenti in particolare nella prosa giornalistica – prosa cui questa tesi intende riservare ampio spazio – e provenienti da altri pittori più che da Testori stesso. Anche in questo caso un ruolo determinante è svolto dalla Passione, con il corredo di riferimenti alla flagellazione, al Cristo deriso e soprattutto alla Croce, affiancata da immagini che lasciano trasparire una concezione dell'arte come sacrificio, come lasciano intendere le connotazioni rituali delle opere di Francis Bacon, Chaïm Soutine e Giancarlo Vitali. Un'altra emergenza, prossima alla precedente, si innesta sull'assimilazione della figura dell'artista a quella del martire, all'interno di una prospettiva nella quale il martirio acquista il triplice aspetto di meditazione sul dolore creaturale, di imitazione del sacrificio di Cristo e – etimologicamente – di testimonianza, ciò che, secondo Testori, accade in Caravaggio, El Greco, Théodore Géricault, Georges Rouault, Alberto Giacometti. Il capitolo si conclude con annotazioni concernenti una delle movenze che mi sono parse più tipiche dello stile testoriano, la contrapposizione fra la finitezza della vita umana e l'infinità, l'onnipotenza e l'eternità divine. In numerose occasioni la vanità della Storia è accostata alla cenere e alla polvere, in similitudini e metafore fra le più significative della prosa di Testori, che ho

individuato in articoli dedicati a Michelangelo, El Greco, Giovan Battista Moroni, Mario Sironi, Filippo de Pisis, Alberto Giacometti ed Ennio Morlotti, ad attestare, ancora una volta, la propensione dell'autore – come già di Longhi – a travalicare i secoli per rintracciare tratti formali e disposizioni di pensiero comuni ad artisti lontani nel tempo. In tutte queste occorrenze Testori insiste sul compito salvifico dell'arte, che deve riscattare la fugacità delle cose terrene e protendersi, come ogni cosa creata, verso l'eternità, se non verso l'orizzonte divino.

Capitolo 1

Il realismo testoriano

1.1. La critica d'arte secondo Testori

Nel saggio *Le fibre lignee della «parlata» valsesiana* (1985) Testori confessa che la critica d'arte rappresenta per lui «questione di vita e di morte (e, non o)»,¹ con una presa di posizione nettissima a favore di una critica intesa come componente essenziale dell'esistenza da sentire profondamente con l'anima e con il corpo, e non come professione o, ancor meno, come esercizio filologico.² L'autore descrive spesso la sua esperienza nei termini di un incontro con l'opera d'arte, di un dialogo che suscita in lui profonde risonanze e che lo induce a rispecchiarsi più o meno profondamente in essa,³ rendendosi portavoce di una propensione critica che deve essere in grado di «ricongiungere la conoscenza all'emozione».⁴ A suo avviso, un saggio di storia dell'arte

¹ G. TESTORI, *Le fibre lignee della «parlata» valsesiana*, in *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Testori e S. Stefani Perrone, Società per la conservazione delle opere d'arte e dei monumenti in Valsesia, Borgosesia, Valsesia Editrice, 1985, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Milano, Longanesi, 1995, p. 95.

² Cfr. P.C. MARANI, *Introduzione*, in G. TESTORI, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 10-11.

³ «Chi scrive, se critico è, ama riconoscersi in quel particolare tipo di critica che dovrebbe, a buone ragioni, chiamarsi “emozionale”» (G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milano, Feltrinelli, 1965, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 31).

⁴ ID., *G.B. Piranesi: il sole nero*, in CdS, 3 settembre 1978.

deve fondarsi su una «duplice conoscenza: documentaria [...] e poetica».⁵ Nel rievocare il momento in cui ha esaminato l'*Ultima cena* leonardesca con il suo maestro, Roberto Longhi, sostiene che l'approccio con l'opera d'arte coinvolge il critico in quanto uomo nella sua interezza e complessità facendo appello a tutte le facoltà fisiche, intellettive e spirituali e confessa che «cuore, mente e quell'impercettibile senso che vien chiamato in causa solo durante gli atti e gli incontri definitivi della vita, tremavano al contatto di tanta bellezza».⁶ La disposizione testoriana risulta spesso induttiva, tesa a porre in discussione i punti di riferimento ideologici e culturali, lontana dal filologismo, dal classicismo e, in generale, da impostazioni sistematiche sclerotizzate e incapaci di cogliere la creazione artistica quale atto dinamico e *in fieri*.⁷

Con atteggiamento non dissimile – anzi con un accentuarsi delle componenti emotive, distanti dall'equilibrio razionale e anche violentemente corporee – Testori si accosta alle espressioni di artisti che, al pari di lui, si sono cimentati sia con le arti visive sia con la letteratura, se delle *Rime* di Michelangelo Buonarroti afferma che non richiedono un metodo fondato sulla prudenza o sulla misura media: allo «sdegno» del Buonarroti «può, se mai, opporsi solo una totale imprudenza; anzi, ancor più e meglio, una totale impudenza», giacché la sua poesia «attende, non già d'essere accostata, bensì d'essere violata».⁸ Emergono qui potentemente sia la tendenza di Testori a collocarsi al di là dei «metodi normali, normalizzanti e normativi» dei critici che si limitano a rigide schedature e schematizzazioni, per abbracciare, con più ampio respiro, anche le ragioni «erotiche e corporali» dell'opera d'arte, sia i motivi che spingono l'autore a definire se stesso «critico anomalo o comunque “fuoriviva”».⁹ Si tratta di una vocazione così

⁵ ID., *Tanzio da Varallo*, in *Tanzio da Varallo*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 30 ottobre 1959-31 gennaio 1960), a cura di G. Testori, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C. Poligrafiche Riunite, 1959, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 238.

⁶ ID., *Salvare l'Ultima cena minacciata da un male minaccioso*, in CdS, 5 giugno 1978.

⁷ Cfr. S. CRESPI, *Postfazione*, in G. TESTORI, *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, Firenze, Le lettere, 2001, p. 286.

⁸ G. TESTORI, *Introduzione*, in M. BUONARROTI, *Rime*, introduzione di G. Testori, cronologia, premessa e note a cura di E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1975, p. 5.

⁹ ID., *Sennacherib e l'angelo (1629)*, in *Il Seicento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1973), *Vol. I. Saggi introduttivi*, Milano, Electa, 1973, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 261-262.

totalizzante da essere disposta a spingersi sino ai limiti del dicibile e, proprio per questo, a correre il rischio di scoprirsi inadatta a comprendere i fenomeni studiati. Di fronte ad artisti come Théodore Géricault, ad esempio, la critica non ha gli strumenti adeguati a una totale comprensione:

ci troviamo indotti a pensare che proprio a questi artisti sia stata affidata da Dio la custodia dell'ultimo velo [...]. Così dall'incontro coi loro critici e coi loro studiosi, anche i più accaniti, torniamo ogni volta con l'avvilente sensazione di qualcuno che abbia dovuto prender atto della propria costituzionale impotenza e che, insieme, abbia subito l'offesa dell'inaccessibilità o, addirittura, del rifiuto [...]. Ma, ecco, all'atto di tentare con le nostre forze quell'esperienza il medesimo, invalicabile "non licet" ci si para innanzi [...].¹⁰

Da una simile sensazione di impotenza gnoseologica scaturisce il desiderio testoriano di cimentarsi con altri mezzi espressivi. Nel caso del pittore francese il percorso conoscitivo iniziato con la critica non può che proseguire con il componimento *La zattera della Medusa*, ispirato alla tela omonima (fig. 1). L'autore ammette: «mi sono ridotto [...] a dover tentare l'irraggiungibile approccio, non già con le parole della critica, bensì con quelle della poesia» del primo intermezzo dei *Trionfi* (1965), giacché Géricault è «l'oltranza stessa della sfida, del sangue, del grido, della bellezza, della vita come fiamma e del quotidiano, livido "match" con gli artigli della morte e l'angoscia della fine».¹¹ Un esempio di travalicamento dei confini della critica non isolato, come si avrà modo di constatare nei paragrafi successivi, nell'esperienza testoriana.

1.2. L'eredità del magistero longhiano

Sulla principale eredità del magistero longhiano nel pensiero e nell'opera testoriani, ossia la necessità di riscattare l'arte lombarda fra i secoli XV e XVIII da un ruolo

¹⁰ Id., *Géricault, tragico e invendicato*, in CdS, 20 dicembre 1979.

¹¹ *Ibidem*.

subalterno e periferico rispetto alle tradizioni toscana, romana e veneta – che hanno goduto di maggiore prestigio critico – ci si soffermerà nei paragrafi 1.3 e 1.4. Ci si propone qui di tratteggiare i lineamenti essenziali del rapporto fra Longhi e Testori e di individuare le principali analogie e differenze di metodo e di stile fra i due studiosi.

Testori incontra per la prima volta Longhi nel 1951, un incontro nel segno di Caravaggio e dei pittori «pestanti»:

Lo vidi per la prima volta alla mostra del Caravaggio. Già da tempo io adoravo Longhi. Anche perché scriveva in modo divino [...]. All'inizio degli anni '50 inviai a Longhi un mio testo sui Manieristi lombardi della peste – Cerano, Morazzone, Cairo, ecc. –, nel quale compivo diverse attribuzioni. Lui mi scrisse dicendomi che apprezzava il mio testo, ma voleva vedere le fotografie dei quadri di cui parlavo, perché trovava strano che nelle chiese di Milano esistesse ancora un così gran numero di quadri senza attribuzione giusta. E mi diede appuntamento alla mostra del Caravaggio (1951).¹² [...] Io gli consegnai le fotografie e lui cominciò a guardarle. Dopo una ventina di minuti, chiamò la Gregori e disse: «Mina, guarda che queste attribuzioni sono esatte». Poi mi propose di scrivere per «Paragone» un saggio su quello, tra i pittori che avevo preso in esame, che amavo di più. E aggiunse: «Io, se fossi in lei, studierei Francesco del Cairo». [...] Gli spedii, dunque, il mio saggio,¹³ che lui pubblicò, con grande coraggio, nel '52.¹⁴

Pur non essendo un allievo di Longhi nel senso accademico del termine, Testori è da questi apprezzato sin dall'inizio per le sue notevoli doti in campo attributivo ed accolto fra le firme di «Paragone». L'autore nutre per il suo maestro una profonda ammirazione¹⁵ che è possibile interpretare alla luce della dedizione assoluta con la quale, come si è avuto prima modo di osservare, a suo avviso occorre abbracciare la vocazione di critico d'arte. Viene chiamato in causa un impegno che trascende persino i limiti dell'esistenza terrena: secondo Testori il pensiero e l'esperienza longhiani dimostrerebbero che

la storia dell'arte non è un avvenimento secondario, ma come tutti gli avvenimenti veri è una questione di vita o di morte. Anzi dell'una e dell'altra, nel loro essere strettamente legate e necessarie; nel loro essere complementari. Se dalla vita s'arriva alla morte; e dalla morte a nuova vita; quella che non avrà più fine. Lo sterminato campo di luce in cui risorgeremo. E che Longhi questo lo sapesse, sta a

¹² Si tratta della mostra milanese su Caravaggio e i caravaggeschi allestita a Palazzo Reale tra l'aprile e il giugno 1951.

¹³ Riferimento a *Su Francesco del Cairo*, uscito su «Paragone», 27, marzo 1952.

¹⁴ L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda, 1993, pp. 106-107.

¹⁵ Fino al punto di definirlo «il più grande fra tutti i critici d'arte» (*ivi*, p. 103).

provarlo lo sterminato campo di forme restituite alla nostra conoscenza attraverso e dentro le parole, in che consiste ancor oggi la sua opera.¹⁶

L'impronta longhiana, tuttavia, influenza Testori non soltanto nella disposizione e nell'*animus* critici, ma anche sotto il profilo degli strumenti metodologici e degli scopi conoscitivi. L'autore riconosce al maestro il «merito precipuo e liberatore» di avere emancipato la critica d'arte dalla «ricostruzione d'un obbiettività ormai dimostratasi, non solo impossibile, ma inutile e vana»¹⁷ e di avere inaugurato una linea interpretativa delle fonti storiche dei fatti artistici finalizzata a coglierne la complessità.¹⁸ Si consuma allora un distacco dagli storici dell'arte che leggono le fonti cercando un senso unico e verità prestabilite e che si impegnano in diatribe che hanno «come punto di arrivo l'impossibile sostituzione o sparizione dell'oggetto primo di ciò in che la storia dell'arte consiste: per l'appunto l'arte medesima e le opere di cui è composta».¹⁹ Esemplificativa in questo senso la vicenda delle 56 sculture false attribuite da Giulio Carlo Argan ad Arturo Martini, che starebbe ad indicare «quanto sia iniquo il dirizzone che la critica ha preso allorché, staccandosi dall'esame del soggetto dei propri studi, s'è gettata tutta sull'astrazione degli ideologismi».²⁰ Un altro richiamo longhiano accolto da Testori, accanto alla riflessione sul vano perseguimento di una obbiettività irraggiungibile e sull'eccesso di astrazione, si incentra sulla necessità di temperare filologia (mai degradata a filologismo) ed emozione, se i saggi *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946) e *Arte italiana e arte tedesca* (1941) «hanno l'ampiezza sontuaria e la capacità emozionale di due veri e propri poemi (senza, per altro, nulla dimettere della loro partenza e armatura filologica, tutta anzi contenendola e però esponendola solo nelle sue deflagranti risultanze necessarie e maggiori)».²¹ All'intreccio fra filologia ed emozione Longhi riesce ad affiancare quello fra conoscenze acquisite e apertura

¹⁶ G. TESTORI, *La vena preziosa che Longhi ci aprì*, in CdS, 3 giugno 1980.

¹⁷ ID., *Fra Galgario, di faccia*, in ID., *Fra Galgario*, Torino, ERI, 1970, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 388-389.

¹⁸ Le fonti sono paragonate a «millefoglie» e non a «certi o glaciali cristalli» (*ivi*, p. 386).

¹⁹ ID., *La critica d'arte è corpo presente*, in CdS, 24 luglio 1979, con evidente polemica nei confronti di coloro che fanno dell'arte un «corpo assente».

²⁰ ID., *La fabbrica dei falsi Martini*, in CdS, 28 giugno 1979.

²¹ ID., *La critica d'arte è corpo presente*, cit.

all'invenzione, come suggeriscono queste annotazioni del Testori assiduo frequentatore dell'*Amleto* shakespeariano:

Nel suo sterminato sapere, Longhi lasciava sempre aperto lo spiraglio dell'invenzione; sapendo che la vita era ancor più sterminata e che nessuna mente, per fortuna dell'uomo, sarebbe mai riuscita a contenerla tutta. «Orazio, vi sono più cose in cielo e in terra di quante non riesca a immaginarne la vostra filosofia». La grandezza di Longhi è che, per essere uno studioso, si trovò sempre dalla parte di Amleto; e che, dunque, fu sempre dispostissimo a lasciarsi visitare dagli spettri.²²

Gli imprescindibili studi sui Veneti, sui Ferraresi, su Caravaggio, rievocati in numerosi articoli testoriani apparsi sul «Corriere della sera» in occasione della celebrazione degli anniversari del maestro e dell'allestimento di mostre debitorie dell'impostazione longhiana,²³ rappresentano l'incarnazione di quell'armonica fusione di doti critiche che Testori ravvisa in lui: «della storia dell'arte Longhi aveva una percezione, un'esperienza, una conoscenza e un amore, aveva anzi tutte e quattro le cose legate assieme, che la rendevano e, in effetti, la resero parte intima della nostra vita».²⁴ Ma forse il tributo più commosso è legato al decimo anniversario dalla scomparsa di Longhi:

Allo scricchiolare dei pochi gradini di legno che portavano dalla biblioteca al vero e proprio studio, Roberto Longhi sollevava dal tavolo di lavoro la testa di canuto principe, di canuto e dolcissimo corvo; s'alzava; veniva incontro, come se ogni volta vedesse un pezzo del suo cuore o, quasi certamente, un figlio; e, appoggiandomi la mano sulla spalla mi diceva: «*tel chi el Testùr!*».²⁵

Episodi come questo gettano luce sul rapporto instaurato da Longhi con quello che si è sempre qualificato un suo allievo, anche se non nell'accezione accademica e regolare del termine, bensì nel senso più profondo ed umano:

²² Id., *La vena preziosa che Longhi ci aprì*, cit.

²³ Si ricordano qui almeno: per il centenario della nascita di Longhi *E Longhi partì da Caravaggio*, in CdS, 28 dicembre 1990; sui Ferraresi *Risplende a Londra la luce di Ferrara*, in CdS, 1 luglio 1984, con riferimenti espliciti a *Officina ferrarese*; su Caravaggio *Il Caravaggio, genio e ladro*, in CdS, 30 maggio 1985 e *L'occhio del duemila su Caravaggio*, in CdS, 12 dicembre 1991. Le Stanze per la "Flagellazione" di San Domenico Maggiore (1966-1967) sono dedicate a Longhi e, oltre a costituire un omaggio ai capolavori napoletani del Merisi, sono intessute di richiami al Caravaggio longhiano, in particolare nelle atmosfere da «osteria» e da «angiporto» (G. TESTORI, *Stanze per la "Flagellazione" di San Domenico Maggiore*, in Id., *Dies Illa*, in Id., *Opere 2. 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, introduzione di G. Raboni, Milano, Bompiani, 2008, p. 441), che riecheggiano la «verità nuda di Forcella o di Pizzofalcone» (R. LONGHI, *Caravaggio*, in Id., *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 2011¹², p. 868).

²⁴ G. TESTORI, *La vena preziosa che Longhi ci aprì*, cit.

²⁵ *Ibidem*.

amava che restassi esterno a ogni diretta conduzione delle cose dell'arte; non legato alle soprintendenze, non legato alle cattedre. Libero; e «matto». L'aggettivo è suo. Ma quando me lo piantava addosso, pareva rispecchiare l'infinito amore per la libertà che nel suo fermo rigore morale aveva sempre conservato [...]. Credo che a «matto» desse il senso del «fool» shakesperiano.²⁶

Si delinea un rapporto tra maestro e discepolo inteso nel significato più alto e perciò all'insegna della libertà e della possibilità, per non dire della necessità, per Testori di imboccare strade che divergano anche sensibilmente da quelle solcate da Longhi:

guai, se ciò che fu liberatorio in un determinato frangente, lo si ritenga tale per sempre; e, dunque, lo si ingessi e immobilizzi. Far questo significherebbe non esser stati mai liberati proprio da quell'amato gesto [...]. Ma la capacità d'irruzione di lei, la libertà, è proprio quella di determinare nel cammino dell'uomo [...] irruzioni d'altre [...] libertà. Qui, proprio e solo qui, abita il più verace rispetto che possa nutrirsi per chi ci fu maestro.²⁷

Questa riflessione emerge nel saggio, incentrato su Francesco Cairo, *Se la realtà non è solo un fotogramma...* (1983), dove Testori si interroga sull'utilizzo del termine «fotogramma» da parte di Longhi. Questi scrive a proposito della *Vocazione di San Matteo* di Caravaggio, in una delle sue più memorabili pagine:

non v'è vocazione di Matteo senza che il raggio, assieme col Cristo, entri dalla porta schiusa e ferisca la turpe tavolata dei giocatori d'azzardo. In effetto, l'artista stagliò questa sua descrizione di luce, questo poetico «fotogramma», quando l'attimo di cronaca gli parve emergere [...] con un'evidenza così [...] monumentale, come, dopo Masaccio, non s'era più visto.²⁸

Secondo Testori non è possibile parlare di «fotogramma» nel Merisi «senza che s'introducano, tra il verbo vedere e il verbo restituire, almeno quelli del toccare, del partecipare, dell'abbracciare, dell'amare, ovvero dell'odiare, del respingere, del vomitare e, persino, del furibondo fagocitare».²⁹ Nell'attribuire alla pittura caravaggesca la capacità di rendere la realtà con modalità non puramente visive, ma tali da coinvolgere tutti i sensi e tutto il corpo dell'uomo, l'autore sembra suggerire la principale differenza che lo separa da Longhi, ossia l'insistenza su un approccio

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ ID., *Se la realtà non è solo un fotogramma...*, in *Francesco Cairo, 1607-1665*, catalogo della mostra (Varese, Musei civici, 1 ottobre-31 dicembre 1983), Busto Arsizio, Bramante e Varese, Lativa, 1983, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 294.

²⁸ R. LONGHI, *Caravaggio*, in ID., *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 837.

²⁹ G. TESTORI, *Se la realtà non è solo un fotogramma...*, in ID., *La realtà della pittura*, cit., p. 296.

all'opera d'arte che sia anche materiale, sensibile, quando non sensuale.³⁰ Raimondi sottolinea come Longhi, ancora erede dell'estetismo ottocentesco, entri in contatto con la realtà soltanto attraverso il filtro della pittura:

quando apriamo i libri di Longhi siamo sempre davanti al reale raffigurato nella pittura, non al mondo sensoriale. Si direbbe che per arrivare alla realtà dell'etica quotidiana, ai personaggi dell'osteria, agli scontri, egli abbia bisogno dell'estetica, del fatto figurativo, che è già una garanzia, una salvezza da quella che è la vita con il dramma della carne [...]. Forse Longhi [...] tramite Caravaggio arriva a sentire il vivere corrente, ma sempre attraverso il diaframma della pittura, quasi a salvarlo. Si potrebbe fare un'analisi delle metafore longhiane e scoprire che le sensazioni passano quasi sempre dall'occhio, mai dagli altri sensi. Nelle sue pagine si incontra sempre una carne liberata dal segno concreto della sofferenza.³¹

Con una propensione che si potrebbe definire antisimmetrica a quella longhiana, Testori invece coglie il fatto artistico immergendovisi con la più materiale delle realtà, la corporalità, e anche prima della conversione individua nella sofferenza della carne il cardine attorno al quale ruota ogni esperienza umana, dunque anche quella artistica e critica, e ravvisa in essa l'unica possibile via di redenzione.

L'insistenza sulla corporeità affiora nella preferenza che Testori accorda ai pittori che hanno il loro punto di forza nell'uso sapiente della materia pittorica. Nei ritratti di Vittore Ghislandi detto Fra Galgario riscontra «una golosità tutta materica [...] che s'intrufolava nei più fondi, difficili segreti e carpentiereschi misteri; di pasta; di tocco; di pennello; di polpastrello»: «dopo Tiziano e dopo Rembrandt (e [...] prima di Courbet), non si conosce nell'arte d'Europa un pittore che, per una sua precipua e fermissima ragione, punti tutto sulla materia, sui suoi potenziali, sulle sue seduzioni, sulle sue virtù e sulle sue colpe, come il Galgario», il quale concentra la sua attenzione su «particolari, la cui naturale evidenza e invadenza, la cui fisica dovizia e concretezza, la cui stessa composizione materica ci parlano d'un bisogno [...] di procombere sui personaggi, sulle cose e sugli ambienti; d'una [...] sfrenatezza possessiva che s'esercita su di essi con tutti i possibili sensi».³² Quasi un desiderio di appropriazione non avulso

³⁰ Andrea Mirabile rileva che l'*ekphrasis* in Testori è spesso posta sotto il segno di «una sorta di sensualismo ossessivo» (A. MIRABILE, *Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2009, p. 95).

³¹ E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 131-132.

³² G. TESTORI, *Fra Galgario, di faccia*, in ID., *La realtà della pittura*, cit., pp. 402, 411 e 414.

da sfumature erotiche, nel quale è possibile ravvisare un tipico atteggiamento del Testori critico nei confronti delle opere d'arte.³³

Le osservazioni sul Ghislandi sopra menzionate danno la misura della distanza da Longhi che l'autore matura anche a livello stilistico, dal momento che Testori, pur formatosi alla scuola di «Paragone», rivista per la quale scrive articoli che risentono, soprattutto all'altezza degli anni Cinquanta, degli influssi della prosa d'arte e delle tecniche longhiane dell'*ekphrasis* come «equivalenza verbale»,³⁴ palesa presto tendenze eccentriche e opta per soluzioni più personali. Ad esempio, manifesta una vena ironica più corrosiva, più incline alle mescolanze fra registri e tale da non disdegnare l'utilizzo di motivi tipici del repertorio comico come i riferimenti alle funzioni corporee. Si pensi alla *Lettera a Hieronimus de Romani sive de Rumano*, dove finge di indirizzare un'epistola a Girolamo Romani detto il Romanino, elogiandone la «ribalda, argotica, esplosiva rivoluzione nei confronti dei sistemi linguistici» dominanti nel linguaggio figurativo rinascimentale,³⁵ una rivoluzione che può essere apprezzata soltanto da un «critico fuoriviva», da un «criticazzo» quale Testori si vanta di essere.³⁶ Da notare, oltre all'interessante esperimento mimetico in cui l'autore si cimenta nel tentativo di restituire a parole lo stile pittorico del manierista bresciano, volutamente popolare e lontano dalle poetiche auliche del Rinascimento, l'affinità formale con il Gadda coniatore di neologismi e contaminatore di registri, più che con il Longhi sottile umorista dell'epistola-pastiche *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla galleria di Pommersfelden*. Un'altra movenza che Testori mutua dal maestro per poi enfatizzarla percorrendo un cammino originale è quella legata al ricorso a strumenti della narrativa e della drammaturgia per il perseguimento dei fini argomentativi della critica d'arte.

³³ Mirabile lo definisce uno «slancio, di natura pressoché erotica, verso le opere pittoriche» (*Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana*, cit., p. 94).

³⁴ Emblematica l'*ekphrasis* dedicata alle nature morte del pittore barocco Tommaso Salini analizzate in un articolo comparso su «Paragone» nel marzo 1954, *Nature morte di Tommaso Salini*, e ora raccolto ne *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 350-351.

³⁵ G. TESTORI, *Lettera a Hieronimus de Romani sive de Rumano (per indegnamente chiudere, trasgredire e riaprire)*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1986, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 170. Per il ruolo del Romanino nelle riflessioni dell'autore a proposito della polarità – figurativa e linguistica – lingua-dialetto si rimanda al paragrafo 1.5.

³⁶ *Ivi*, pp. 171 e 172.

Memore della lezione longhiana, costituita dalle battute che Masolino e Masaccio si scambiano in *Fatti di Masolino e di Masaccio* e soprattutto dall'animata conversazione inscenata nel *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo*, l'autore immagina in *G. Martino Spanzotti: gli affreschi di Ivrea* (1958) che il padre del pittore eporediese prenda la parola per descrivere i motivi ispiratori e le tecniche compositive del figlio.³⁷ In *Leonardo: «reliquiae fugientes»* (1982) Testori – che in veste di drammaturgo rivisita l'*Amleto* shakespeariano ne *L'Amleto* (1972) e nel *Post-Hamlet* (1983) – immagina di assistere dagli spalti del Castello Sforzesco all'apparizione del fantasma del Vinci, simile all'«ombra indignata e rammentante del padre» del principe di Danimarca.³⁸ Negli esempi citati Testori esplora lo stile epistolare e adotta espedienti narrativi e drammatici non soltanto per arricchire le risorse a disposizione della critica, ma anche per evocare una più profonda e sentita partecipazione all'esperienza umana dei pittori e una sorta di immersione nell'opera d'arte, tratti per i quali, come si è avuto modo di accennare sopra, si discosta dal cammino tracciato da Longhi.

1.3. Realismo e arte lombarda. Echi manzoniani

La definizione del realismo in Testori si configura come uno dei problemi più complessi fra quelli affrontati dalla critica. La possibilità di ascrivere, se non l'intera opera testoriana, almeno le prime prove narrative e drammaturgiche nel filone del Neorealismo ha visto gli studiosi collocarsi su posizioni diverse. Se Luigi Baldacci rintraccia un gusto neo-naturalistico,³⁹ Enrico Ghidetti ipotizza un superamento del

³⁷ Vd. ID., *G. Martino Spanzotti: gli affreschi di Ivrea*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1958, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 21 e ss.

³⁸ ID., *Leonardo: «reliquiae fugientes»*, in *Leonardo e Milano*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano, Banca Popolare di Milano, 1982, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 124 e ss.

³⁹ Vd. L. BALDACCI, *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Napoli, Ricciardi, 1963, pp. 250-251, 266-267 e 324-326.

Neorealismo all'insegna dell'espressionismo linguistico e del gusto coloristico e figurativo⁴⁰ e Annamaria Cascetta una crisi del realismo, dal momento che il ciclo *I segreti di Milano*, benché calato nelle forme della stagione neorealista, le forza «attraverso soluzioni scapigliate, espressioniste, simboliche, favorite da non comuni e ben addestrate risorse figurative, secondo le esigenze di una pressione coscienziale, già segnata dalla sensibilità tragica».⁴¹

Per gettare luce sulla questione può risultare utile tentare di individuare la posizione di Testori stesso non tanto a livello critico-letterario quanto critico-artistico,⁴² ben sintetizzata in un intervento che risale al 1981 ma che tiene conto del percorso del pensiero testoriano dall'adesione al *Manifesto del realismo* (1946) in poi. Nell'articolo, eloquentemente intitolato *Realismo sì, purché sia verità* (1981) e dedicato a una mostra parigina sulla pittura fra il 1919 e il 1939, l'autore afferma di schierarsi non dalla parte del realismo quanto da quella della verità, appellandosi all'esempio indicato da Longhi nel 1953 con l'allestimento dell'esposizione *I pittori della realtà in Lombardia*. Confessa di non apprezzare correnti come la Metafisica, il Novecento, Valori Plastici e Nuova Oggettività, soprattutto nella declinazione tedesca: «il “sozial” della pittura impegnata a graffiare mostra, nei confronti dell'uomo e [...] della realtà, una cattiveria e un'ostilità che lo rendono molto più simile o molto meno lontano di quanto non si creda dai risultati del mondo che pur si voleva bollare e inchiodare». A suo avviso fra il 1919 e il 1939 gli artisti più vicini alla realtà sono Francis Gruber, Renato Guttuso, Alberto Giacometti, Mario Sironi e Giorgio Morandi, perché più volti a un'interrogazione del reale che trascenda il dato materiale e si apra a un orizzonte spirituale, più tormentati da un'ansia salvifica. Secondo Testori i grandi artisti devono entrare in contatto con la realtà non con una mera registrazione dei fenomeni storici e socio-economici nella loro concretezza, ma con una ricerca di senso che accolga la pienezza dell'esistenza umana:

⁴⁰ Vd. E. GHIDETTI, *Ritratti critici di contemporanei. Giovanni Testori*, in «Belfagor», XXIX (1974), I, pp. 56-79.

⁴¹ A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983, p. 45. Ulteriori osservazioni sul realismo testoriano e sulle sue implicazioni sotto il profilo linguistico alle pp. 170-174.

⁴² Illuminanti in proposito le annotazioni di Paola Ambrosino, che ha il merito di ripercorrere i termini della questione partendo da una ricostruzione del contributo di Testori al *Manifesto del realismo*, da lui firmato insieme a Guttuso e ad altri pittori operanti nella Milano del secondo dopoguerra (P. AMBROSINO, *Da Guernica a Roserio, in bicicletta. Per un'analisi stilistica del romanzo/racconto di Giovanni Testori*, premessa di G. Frangi, Milano, CUSL, 2003, pp. 114-149).

l'arte autentica si configura perciò come una travagliata inchiesta nella quale acquista valore la profondità dell'esperienza del dolore, anche in assenza di un approdo alla fede. Ecco allora l'elogio della pittura di Sironi, per la sua «volontà sacrificale» e la «necessità di scoprire cosa, in verità, sia l'uomo», e di quella di Morandi, che mostra «il suo corpo malato eppur santo, le sue membra screpolate, trafitte eppur colme ancora d'amore, le sue quotidiane e le sue divine e davvero cristiche speranze»: entrambe esprimono «non il realismo ma la realtà, che ha come propria ragione quella di contenere le stigmate della verità».⁴³ Riflessioni estetiche di matrice cristologica nelle quali la prospettiva neorealista appare piuttosto lontana.

L'insistenza sul realismo inteso come realtà o meglio ancora come verità si iscrive all'interno del retaggio del magistero di Longhi, come suggerisce il riferimento alla mostra del 1953 sopra menzionata. Testori prende le mosse dagli studi longhiani – in particolare *Quesiti caravaggeschi: i precedenti e Dal Moroni al Ceruti* – che ipotizzano una linea⁴⁴ che congiunga nel segno del realismo gli artisti lombardi fra Quattrocento e Settecento (Foppa, Savoldo, Moretto, Moroni, Romanino, Caravaggio, Fra Galgario, Ceruti).⁴⁵ Caratteristica comune a questi pittori è, secondo Longhi, la tendenza alla scoperta della realtà nei suoi aspetti più quotidiani e dimessi, al di fuori dei canoni idealistici rinascimentali o comunque tradizionali. Testori dilata i termini temporali: a suo parere l'arte lombarda manifesta tratti peculiari dal Medio Evo sino al pieno Novecento di Ennio Morlotti, che Testori considera l'erede figurativo di Manzoni. Soltanto seguendo tali coordinate storico-geografiche e culturali è possibile leggere la «lombardità», coniazione in cui sembrano confluire aspetti civico-morali, annotazioni estetiche di ascendenza longhiana e un afflato religioso tutto testoriano:

La «lombardità» [...] pare a me consistere in una sorta di religiosa coscienza della vita; una coscienza che non si stacca mai, neppure un solo istante, dalla realtà

⁴³ G. TESTORI, *Realismo sì, purché sia verità*, in CdS, 15 gennaio 1981.

⁴⁴ Si configura allora un parallelo pittorico della linea lombarda che si snoda fra gli scritti di Parini, Porta, Manzoni, gli Scapigliati e Gadda, per la quale si rinvia a G. GASPARI, *Il mito della «Scuola di Milano». Studi sulla tradizione letteraria lombarda*, Firenze, Cesati, 2018. A proposito del ruolo svolto da Gadda, ineludibile termine di confronto per l'esperienza testoriana, all'interno di tale linea si rimanda a P. GIBELLINI, *Gadda, la linea lombarda e le polemiche sul Manzoni*, in *L'antimanzonismo*, Atti del convegno, Chieti 15-17 maggio 2008, a cura di G. Oliva, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 320-348.

⁴⁵ Sull'influenza di Moroni, Caravaggio, Fra Galgario e Ceruti sulla scrittura testoriana interessanti le osservazioni di A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., pp. 30-32 e sulle suggestioni provenienti dal Seicento lombardo quelle di P. CITATI, «*I segreti di Milano*», in Id., *Il tè del Cappellaio matto*, Milano, Adelphi, 2012, pp. 224-226.

dell'uomo della terra e della natura, come se quella realtà fosse il suo proprio seno e quanto vi scorre dentro il suo proprio latte. Tutto questo sembra preferire una misura «pratica» della vita; ma il «pratico», in Lombardia, non fu mai possesso, bensì volontà e, dunque, ricerca delle possibilità di costruire e di edificare. La cultura lombarda, ancorché abbia saputo esprimere alcune delle punte più drammaticamente estreme dell'intera cultura europea (e basti qui citare, per tutte, Caravaggio) è [...] il cammino significativo del rapporto che si stringe tra l'uomo che vuole costruire e Dio che domanda appunto all'uomo, a quest'uomo, che costruisca così [...]. Il dolore e la gioia [...] sono da noi vissuti solo in quanto risultano mattoni per erigere [...] un sistema di vita sociale in cui le ragioni e i sentimenti, tutti, ma in prima istanza quelli della dignità, dell'ordine e della giustizia abbiano la possibilità [...] di formare i polmoni in cui possa agire il moto stesso del respiro. Un respiro che è volontà d'esistere per sé proprio perché si esiste insieme agli altri; che è bisogno di mettere l'uomo in relazione [...] con ciò che gli sta sopra e attorno [...]; in che sta, appunto, anche etimologicamente, il senso della religione.⁴⁶

Ecco allora che l'incarnazione del realismo più vicina alla sensibilità testoriana non può che risiedere proprio nell'arte lombarda, perché materata di laboriosità, concretezza,⁴⁷ senso della comunità e della religione. Testori individua il più compiuto rispecchiamento letterario di tali qualità nei *Promessi sposi*.⁴⁸ Manzoni, nei confronti del quale nutre una vera e propria venerazione, rappresenta per lui un nume tutelare. Citando *La Pentecoste*, lo definisce il «grembo doloroso» dal quale discende tutta la sua produzione, come attestano con particolare evidenza *La monaca di Monza*, *I promessi sposi alla prova*, *Nebbia al Giambellino*. Il rapporto che instaura con il capolavoro manzoniano non risulta tuttavia irenico: «l'amore che gli serbai risultò da subito mescolato a un certo, scandaloso e ritorcentesi odio. Subito, infatti, avvertii che mai mi sarebbe stata concessa, non solo la perfezione del suo essere atto supremamente e

⁴⁶ G. TESTORI, *Elogio della Lombardia*, in CdS, 13 ottobre 1978.

⁴⁷ Il Testori critico ne considera i risvolti anche sotto il profilo dello stile, giacché ritiene la materia pittorica la cifra formale dell'arte lombarda. A proposito del ritrattista seicentesco Carlo Ceresa, a suo avviso punto di raccordo fra il Cinquecento di Moroni e il Settecento di Fra Galgario e Ceruti, rileva: «come tutti i lombardi, pensa che la materia e non il disegno, la verità che è contenuta in essa, e non l'ideogramma mentale che è contenuto in quello, sia il lievito primo dell'espressione, da cui dovrà organizzarsi ogni altra possibilità» (*Carlo Ceresa, ritrattista*, in «Paragone», 39, marzo 1953, riportato in *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 337).

⁴⁸ Puntuali osservazioni sul «realismo cristiano» di Manzoni, posto a confronto con l'attenzione per la ferialità che percorre l'opera di Caravaggio, in D. BROGLI, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018, pp. 95-134.

lucidamente formale [...], ma la sua umana pace».⁴⁹ L'allontanamento dal modello manzoniano si consuma nel segno di un altro grande lombardo, Caravaggio:

la casa, il «grembo doloroso», cioè lui, l'amatissimo Manzoni, non ho fatto e non faccio che tradirlo, e da lui e da loro (casa e «grembo») non ho fatto e non faccio che fuggir via [...]. Chiamato, da che? Forse dalla bava, dalla scia di buio sangue, lasciato sulla mia terra dall'altro genio della stirpe: il rivoltoso, disperato e tragico Caravaggio.⁵⁰

Si avvertono gli echi di un'esperienza umana e letteraria che, al pari di quella testoriana, subisce il fascino e l'influenza di Longhi, Manzoni e Caravaggio, quella di Gadda, come manifestano numerose pagine, su tutte *l'Affioramento per l'innesto in praeteritum tempus del Racconto italiano di ignoto del Novecento*, *l'Apologia manzoniana* e *Immagine di Lombardia*, dove è colto il nucleo oscuro di «violenza misteriosa» e di «carnale disperazione» della vita e dell'opera del Merisi.⁵¹

Il nesso Manzoni-Caravaggio si configura come il punto focale della rassegna con la quale Testori ripercorre le suggestioni iconografiche disseminate nell'opera manzoniana o da questa ispirate, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*,⁵² scritta sulla scorta dei *Ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, articolo pubblicato su «Paragone» nel 1950 dall'allieva di Longhi Mina Gregori. Nel saggio, che apre il catalogo della mostra *Manzoni. Il suo e il nostro tempo* (Milano, Palazzo Reale, ottobre 1985-febbraio 1986), l'autore rileva come proprio nell'inscindibile intreccio fra letteratura e arti visive risieda

⁴⁹ G. TESTORI, «Subito fu per me la famiglia, la casa», in CdS, 10 febbraio 1985, articolo significativamente riproposto con il titolo *Il "grembo doloroso" della storia* nell'appendice *Giovanni Testori legge Manzoni dei Promessi sposi alla prova, La Monaca di Monza*, a cura di F. Panzeri, Milano, Mondadori, 2003, pp. 273-275.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 274-275.

⁵¹ C.E. GADDA, *Immagine di Lombardia*, in ID., *Scritti dispersi*, in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008, p. 859. A proposito della lettura gaddiana del Manzoni, filtrata attraverso le impronte longhiane e caravaggesche, si rimanda a E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, cit., pp. 133-180, C. LERI, *Il Manzoni di Gadda*, in EAD., *Manzoni e la "littérature universelle"*, premessa di E. Raimondi, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2002, pp. 91-179, M. LIPPARINI, *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Pacini, 1994, pp. 81-107, M. KLEINHANS, *Satura und pasticcio. Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas*, Tübingen, Niemeyer, 2005, pp. 148-193, F. LONGO, «Leggi: e te tu vedrai». *Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 51-81.

⁵² Suggestioni rievocate nello splendido apparato iconografico di *Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti*, catalogo della mostra tenuta a Lecco nel 2010-2011, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, pp. 42-115.

l'essenza della tradizione lombarda: le «infinite intersezioni che, sempre, si stabilirono tra arte in figura e arte in parola [...] ebbero a segnare l'*inter et intus*» di tale tradizione.⁵³ L'esposizione milanese si propone di illustrare le traduzioni in figura della «manzoneria», quella miscela di prudenza e pazienza che, «senza piegarsi a nulla e senza nulla evitare dei drammi della storia e dei connessi, atroci abissi»,⁵⁴ riesce a «tutto contenere, proprio perché a tutto coscientemente s'attiene; e ben stretta; forse, anzi, amorosamente allacciata; e abbracciata».⁵⁵ Nel rintracciare le principali espressioni della «manzoneria» in pittura, Testori recupera riferimenti iconografici negli artisti della linea lombarda, in particolare quelli che Longhi chiama i «precedenti» del Merisi, ma anche nei manieristi e nei barocchi lombardo-piemontesi della Controriforma, interpreti del messaggio borromaico, segnalati da Gregori e da Testori definiti «pestanti». Manzoni conosce i *Quadroni di san Carlo* – le due serie di 28 grandi tele ciascuna, *I fatti della vita del beato Carlo* e *I miracoli di san Carlo*, esposte nei mesi di novembre e dicembre nel Duomo di Milano e dipinte da Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, da Giulio Cesare Procaccini e da altri artisti per illustrare l'operato di Carlo Borromeo – e trae ispirazione dalla *Benedizione delle croci* o *Il Santo erige croci in città* (1603; fig. 2) del Cerano per la descrizione della «folla nobile»⁵⁶ e dalla *Visita agli appestati* o *Il Santo*

⁵³ G. TESTORI, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, in *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, ottobre 1985-febbraio 1986), Milano, Electa, 1985, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 342.

⁵⁴ *Ibidem*. Trapela una lettura dei *Promessi sposi* che privilegia gli aspetti complessi e inquieti, per certi versi paragonabile a quella raimondiana del *Romanzo senza idillio* e a quella di P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006 e lontana dalle interpretazioni semplificanti che hanno appiattito ed edulcorato il cattolicesimo manzoniano. In un analogo destino di banalizzazione è, a parere di Testori, incorsa l'opera ritrattistica di Fra Galgario, se l'autore avverte la necessità di riscattarlo dal ruolo di «bonaccione» e di «cristianuccio buono buono, compunto compunto» cui parte della critica lo ha ridotto, ignorando come il pittore sappia «veder il mondo che lo circonda, soffrirlo fino al dolore [...] e, proprio nel punto di massima partecipazione, giudicarlo» e come riesca a ricavare da questa esperienza un «sugo» morale, intriso di un «senso, drammaticamente e fieramente cattolico, [...] della finitezza» che ricorda da vicino il «sugo della storia» del finale dei *Promessi sposi* (*Fra Galgario, di faccia*, in *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 396-397 e 418-419).

⁵⁵ ID., *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, cit., p. 342. Testori intravede nella lucidità e nella pazienza le qualità che sottostanno a «quell'enorme disegno e quell'enorme economia dell'universo di cui l'opera del Manzoni era pur stata, ed è tuttavia, un'immagine pressoché unica; e certo, per armonica pienezza, ancor oggi insuperata» (*ivi*, p. 348). Si percepisce un rimpianto per il modello manzoniano, irraggiungibile per l'organica fusione sotto il profilo formale e contenutistico, un rimpianto non dissimile da quello provato da Gadda, che insegue in tutta la sua produzione – senza mai compiutamente realizzarla – quella che ritiene la perfetta incarnazione letteraria del «sistema» postulato nella *Meditazione milanese* e tentato già all'altezza del laboratorio dell'*Ignoto italiano*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 341.

visita gli appestati (1602) dello stesso pittore, pur relativa ad un'altra peste, quella del 1576-1577, per le pagine dedicate all'abbattersi del flagello nel 1630. Per la mostra milanese Testori ipotizza alcuni precedenti figurativi per vari personaggi del romanzo. Il *Ritratto di gentiluomo* (1620 circa) di Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, conservato a Brera, potrebbe raffigurare Egidio «per quella febbre che lo fa sudare e, insieme, ardere; per quel fanatismo che sembra portarlo in diretta alla violazione d'ogni limite, d'ogni legge e d'ogni carne, fino ad arrivare, ecco, al delitto; e, ancor più, pel sangue cervesco e caprino che ne immuschia l'intero viso».⁵⁷ Il *Ritratto di prelato* (1725-1730 circa) di Fra Galgario, che purtroppo in occasione dell'allestimento del 1985 non si riuscì a rintracciare, ben raffigura la pavidità di Don Abbondio. Nella «dimessa, ma altissima verità»⁵⁸ delle tele a soggetto popolare di Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto Testori ravvisa la fisionomia degli eroi del «sublime del quotidiano»: Lucia potrebbe essere interpretata dalla *Filatrice* (1730 circa) della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia⁵⁹ e figurare nel *Ritratto di fanciulla con ventaglio* (1740 circa) dell'Accademia Carrara di Bergamo e, insieme a Renzo, in *Filatrice e contadino con gerla* (1760 circa; fig. 3) dei Musei Civici del Castello Sforzesco. Anche se è dubbio che Manzoni abbia conosciuto il Ceruti, protagonista di una riscoperta critica del pieno Novecento, ciò che preme a Testori è «significare il nodo, o grumo, d'inseparabilità fra arte in figura e arte in parola» nella tradizione lombarda, operazione che non sempre può essere condotta «per documenta».⁶⁰ Un nodo o grumo per esprimere il quale giocano un ruolo anche gli assenti all'esposizione, come Francesco Cairo – in tutta la produzione testoriana massimo esponente della traduzione in immagini del nesso inquieto fra sensualità e misticismo, fra impulsi viscerali e aneliti spirituali –, «a cui

⁵⁷ *Ivi*, p. 344.

⁵⁸ *Ivi*, p. 345.

⁵⁹ Chiamata in causa anche dall'articolo *Tutti i segreti del Settecento lombardo*, in CdS, 28 gennaio 1987, perché presente sulla copertina del volume di Marco Bona Castellotti *La pittura lombarda del Settecento*, che Testori recensisce, e da *Si accendono i lumi del '700 lombardo*, in CdS, 31 gennaio 1991, dove viene riprodotta.

⁶⁰ *Id.*, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, cit., p. 346. Un approfondimento della lettura testoriana delle intersezioni fra Manzoni e Ceruti in D. IUPPA, «*I promessi sposi*» e le arti figurative: la prospettiva di Giovanni Testori nel caso del Pitocchetto, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-10.

solamente avremmo potuto affidare il compito di farci intendere l'abisso che s'apre dietro la sublime reticenza de "la sventurata rispose"». ⁶¹

A differenza dell'articolo di Gregori, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni* si estende anche alla «manzoneria del dopo». Fra i pochi artisti in grado di far rivivere la «poesia umanamente piena, calma e possente» di Manzoni, «ineccepibilmente lucida e serena: anche quando aveva sfiorato o s'era addirittura immersa nei turbini e nelle tempeste delle passioni, dei disastri e delle stragi», Giovanni Segantini, che con *Ave Maria a trasbordo* (1886; fig. 4), «dimesso, feriale eppur supremo capo d'opera», si avvicina all'«indicibile, mormorato ed eterno strazio dell'«Addio monti»». ⁶² Non menzionate nei *Ricordi figurativi del e dal Manzoni* le 10 acqueforti del bresciano Luciano Cottini ispirate alle pagine della peste, che Testori presenta in *Manzoni all'acquaforte*, cartella uscita nel 1973 per Scheiwiller. ⁶³ Il massimo erede contemporaneo di Manzoni è tuttavia Ennio Morlotti, tanto che l'autore istituisce in molteplici occasioni un parallelo fra le due figure ricorrendo a termini e sintagmi riconducibili all'area semantica della maternità, come quando definisce la materia pittorica dell'artista lecchese «grembo doloroso». ⁶⁴ Nei paesaggi del 1955-1957 dedicati all'Adda, in particolare *Sera sull'Adda* del 1956, Morlotti restituisce l'atmosfera della fuga notturna di Renzo, ⁶⁵ ma con una significativa differenza: nell'opera di Morlotti «l'occhio, il corpo, e i sensi, tutti, dell'uomo stan per procombere dentro il paesaggio [...]; mentre lui, il Manzoni,

⁶¹ G. TESTORI, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, cit., p. 344. La pittura di Cairo, del resto, non è priva di esempi di una «bellezza sbattuta, sfiorita e, direi quasi, scomposta» come quella di Gertrude nel capitolo IX dei *Promessi sposi*, con «pallidi visi, occhi cerchiati di rinunzie distruggitrici» che «scrutano la sana vita degli altri e la luce, la perduta luce del mondo polveroso e rivoltolato: del mondo ove sono le spade, le piume, le corse affannose: e, a tarda notte, la gioventù prorompente nei canti e nel sangue» (C.E. GADDA, *Apologia manzoniana*, in ID., *Scritti dispersi*, in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti I*, cit., p. 682).

⁶² G. TESTORI, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, cit., p. 347. Nell'articolo *Segantini: fedeltà alla natura*, in CdS, 23 dicembre 1978, il dipinto è definito «largo sublime e manzoniano», nel quale si respira una «pace d'amore lucido e cosciente, mormorante di vite e di voci non ancor nate, proprio come un grembo di madre teso dal pondo "doloroso"» (si noti la fusione fra il «pondo ascoso» e il «grembo doloroso» de *La Pentecoste*). Si staglia «Lucia; ogni Lucia; ogni giovane, faticato amore; ogni braccio che si pieghi sul bordo perché su di esso possa appoggiarsi poi il povero, stanco viso».

⁶³ Vd. *Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller. Catalogo ragionato*, a cura di C. Gibellini, uno scritto di G. Appella, Rovereto, MaRT, 2007, pp. 48-49.

⁶⁴ G. TESTORI, *Morlotti penetra la materia segreta*, in CdS, 22 febbraio 1990.

⁶⁵ Riletta da Testori nei *Promessi sposi alla prova*, in *Opere 3. 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, frammenti critici di G. Raboni, Milano, Bompiani, 2013, pp. 926-927.

sappiamo tutti come, il paesaggio, pur scrutandolo millimetro per millimetro, sapesse dominarlo, intero, da un suo ben preciso punto; che era, poi, il suo ben preciso oggetto».⁶⁶ Nell'articolo *Quelle sere sull'Adda*, pubblicato sul «Corriere della sera» il 22 marzo 1981, il dipinto, in una fusione di immagini fluviali e lacustri alludenti rispettivamente ai capitoli XVII e VIII dei *Promessi sposi*, viene accostato anche al «lento, memorabile “addio” che Lucia sussurrò ai suoi (e nostri) monti, mentre la barca si staccava stipata di dolore dalla riva». Affiora la rievocazione della lunga e profonda amicizia che lega Testori a Morlotti attraverso il ricordo delle sere trascorse insieme nella cornice dell'amato paesaggio lombardo, intessuto di echi manzoniani, come emerge anche nel commosso articolo scritto in occasione della scomparsa del pittore, *Quelle sue dolcissime sere sull'Adda*, uscito sul medesimo periodico il 16 dicembre 1992. L'innestarsi di Morlotti nella tradizione lombarda e la sua propensione a rivivere il paesaggio con un sentimento quasi religioso sono evidenti anche nelle *Rocce* (fig. 5), delle quali Testori rimarca la «fedeltà [...] a una terra, a una tradizione, a una quotidiana religio» di impronta neo-manzoniana: «come trema, ora, la luce del cielo, che mai come qui è stato quale lo si scrisse; cioè a dire: “così bello quand'è bello”!». Nell'«alta, solenne benedizione che scende su queste rocce e le placa; un'alta, solenne e quotidiana certezza; e, nella certezza, l'arra d'una pace che non avrà più fine»⁶⁷ si intravede lo schiudersi di un orizzonte oltremondano e di una promessa di eternità, uno spiraglio che il Testori critico – con tormentate esplorazioni prima della conversione, con piena sicurezza dopo l'approdo alla fede – sempre ricerca nell'opera d'arte.

1.4. Il «sublime del quotidiano»

Nei paragrafi precedenti si è avuto modo di rimarcare che Testori mutua dal magistero di Longhi la predilezione per il realismo lombardo fra i secoli XV e XVIII, con esponenti quali Foppa, Savoldo, Moretto, Moroni, Romanino, Caravaggio, Fra

⁶⁶ ID., *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, cit., p. 347.

⁶⁷ ID., *Morlotti, rocce come cattedrali*, in CdS, 28 marzo 1982.

Galgario e Ceruti. Studi longhiani come *Cose bresciane del Cinquecento* (1917), *Quesiti caravaggeschi: i precedenti* (1929), *Dal Moroni al Ceruti* (1953) e *Aspetti dell'antica arte lombarda* (1958) si situano alla base delle osservazioni testoriane sulla necessità di riscattare la pittura lombarda dal suo ruolo di subalternità rispetto alle tradizioni toscane, romane e venete, che godono di maggior prestigio critico. Longhi sottolinea l'urgenza di «sciogliere la cultura lombarda dagli [...] ostinati residui del lungo complesso d'inferiorità che l'ha costantemente tenuta in soggezione al confronto d'altre regioni d'Italia; della Toscana soprattutto».⁶⁸ Il critico rileva negli artisti bresciani, bergamaschi, cremonesi «un modo di vedere e di concepire antitetico a tutto il Rinascimento, fosse il classicismo formale e ritmico dei fiorentini e dei romani o il cromatico dei veneti».⁶⁹ Un modo di concepire reso possibile da un'innovativa resa della luce, che diviene elemento chiave dell'opera pittorica, come accadrà poi più compiutamente nella rivoluzione caravaggesca. Gli artisti che prendono posizione contro quello che il Gadda maccheronico, simpatizzando con loro, definisce «l'apparato rinascimentale»,⁷⁰ incontrano il favore di Longhi, che confessa: «l'estrema indifferenza dolce e rude alla costruzione “idealistica” della forma, fosse in senso lineare, o plastico, o prospettico, è a nostro vedere il più chiaro e simpatico retaggio della pittura lombarda».⁷¹ Lo studioso si impegna in particolare a dimostrare l'ampio margine di autonomia dall'autorevolissima lezione della maestria coloristica del Vecellio che i pittori lombardi, lungi dall'essere «Tizianucci di contado»,⁷² sanno ritagliarsi.

Testori è memore della lezione longhiana quando insiste, ponendo fortemente l'accento sulle tesi del maestro, sull'importanza di riscoprire l'originale carattere anti-aulico dell'arte lombarda, consistente in «una specie di fisicità quotidiana, che arriva di colpo all'altezza massima, al sublime del quotidiano, senza le mitologie che creano le

⁶⁸ R. LONGHI, *Aspetti dell'antica arte lombarda*, in ID., *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 124.

⁶⁹ ID., *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, in ID., *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 796.

⁷⁰ C.E. GADDA, *Fatto personale...o quasi*, in ID., *I viaggi la morte*, in ID., *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008, p. 498.

⁷¹ R. LONGHI, *Cose bresciane del Cinquecento*, in ID., *Scritti giovanili. 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 331.

⁷² ID., *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, in ID., *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 752.

altre culture». ⁷³ La ricerca della bellezza nella ferialità si configura come uno dei cardini della poetica di Testori e permea tutta la sua produzione, dai romanzi ai racconti, dai drammi ai componimenti poetici, dalla prosa giornalistica ai saggi storico-artistici. Proprio nell'apparente abbassamento alle realtà più dimesse si cela, a suo avviso, il valore delle espressioni letterarie e figurative più alte, che dimostrano come «la grandezza si levi anche dalla brace, dai grembi e dai camini dell'umile verità; e non solo dai supremi imposti dell'intelletto o dai superbi ori di chi detiene lo scettro dei regni, dei principati e degli imperi». ⁷⁴ La sensibilità di Testori palesa qui punti di tangenza con il messaggio cristiano, che trova il suo fondamento nel Dio fattosi uomo e nel Verbo fattosi carne, in una prospettiva nella quale l'umiltà può assurgere alle altezze dello spirito. Ecco allora che gli attraversamenti testoriani nei territori della letteratura e dell'arte volgono lo sguardo al modello delle Sacre Scritture, approdando ad una visione affine a quella auerbachiana, secondo la quale nel dettato biblico «i campi del sublime e del quotidiano non soltanto non sono di fatto separati, ma sono anche fondamentalmente inseparabili». ⁷⁵

Il riferimento letterario primario non può che essere costituito, anche in questa occasione, dall'eredità manzoniana. ⁷⁶ Nei *Promessi sposi alla prova* (1984) Testori si propone di ricreare la «domestica infinitezza» della vicenda dei promessi, come dimostrano il ritratto di Lucia, che rifulge di «quotidiano splendore» e di «feriale meraviglia», e la preghiera di Renzo a Dio Padre: «tu che sei grande e grandissimo, là, nei cieli, ma che te ne stai anche qui, piccolo e piccolissimo, in mezzo a noi». ⁷⁷ La più compiuta espressione di tale poetica si realizza tuttavia nei *Tre lai*, la «poera e granda trislaiada», in particolare in *Mater Strangosciàs* (1991-1992), dove l'impasto fra italiano e lombardo dà vita ad un Gesù «piccolo, sì, ma insema grand» che scorrazza da

⁷³ G. CAPPELLO, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 6.

⁷⁴ G. TESTORI, *Moroni; umile verità*, in CdS, 16 settembre 1979.

⁷⁵ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956, vol I, p. 28.

⁷⁶ Interessanti osservazioni sui riflessi del *sermo humilis* nei *Promessi sposi* in M. SARNI, *L'enigma dell'altro. La Bibbia nei Promessi sposi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 156-162.

⁷⁷ G. TESTORI, *I Promessi sposi alla prova*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 2056, 872 e 925.

bambino per l'aia inseguendo «i puresit / e le gaine»⁷⁸ e ad una Maria che si configura erede della *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi, come denuncia la rima *figlio : giglio*, ma anche memorabile contraltare letterario delle pittoriche e scultoree madri «strangosciate» che Testori studia nelle cappelle del Sacro Monte di Varallo. Ecco che il Cristo e la Madonna, calati nella realtà popolare della Lombardia contemporanea, assurgono a simbolo del destino di sofferenza e redenzione che secondo l'autore accomuna tutti gli esseri umani, in ogni tempo e in ogni luogo.

Le radici della preferenza testoriana per il *sermo* – in parola e in figura – *humilis* sono rintracciabili negli studi storico-artistici che, seguendo il solco tracciato da Longhi ma abbracciando posizioni più estreme del maestro, intendono rivalutare artisti trascurati dalla critica perché lontani dalle «poetiche d'oro» di matrice rinascimentale o comunque non pienamente riconducibili ad esse. Si pensi a Giovanni Martino Spanzotti, autore del ciclo di affreschi della chiesa di San Bernardino a Ivrea raffiguranti la *Vita di Cristo* (1485-1490 circa), nei quali l'autore riscontra «una nobiltà umana, anziché umanistica; il fatto riportato alle sue proporzioni reali e quotidiane, contro il fatto dilatato dall'iperbole dell'ideologia; il profondo del particolare [...] contro l'esteso dell'universale».⁷⁹ Testori ritiene che le opere di artisti come questi – su tutti i pittori, scultori e architetti dei Sacri Monti fra Piemonte e Lombardia –⁸⁰ non possano essere colte da studiosi troppo propensi alla «genuflessione alle superbe mitologie rinascimentali»,⁸¹ a un atteggiamento critico attento alle ragioni dell'intelletto e non a quelle dell'emozione e del sentimento e a una sottovalutazione dei tratti popolari del linguaggio figurativo, intesi come mere sgrammaticature rispetto all'aulico canone

⁷⁸ ID., *Mater strangosciàs*, in ID., *Tre lai*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 1995, 1979 e 1968.

⁷⁹ ID., *G. Martino Spanzotti: gli affreschi di Ivrea*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 20.

⁸⁰ Fra gli studi che si soffermano sull'influenza degli artisti dei Sacri Monti, in particolare Gaudenzio Ferrari e Tanzio da Varallo, su Testori si menzionano qui almeno L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, cit., pp. 116-120; A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., pp. 30-32 e 149-155; B. ZANDRINO, *Il monologo di Sergio Consonni*, in *Teoria e storia dei generi letterari. Campioni di parole: letteratura e sport*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp. 215-248; G. TAFFON, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 25-38.

⁸¹ G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, in ID., *La realtà della pittura*, cit., p. 32.

dell'espressione artistica "alta".⁸² Soltanto i critici «fuoriviva» come Testori riescono ad apprezzare la semplice eppur profonda umanità di Gaudenzio Ferrari, la «carezza / che si fa tenerezza»,⁸³ affiorante nel gruppo ligneo policromo delle *Marie* della *Crocifissione*, nella Cappella XXXVIII del Sacro Monte di Varallo. Di Gaudenzio l'autore loda la capacità di «ridurre le scoperte auree del rinascimento a esprimere una storia quotidiana e popolare», intessuta delle «verità umili e contingenti della vita d'ogni giorno», in un impianto figurativo nel quale «è il cuore che governa le ragioni della forma e ogni idea che, eventualmente, da esse può sorgere».⁸⁴

Accanto agli artisti dei Sacri Monti, fra i portavoce del «sublime del quotidiano» Testori annovera i rappresentanti della linea pittorica lombarda, indagata sulla scorta di Longhi, in particolare Foppa, Moroni e Ceruti. Fra le prime manifestazioni di tale sensibilità lo stendardo processionale che Vincenzo Foppa – secondo l'autore il capostipite della predilezione della pittura bresciana per gli aspetti popolari – dipinge per la comunità di Orzinuovi (*Stendardo di Orzinuovi*, 1514), raffigurante sul fronte la *Madonna con Bambino tra santa Caterina d'Alessandria e san Bernardino da Siena* e sul retro *San Sebastiano tra san Giorgio e san Rocco*, «capolavoro di carne grama e silente, [...] bandiera d'una rivolta fatta a furia di miserie, indigenze, stracci e dolori», che segnerebbe l'opposizione foppesca ai canoni rinascimentali.⁸⁵ Spostandosi da Brescia a Bergamo e inoltrandosi nel pieno Cinquecento l'autore si confronta con Giovan Battista Moroni, che sia nella ritrattistica, sia nella produzione a soggetto religioso risulta «sommo perché somnesso», imbevuto di devozione e campione di una «premanzoniana umiltà» e «premanzoniana, pretramaglinesca e premondelliana

⁸² Fra questi studiosi non si può annoverare Piero Bianconi, che il 14 luglio del 1960 scrive all'amico Emilio Maria Beretta definendo «sublimi» gli affreschi di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo ed esprimendosi a proposito delle tele di Tanzio da Varallo – da lui ammirate in occasione della visita alla mostra tenutasi alla Pinacoteca di Varallo Sesia dal luglio al settembre del 1960 e curata fra gli altri da Testori – in questi termini: «è un artista di bel vigore, sa di montagna, carico di un'umanità seria e profonda: grande impressione. Insomma il mondo riserva ancora [...] qualche bella cosa che incoraggia a vivere» (P. BIANCONI, E.M. BERETTA, *Carteggio. 1939-1974*, a cura di S. Geiser Foglia, G. Fanfani, C. Gibellini, introduzione di R. Martinoni, Lugano, Edizioni del Cantonetto, 2019, p. 240).

⁸³ G. TESTORI, *Gaudenzio Ferrari*, in ID., *Maddalena*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1452.

⁸⁴ ID., *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, cit., pp. 43-44.

⁸⁵ ID., *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in *Ceruti. Mostra di 32 opere inedite*, catalogo della mostra (Milano, 30 ottobre-14 novembre 1966), Milano, Finarte, 1966, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 432.

modestia» che risolvono in un «quotidianizzarsi pacato e mormorante» le più elevate e complesse verità spirituali.⁸⁶ Si profilano, ad avvalorare l'ipotesi testoriana che scorge in Moroni un precursore del Manzoni, consonanze con il percorso di riflessione dialogica, al contempo semplice ed elaborato, che nel finale dei *Promessi sposi* conduce Renzo e Lucia al «sugo della storia». In più occasioni Testori accenna al più memorabile elemento della tavolozza di Moroni, il grigio, associandolo sia alla «premanzoniana medianità» che permea le sue opere (fig. 6), sia al destino di morte che i ritrattati sembrano accettare con pia rassegnazione, venata di speranza per la vita futura:

nessuno appartiene più a tutti gli uomini di ciò che è modesto, comune, quotidiano e feriale; di ciò che vive filando della vita il bozzolo del proprio pensiero verso il dolce pugno di cenere che sta lì, nel grembo; senza creare su quel pugno dramma alcuno, bensì accettandolo, purché [...] per citare [...] il solenne, indimenticabile sussurro di Padre Cristoforo, purché il *quaggiù* diventi, ecco, di poco in poco, *lassù*.⁸⁷

Si avverte un'affinità con la pittura del seicentesco Bartolomé Esteban Murillo, in grado di «partecipare la realtà del popolo come indivisibile dalla fede in cui, insieme, credevano (e vivevano)», tanto che visi, corpi e paesaggi «non sono mai, proprio mai, astrazioni teologiche o liturgiche, ma sorgono su, a poco, a poco, dal più consueto grigio dei più consueti giorni».⁸⁸ Rivolgendo lo sguardo al Settecento e ritornando alla tradizione figurativa bresciana, Testori intravede in Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto l'artista che, nell'Europa dei Lumi, ha saputo più di ogni altro «amare, illuminare e consoffrire [...] la vicenda spoglia e derelitta di quella che [...] restava ancora non più che *populace*». A differenza dei pittori illuministi, che preferiscono ritrarre gli aristocratici, il Pitocchetto dipinge «la presenza e il peso d'una classe priva ancora di qualunque voce vera e propria». Non privo di stile e di rigore formale, compie una consapevole scelta di dismissione delle regole della dignità stilistica «in favore di quelle della dignità della vita», sostanziano di «infinita creaturalità» la sua «epopea popolare»,⁸⁹ rappresentata soprattutto da due eccezionali imprese figurative, gli affreschi

⁸⁶ ID., *Moroni in Val Seriana*, schede a cura di G. Frangi, Brescia, Grafo, 1978, riportato in ID., *La realtà della pittura*, cit., pp. 185-189.

⁸⁷ ID., *Moroni: umile verità*, in CdS, 16 settembre 1979.

⁸⁸ ID., *Murillo ritrova la sua gloria*, in CdS, 30 ottobre 1982.

⁸⁹ ID., *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in ID., *La realtà della pittura*, cit., pp. 451 e 455.

dello scalone di palazzo Grassi a Venezia e le tele del ciclo di Padernello (1724-1735), «Sistina della nuova umanità», una volta esposte nel castello Martinengo a Padernello e oggi divise tra numerose collezioni private, la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia e il Museo Lechi di Montichiari. Emerge il profilo di un Ceruti che, rivitalizzando la pittura di genere, si qualifica come «il poeta, senza paragone più grande, della vita diseredata»,⁹⁰ da cui il Testori del ciclo *I segreti di Milano* mutua atmosfere e motivi e, soprattutto, l'interesse per l'esplorazione degli strati più umili della società. Tele quali *Portarolo seduto con cesta a tracolla, uova e pollame* (fig. 7), *Mendicante e portarolo*, *I calzolari*, *Donne che lavorano*, *La lavandaia*, *La vecchia contadina* innalzano un «monumento agli stracci», come recita il titolo della recensione testoriana alla mostra *Giacomo Ceruti il Pitocchetto* allestita al Museo di Santa Giulia di Brescia dal giugno all'ottobre del 1987.⁹¹

Nei suoi percorsi critici alla ricerca del «sublime del quotidiano» Testori non si limita ai Sacri Monti e al realismo lombardo fra XV e XVIII secolo, ma spazia nell'ampio territorio dell'arte europea moderna e contemporanea nella sua globalità, concentrando l'attenzione su alcune esperienze che spiccano per originalità. In Lorenzo Lotto, interprete appartato e devoto di un Rinascimento lontano dai fasti di Tiziano eppure non meno interessante, oggetto di imprescindibili studi di Roberto Longhi e di Anna Banti, l'autore ravvisa «un pittore per eccellenza di periferia; ramingo; spessissimo rinnegato». Il vagare del Lotto fra Veneto, Lombardia e Marche e il suo approdo religioso come oblato presso la Santa Casa di Loreto lo rendono capace di maturare una devozione semplice eppure profonda, a proposito della quale occorre chiedersi: «chi mai avrebbe potuto accogliere i fondi di verità dolcissimamente abissali di questa pittura di fede, se non la fede semplice e, all'interno, complicatissima delle più lontane periferie e, dunque, del popolo più basso?».⁹² Proprio agli strati più umili del popolo nel secolo successivo si accostano, con un vigore naturalistico venato di suggestioni picaresche e canagliesche che porta alle estreme conseguenze la lezione caravaggesca, Pieter Van Laer detto il Bamboccio e gli altri «Bamboccianti» romani, «pittori da taverna e da

⁹⁰ ID., *Il Ghislandi, il Ceruti e i veneti*, in «Paragone», 57, settembre 1954, pp. 16-33, riportato in ID., *La realtà della pittura*, cit., pp. 380 e 383.

⁹¹ ID., *Monumento agli stracci*, in CdS, 14 giugno 1987.

⁹² ID., *Quell'angelo color ciclamino*, in CdS, 17 settembre 1980.

strada, da campagna assolata e disastrata, ovvero da notturno inclemente e pipistrellico». Testori, pur riconoscendo loro la capacità di cogliere il «lato di colore, fosse pure un color buio, straccione e ribaldo» della «Roma deietta», ne rileva la «quasi totale mancanza [...] d'un imperio morale».⁹³ Una pressione etica che invece contraddistingue l'opera dei fratelli Louis, Antoine e Mathieu Le Nain e che li qualifica agli occhi di Testori come prodromi seicenteschi di Ceruti. Comune ai tre pittori francesi e al Pitocchetto è infatti la propensione a scegliere i soggetti popolari non con intenti caricaturali, ma per «la consofferenza e, per dir tutto, la religiosa compartecipazione alla vita dei contadini, dei poveri e dei reietti». Nella descrizione dell'opera dei Le Nain ricompare un'inclinazione che l'autore manifesta sempre nel tratteggiare l'apparente paradosso estetico-teologico del «sublime del quotidiano», l'utilizzo di sintagmi ossimorici, giacché i tre fratelli sono definiti «sommessi giganti o poveri ma sublimi Omeri della vita di popolo e di paese». Fra i tre si distingue in particolare Louis, cui spetta il merito di aver messo a punto una non scontata operazione di armonizzazione fra il classicismo di Poussin e il caravaggismo, intesa ad «aderire, fino al midollo del più impalpabile angolo di vita, di silenzio e di morte alle giornate dei contadini»⁹⁴ (fig. 8).

Testori individua, infine, elementi di questa poetica in un artista a noi più vicino, di cui apprezza la tensione teoretica e il rigore formale, ma ancor più la disponibilità ad oltrepassarli per abbracciare un orizzonte altro: Paul Cézanne. Nel personalissimo impasto di critica d'arte e di poesia costituito dalla raccolta *Maddalena* (1989), osserva che ne *Il dolore (La Maddalena)*, olio su tela del 1866 (fig. 9), Cézanne «getta la sua mano / e la sua testa, / della materia cieca / nella cesta». L'opera «sembra eseguita / da un imperito, / contadino rostro», eppure «quale forza / in te si legge / che t'elegge / non a regale condizione, / bensì a lezione / di come si possa / per il Genesi imitare / o non tradire / le figure dell'arte impastare / nella miseria a cui / dovremo / prima o poi tutti, tornare!».⁹⁵

⁹³ ID., *Quei pittori da strada e taverna*, in CdS, 14 marzo 1984.

⁹⁴ ID., *Le Nain: il popolo e l'amore*, in CdS, 15 ottobre 1978.

⁹⁵ ID., *Paul Cézanne*, in ID., *Maddalena*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1482.

1.5. Lingua e dialetto

In una delle sue più significative dichiarazioni di poetica Carlo Emilio Gadda, nel delineare le caratteristiche della scrittura maccheronica di cui si professa esponente, annovera fra i suoi precursori non soltanto uomini di lettere, come Teofilo Folengo, ma anche artisti, fra i quali figure di rilievo della linea pittorica lombarda (Foppa, Moretto, Caravaggio), i «grandi lombardi contro l'apparato rinascimentale» così cari a Testori:

Dire per maccheronea è dunque, talvolta, un adeguarsi al comune modo e gusto, un rivendicare e un risolvere le istanze profonde contro i piati stanchi, un immergersi nella comunità vivente delle anime, un prevenirne o un secondarne in pagina l'ingenito impulso a descrivere, la volontà definitrice del reale, per allegri segni. Tenui sfumature, sottili vincoli o precipitati trapassi, dalla satira alla maccheronea. Dalla malinconia alla maccheronea. In un senso ampio ed alto, risultano maccheronici dopo che lirici i grandi lombardi contro l'apparato rinascimentale: il Fossano, il Foppa, il Moretto, l'allucinante violenza del Caravaggio: i Fiamminghi della descrizione, del catalogo: l'animismo folle d'un Bosch. Dire per maccheronea è più tosto un deferire che un reluttare, al sentimento dei molti: è interpretare e vivere anzi che rompere anziché dimenticare il meccanismo della fluente conoscenza, della descrizione e catalogazione dell'evento. Maccheronea non è, in quel punto, un esercizio barocco d'una prezioseggiante stramberia, ma desiderio e gioia del dipingere al di là della forma accettata e canonizzata dai bovi: è gioia dell'attingere agli strati autonomi della rappresentazione, all'umore *freatico* delle genti, atellane o padane che le fossero, delle anime. Il Cocai eguaglia e talvolta supera in una stupefacente sintassi descrittiva l'Ariosto minore [...].⁹⁶

L'esperienza di Testori è per certi versi affine a quella di Gadda, se per il suo sperimentalismo linguistico, accanto ai debiti nei confronti del Ruzante,⁹⁷ un ruolo di primo piano, e ancor più decisivo rispetto al caso gaddiano, è svolto dalle arti visive. La scelta testoriana di sperimentare a livello letterario spericolate mescolanze di lingua e dialetto nella *Trilogia degli Scarrozzanti* (*L'Ambleto*, *Macbetto*, *Edipus*), nella *Branciatrilogia Seconda* (*Sfaust*, *SdisOrè*, *Regredior*), nella *Passio Laetitiaie et*

⁹⁶ C.E. GADDA, *Fatto personale... o quasi*, in ID., *I viaggi la morte*, in ID., *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, cit., pp. 498-499. Per il mescolarsi delle ascendenze letterarie e figurative nella maccheronea gaddiana si rimanda a F. LONGO, «Leggi: e te tu vedrai». *Gadda e le arti visive*, cit., pp. 25-27, 38-39 e 108-109.

⁹⁷ Chiamato in causa nel saggio *Le fibre lignee della «parlata» valsesiana*, in G. TESTORI, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 99, dove l'autore menziona gli esperimenti linguistici del drammaturgo padovano accanto a quelli di Porta e di Belli quali esempi della duttilità del dialetto.

Felicitatis, nei *Tre Lai* (*Cleopatràs, Erodiàs, Mater Strangosciàs*) affonda le radici negli studi che l'autore dedica alla polarità lingua-dialetto intesa in senso figurativo.⁹⁸ Come nel paragrafo precedente il percorso si articolerà attraverso due direttrici principali, i Sacri Monti⁹⁹ e la linea pittorica lombarda, senza trascurare riferimenti ad espressioni artistiche che non appartengono a tali direttrici ma che Testori ritiene affini ad esse.

Nel saggio *Le fibre lignee della «parlata» valsesiana* (1985) Testori asserisce che «la questione del “dialetto in figura” [...] è una di quelle che più gli sta a cuore», forse anche a causa dell'«ostilità e la fatica che l'ufficialità critica continua a mostrare nell'accoglierla». Anche in questa area di ricerca si proclama erede di Longhi, seppure con toni «più espliciti e furibondosi» e «misure critiche escandescenti».¹⁰⁰ Il margine di autonomia che, secondo l'autore, il dialetto in parola e in figura è in grado di conquistarsi nei confronti della lingua e, si potrebbe dire, il suo orizzonte di dignità estetica si possono comprendere alla luce di uno dei cardini della poetica testoriana, la corporeità. Nella produzione dello scrittore – imperniata, anche prima della conversione, sul nesso fra *Verbum* e *caro* – il dialetto si fa strumento privilegiato di ricerca di una parola primigenia che riesca a restituire la realtà originaria, materiale delle cose. Illuminanti in proposito le annotazioni di Giorgio Taffon, che rileva: «il punto di partenza per Testori non è di natura propriamente formale o stilistica, ma materiale», volto alla scoperta «di un'“antica parlata”, vista non come esito formale e simbolico, ma come materia stessa delle parole: una parola che si fa carne, una parola che costituisce la carne, [...] materia essa stessa».¹⁰¹ Una delle più palesi manifestazioni della relazione

⁹⁸ Interessanti in proposito le osservazioni di I. BALDELLI, *Varianti di prosatori contemporanei* (*Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori*), Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 76-91 e di G. TAFFON, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., pp. 36-43.

⁹⁹ In questo ambito l'itinerario critico di Testori – che si snoda attraverso studi imprescindibili quali *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento* (1955), *Tanzio da Varallo* (1959), *Elogio dell'arte novarese* (1962), *Palinsesto valsesiano* (1964), *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (1965), *La Cappella della strage. Il dialetto «strangosciato» del Paracca* (1969), *Le fibre lignee della «parlata» valsesiana* (1985) – è efficacemente ripercorso da G. AGOSTI, *Testori a Varallo*, in *Testori a Varallo. Sacro Monte, Santa Maria delle Grazie, Pinacoteca e Roccapietra. Guida ai capolavori*, a cura dell'Associazione Giovanni Testori, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 151-157.

¹⁰⁰ G. TESTORI, *Le fibre lignee della «parlata» valsesiana*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 92, 93 e 96.

¹⁰¹ G. TAFFON, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 37. Qui lo studioso riprende le sue considerazioni riportate in *Lo scrivano, gli scarozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 45-49 e si riallaccia a R. RINALDI, *Testori: uno stile materialista*, in «Il lettore di provincia», XI, marzo 1980, n. 40, pp. 21-37.

fra dialetto e corporeità è rintracciabile nell'opera degli artisti che fra il XV e il XVIII secolo sono impegnati nelle cappelle dei Sacri Monti lombardo-piemontesi, in particolare a Varallo. Quelle che secondo alcuni critici non sarebbero altro che goffe, rozze, popolaristiche sgrammaticature a cospetto delle regole imposte dalla lingua figurativa rinascimentale, agli occhi di Testori assurgono a strumento espressivo irrinunciabile per il messaggio religioso dei Sacri Monti. Il dialetto figurativo può veicolare l'intreccio di sofferenza terrena e speranze oltremondane della verità cristiana con straordinaria efficacia ed evidenza perché capace di rappresentare la realtà corporale come fardello doloroso ma passibile di redenzione. *L'ekphrasis* che Testori dedica agli affreschi e alle sculture presenti nelle cappelle decorate da Gaudenzio Ferrari, in particolare la *Crocifissione* (Cappella XXXVIII, 1520-1528 circa; fig. 10), tenta di rendere mimeticamente le modalità con le quali l'artista ha restituito la fisicità dei personaggi, senza trascurare gli aspetti sgradevoli, meno legati alla piacevolezza estetica:

Guardate le mani e il peso delle palme; guardate le cavità dei grembi; il gonfiore delle vene, il loro turgido pulsare fin sotto i manti e le gambaliere; [...] guardate le bocche; e certi aliti che ne escono: di lato al frumento e al latte dei bambini, il vino, la polenta, le cicche e lo strame degli adulti barbuti e dei guerrieri [...]. Ora se così guardate [...] un odore, di tanto in tanto, vi arriverà; un lezzo [...] intriso d'umani sudori, e cene, e stanze, e letti, e coperte, e capanne. Pelli e muscoli che han vissuto, piene e intere, le loro umili storie; i manti, gli scialli, le corazze e i turbanti ne sono tutti intrisi; intrise ne son le vesti [...].¹⁰²

Testori riscontra un'accentuazione dell'ingombrante fisicità delle figure gaudenziane nelle «carnee umane»¹⁰³ pittoriche e plastiche realizzate nella prima metà del Seicento dai fratelli Giovanni e Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo per le Cappelle XXVII (*Cristo condotto per la prima volta davanti al tribunale di Pilato*, 1610-1617; fig. 11), XXIX (*Gesù per la seconda volta da Pilato*, 1640) e XXXIV (*Pilato si lava le mani*, 1617). Un percorso nel quale procede ad oltranza alla fine del Cinquecento Giacomo Paracca di Valsolda nella *Strage degli innocenti* della Cappella XI (fig. 12), «catasta di carni, gesti, atrocità, urla, visceri, sangue e delitti», esempio di un «dialetto tra i più corporali, limacciosi, fisici e protestatari; [...] tra i più “strangosciati” che, in scultura, si conoscano». Con «sanguinante e maialesca compiacenza» lo scultore

¹⁰² G. TESTORI, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 89.

¹⁰³ *Ivi*, p. 81.

scende sui corpi e sui corpicini con qualcosa di famelico e di dissennato; li plasma; li stringe; li riempie d'ecchimosi, di tagli, di lividi e di ferite; e le ferite stesse, poi, slabbra e allarga; con dita arrossate di sangue ne cava fuori i piccoli stomaci, le povere appendici, le laringi pulsanti, gli intestini caldi, le vesciche vuote... Una sorta di cupo, maledetto istinto di garzonaccio da macelleria lo scatena a destra e a sinistra [...].¹⁰⁴

Una rassegna di particolari orripilanti, non priva tuttavia di note di commozione. L'estremo della violenza espressiva cui il dialetto può giungere è toccato alla metà del Settecento da Beniamino Simoni nella *Via Crucis* del Santuario di Cerveno. Lo scultore fa della Passione di Cristo il punto più basso dell'umano, il momento di massima concentrazione della sofferenza e dell'efferatezza, il terribile sacrificio che, solo, può aprire lo spiraglio di una possibile redenzione. Nella declinazione più radicale, e perciò più corporale, dell'attacco sferrato alla lingua, il dialetto sembra riuscire a raggiungere, «nella sua scombussolata, paltosa, letamosa, “boassosa”, eppur lucentissima concretezza di dato primigenio e totale; quasi di prima parola e di prima sillaba pronunciata»,¹⁰⁵ quella dimensione di materialità originaria che il Testori scrittore insegue sperimentando i più vari impasti linguistici. Il movimento di discesa di Simoni verso «il viscere del dialetto» – per descrivere il quale l'autore non esita ad accennare alle funzioni fisiologiche più basse – lo porta a toccare il «primissimo borborigmo pronunciato».¹⁰⁶ Indimenticabile emblema della «dura, sconsolata, bestiale dannazione» che permea la *Via Crucis* è la linguaccia del ladrone, gesto di irriducibile ribellione veicolata dall'«atrocità dialettale»¹⁰⁷ (fig. 13). La carica eversiva del linguaggio, l'eruzione di una corporeità rappresentata anche nei suoi aspetti più spiacevoli, l'insistenza sui temi della violenza e della sofferenza fanno della tragedia in dialetto¹⁰⁸ dello scultore bresciano, che Testori esamina nel 1976 nel saggio *Beniamino Simoni a Cerveno*, un parente

¹⁰⁴ ID., *La Cappella della Strage. Il dialetto «strangosciato» del Paracca*, in ID., *La Cappella della Strage*, Vercelli, Cassa di risparmio di Vercelli, 1969, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 191 e 195.

¹⁰⁵ ID., *Beniamino Simoni a Cerveno*, Brescia, Grafo, 1976, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 498.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 507.

¹⁰⁷ ID., *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 447-448.

¹⁰⁸ Vd. ID., *Beniamino Simoni a Cerveno*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 511.

prossimo della *Trilogia degli Scarrozzanti*, risalente al torno d'anni che va dal 1972 al 1977.

Il ricorso al termine «tragedia» si riconnette a quello che Testori ritiene essere il carattere precipuo dei Sacri Monti, la confluenza di forme artistiche diverse, su tutte pittura, scultura e architettura (un sincretismo, una «struttura assembleante dei vari mezzi espressivi, che la lingua avrebbe subito bollata per [...] “impura”»),¹⁰⁹ all'insegna di una vocazione unificante di matrice drammatica. Nelle cappelle di Varallo si concreta quello che l'autore battezza «gran teatro montano», un dramma che le figure a grandezza naturale, plasmate e dipinte, interpretano perpetuando le vicende evangeliche. In una sorprendente tensione dialettica fra stasi e dinamicità i personaggi paiono agire sotto gli occhi dei visitatori-spettatori, animando gli episodi della vita di Cristo, che ad ogni istante sembrano prendere vita. I plasticatori dei Sacri Monti danno corpo al progetto teologico-estetico che, ideato alla fine del Quattrocento dal frate francescano Bernardo Caimi, acquista con la Controriforma la fisionomia di un imponente catechismo illustrato, nel quale i devoti paiono immergersi. Volgendo lo sguardo più indietro nel passato, Testori si avvede della presenza di un prodromo di questo «realismo teatrato», di questa «drammaturgia figurale», negli affreschi tardogotici di Giacomo Jaquerio per l'Abbazia di Sant'Antonio di Ranverso (secondo decennio del XV secolo; fig. 14), che fissano quella che diverrà la «vocazione prima della tradizione figurativa piemontese», consistente «nel fare della pittura e della scultura, spesso del loro diretto scambio od abbraccio, una sorta di rappresentazione, una sorta di “gran teatro”». A Jaquerio l'autore ascrive il merito di aver innestato nelle eleganze del Gotico internazionale una potente vena realistica di intonazione popolare, che immette «nella lingua “internazionale”, senza punto degradarla, anzi dandole sangue di nuova vita, la corusca proditorietà del dialetto».¹¹⁰ Lascito raccolto da Guglielmetto Fantini negli affreschi del Battistero di Chieri (in particolare *Cristo deriso*, *Pilato si lava le mani* e la *Crocifissione*, risalenti al quarto decennio del Quattrocento), «capolavoro ribaldamente “argotico”» che, nella sua «sconcia e insieme sacra bellezza di “rappresentazione” fatta sulla piazza d'un paese»,

¹⁰⁹ ID., *Le fibre lignee della «parlata» valsesiana*, cit., p. 102.

¹¹⁰ ID., *Jaquerio, il sangue sopra le viole*, in CdS, 22 aprile 1979.

contiene un potenziale insurrezionale contro la lingua figurativa ufficiale paragonabile a quello che sprigioneranno le opere del Paracca e di Beniamino Simoni.¹¹¹

La seconda direttrice che è possibile tracciare nell'area degli studi storico-artistici di Testori esaminata in questa sede è quella costituita dalla linea pittorica lombarda. L'autore intravede il patriarca del realismo lombardo in Vincenzo Foppa, cui attribuisce il merito di una rivalutazione e di una «dignitizzazione dall'interno della materia dialettale»,¹¹² che ritagliano uno spazio nuovo all'interno dei canoni rinascimentali. Un margine nel quale si inserisce uno degli eredi di Foppa, il «ferialmente sublime»¹¹³ Giovanni Gerolamo Savoldo, per Testori non inferiore ai Veneti coevi nel trattamento del colore e della luce, come dimostrano *Tobiolo e l'angelo* (1527 circa), *San Matteo e l'angelo* (1534) e soprattutto la mirabile *Maddalena* della National Gallery di Londra (1525-1530; fig. 15), avvolta da un mantello di seta cangiante sul quale si riverberano i raggi lunari e protagonista di una delle più riuscite *ekphraseis* poetiche dell'autore:

triste
compunta sei,
eppur ti mostri.
Forse non te esibisci,
ché in qualche modo
anzi
t'ascondi,
ma i riflessi profondi
che sul manto
d'argento
lascia la prima luna.

[...] ma fa' piano
così che tutti godiamo
del mutar del tuo manto
nel dolce pacato incanto
che si farà,
col venir della notte,
bruno,
viola,
amaranto.¹¹⁴

¹¹¹ ID., *Proprio qui stravince il dialetto. Arte del Quattrocento a Chieri*, in CdS, 28 agosto 1988.

¹¹² ID., *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 435.

¹¹³ *Ivi*, p. 444.

Alla «pensosità e mestizia notturna, lunare» di Savoldo si contrappone l'«opulenza obbiettiva e fattiva del giorno» di un altro bresciano, Alessandro Bonvicino detto il Moretto, cui riesce il «vero e proprio miracolo» della «consustanzialità tra dialetto e lingua».¹¹⁵ Questi lavora fianco a fianco con Girolamo da Romano detto il Romanino in occasione della decorazione della Cappella del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia (1521-1524). Le opere del Moretto, collocate sul lato destro, raffigurano la *Raccolta della Manna*, *Elia confortato dall'angelo*, i due evangelisti *Luca e Marco*, *L'ultima cena* nella lunetta e sei *Profeti* nel sottarco. I dipinti del Romanino, occupanti la parete sinistra, hanno per soggetto la *Resurrezione di Lazzaro*, la *Cena in casa del Fariseo*, gli evangelisti *Matteo e Giovanni*, la *Messa di san Gregorio* nella lunetta e sei *Profeti* nel sottarco. Nel confrontare gli esiti stilistici dei due pittori Testori registra che, mentre il Moretto rivela una maggiore coscienza formale e un più meditato equilibrio compositivo, il Romanino si spinge molto più in là nella trasgressione del codice della lingua figurativa rinascimentale.¹¹⁶ La tendenza si acutizza negli affreschi del Castello del Buonconsiglio a Trento (1531-1532)¹¹⁷ e nelle tavole di cantoria (1524-1525) del Duomo di Asola (Mantova), dove «gioppini di sterco» sembrano muoversi all'interno di «graffiti [...] da stalla e da latrina».¹¹⁸ Ma il punto estremo della «ribalda, argotica, esplosiva rivoluzione nei confronti dei sistemi linguistici»¹¹⁹ dell'arte della Rinascenza è toccato dai cicli della Val Camonica, a Pisogne (*Storie di Cristo* nella chiesa di Santa Maria della Neve, 1533-1534; fig. 16), a Breno (*Miracolo della fornace* nella chiesa di Sant'Antonio, 1535-1536)¹²⁰ e a Bienno (*Storie della Vergine* nella chiesa di Santa Maria Annunziata, 1539-1541). Qui le

¹¹⁴ ID., *Giovan Gerolamo Savoldo*, in ID., *Maddalena*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 1147-1448.

¹¹⁵ ID., *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 443 e 439.

¹¹⁶ Vd. ID., *Romanino e Moretto alla Cappella del Sacramento*, Brescia, Grafo, 1975, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 153-166.

¹¹⁷ Osservazioni sul restauro di questo ciclo pittorico in ID., *Il gran "dialetto" del Romanino*, in CdS, 27 agosto 1986.

¹¹⁸ ID., *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 436 e 438.

¹¹⁹ ID., *Lettera a Hieronimus de Romani sive de Rumano (per indegnamente chiudere, trasgredire e riaprire)*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 170.

sgraziate anatomie, lo stravolgimento dell'ordine prospettico e la tavolozza impoverita esprimono appieno l'impossibilità del Romanino di «abitare entro i regnanti, codificati e codificanti regimi stilistici (leggi anche linguistici) del tempo», rispetto ai quali la sua pittura manifesta un «degrado di qualità [...] cantinesco, “fondachesco” e latrinoso».¹²¹ Nel tentativo di restituire il «golgota linguistico, straccione, stracciato, calpestante, calpestato, talvolta da deietto balbuziente e “briaco”»¹²² dei cicli della Val Camonica Testori si cimenta in alcune fra le sue pagine critiche più interessanti,¹²³ in un crogiolo di neologismi, dialettismi, accumulazioni, alternanze martellanti di participi presenti e passati che ricorda da vicino i momenti più incandescenti della sua sperimentazione linguistica in ambito narrativo, drammatico e poetico, con evidenti parallelismi soprattutto con l'*ekphrasis* in versi, intessuta di richiami alla realtà corporea più bassa, che l'autore dedica alla Maddalena di una delle *Crocifissioni* del Romanino, risalente al 1535-1540 e conservata in collezione privata.¹²⁴ Nel solco tracciato da Romanino si inseriscono gli affreschi del manierista Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone nel Duomo di Cremona, esempi di un'originalissima mescolanza fra lingua colta e dialetto nel segno di un'impronta teatrale che, a parere di Testori, spesso accompagna tali esperimenti. Nelle «drammaturgie»¹²⁵ che prendono vita ai piedi della croce nella

¹²⁰ Gli affreschi della chiesa di Sant'Antonio a Breno sono definiti «osteriale e stallatica cagnara» nell'articolo, scritto in occasione del restauro, *C'era un volta in Lombardia... Dalla lingua dei signori a quella del popolo. Per una nuova lettura*, in CdS, 2 febbraio 1992, dove l'autore torna sulla questione del dialetto figurativo del Romanino.

¹²¹ ID., *Lettera a Hieronimus de Romani sive de Rumano (per indegnamente chiudere, trasgredire e riaprire)*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 175 e 178. Quando si confronta con il Romanino la prosa testoriana si sfrena in una ridda di neologismi, come attesta anche il susseguirsi di neoconiazioni aggettivali nella descrizione del colore «pagliatico, frumentoso, paltoso» (ID., *Romanino e Moretto alla Cappella del Sacramento*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 161). Considerazioni in proposito in G. TAFFON, *Lo scrivano, gli scarozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., pp. 45-49 e *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., pp. 39-41.

¹²² G. TESTORI, *Lettera a Hieronimus de Romani sive de Rumano (per indegnamente chiudere, trasgredire e riaprire)*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 179.

¹²³ Vd. anche ID., *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 436- 438.

¹²⁴ Vd. ID., *Romanino*, in ID., *Maddalena*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1451.

¹²⁵ ID., *Il grande Pordenone fra lingua e dialetto*, in CdS, 10 agosto 1984.

Crocifissione (1520-1522) si staglia una cavalla, che «nel dialetto-maniera / gli assassini inveisce».¹²⁶

Il coronamento della vocazione della pittura bresciana per toni e soggetti popolari è rappresentato da Giacomo Ceruti (figg. 3 e 7), che riprende la consustanzialità di lingua e dialetto del Moretto, conservando tuttavia la «violenta carica protestataria [...] di chi era rimasto all'urto e all'indignazione del solo dialetto»,¹²⁷ come Romanino. Il caso del Pitocchetto è paradigmatico, tanto che Testori sceglie di collocarlo come termine di confronto irrinunciabile nella questione della polarità lingua-dialetto in figura, come mostra l'eloquente titolo del saggio *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana* (1966). L'impasto armonico, anche se mai irenico, di lingua e dialetto che il Ceruti mette a punto, esaltando gli apporti di entrambi gli elementi al massimo grado di espressività, si situa fra i principali punti di riferimento per le sperimentazioni linguistiche del Testori scrittore.

¹²⁶ ID., *Pordenone*, in ID., *Maddalena*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1442.

¹²⁷ ID., *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 449.

Capitolo 2

Testori e il corpo

2.1. Riflessi cristologici. Nel segno di san Paolo

Il corpo rappresenta la tematica attorno alla quale si articola l'intera produzione testoriana, sia prima della conversione, quando esso pare configurarsi come un mero conglomerato di materia, sia dopo l'approdo alla fede, quando il corpo per eccellenza, quello di Cristo, diviene portatore di un messaggio di salvezza per la dimensione più terrena della vita, quella biologica.¹ Si potrebbe affermare che il materialismo testoriano permane anche dopo la svolta cristiana, ma se prima è incentrato sulla «irrelata carne», successivamente esso si apre alla possibilità di una «relata carne», ossia di un corpo trasceso dalla Grazia. Il tormento dell'uomo e della materia si risolve allora «nella loro riconsacrazione e nella loro ribeatificazione attraverso il dolore redentivo della Verità e della Croce di Cristo».² Proprio nella riflessione cristologica sull'Incarnazione, sulla Passione e sulla Risurrezione l'autore rintraccia l'unica speranza di liberazione dalle sofferenze della carne. Carlo Bo, che di Testori ha fornito un'interpretazione nel segno dell'esistenzialismo cristiano nella sua forma meno irenica, persino dilemmatica, ha

¹ Illuminanti in proposito le osservazioni di Annamaria Cascetta, che enuclea le varie declinazioni con le quali l'indagine testoriana sul senso dell'essere ruota attorno al cardine del corpo attraverso tutta l'opera dell'autore, «orientando la coscienza sui tre piani (successivi come emergenza, ma compresenti in ogni fase) della coscienza sociale, della coscienza tragica e della coscienza religiosa» (A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., pp. 157 e ss.).

² B. PISCHEDDA, *Testori: «Sulla modernità che ha tramutato la rivoluzione in capitale e consumo, sputo»*, in ID., *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 264.

posto in luce il carattere bipolare, oppositivo dei motivi disseminati nell'opera testoriana: peccato e grazia, materia e luce, carne e vento dello Spirito si confrontano continuamente, in una prospettiva che il critico ha collocato in un orizzonte paolino. Giustamente Bo ha definito la *Traduzione della prima lettera ai Corinti* (1991) – uno degli esiti più alti del Testori poeta, riscrittura dell'epistola paolina risalente al difficile periodo della lotta con la malattia che lo porterà alla morte – «una delle chiavi, se non la chiave principale, per aprire la porta del cuore e dell'opera dello scrittore».³

La *Traduzione* riverbera a parere di chi scrive almeno tre riflessi paolini che percorrono la poetica testoriana. A proposito del primo, la meditazione sulla carità come epicentro dell'etica cristiana e virtù teologale che sovrasta le altre e le riassume in sé,⁴ Bo rileva: «il sangue che finora aveva bagnato i suoi testi, i suoi colloqui, le sue urla, qui non trova più posto se non nel mare della Carità», a tracciare «la vera strada della sua impresa e cioè che la legge, la legge della Carità, non insegna soltanto, non è appena il testo di un codice, ma la sorgente della vita».⁵ Testori ritiene che questa virtù non debba essere colta soltanto in senso religioso e morale, ma anche estetico, al punto che, ponendo la questione di come la carità possa diventare cultura, chiama in causa l'imponente impresa teologico-estetica realizzata da Hans Urs von Balthasar con *Gloria* ed afferma che la carità si fa cultura «stabilendo in se stessa, cosa che non può non fare, l'uguaglianza con la bellezza; quella bellezza di Dio con cui Urs von Balthasar ha aperto, come in uno sfolgorante, alborale trionfo, la sua *Summa* teologica. Stabilendo quell'uguaglianza, la carità diventa forma».⁶ Il secondo riflesso è costituito dalla Risurrezione di Cristo come messaggio di speranza di rigenerazione per tutta la

³ C. BO, *Sangue nel mare della carità*, in ID., *Testori. L'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, a cura di G. Santini, Milano, Longanesi, 1995, p. 77.

⁴ Per la rielaborazione testoriana dell'*Inno alla Carità* si rimanda a *Traduzione della prima lettera ai Corinti*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 1789-1791.

⁵ C. BO, *Sangue nel mare della carità*, in ID., *Testori. L'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, cit., p. 78.

⁶ G. TESTORI, *Carità e bellezza*, in CdS, 29 luglio 1979, raccolto in ID., *La maestà della vita*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 297, testimonianza dell'impegno testoriano in nome di una «rifusione mistica di estetica e di teologia, di bello e di vero» e di una riaffermazione del nesso inscindibile di *agape* neotestamentaria e *aisthesis* secolare (B. PISCHEDDA, *Testori: «Sulla modernità che ha tramutato la rivoluzione in capitale e consumo, sputo»*, in ID., *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, cit., pp. 253-254). Un nesso ribadito nel tributo che lo scrittore dedica al teologo in occasione della scomparsa, *Addio von Balthasar, teologo innamorato*, in CdS, 27 giugno 1988.

Creazione,⁷ reso possibile dalle sofferenze della Passione. Può gettare luce su questo aspetto quanto Testori scrive su Oscar Kokoschka, oggetto, come altri artisti, di una appassionata proiezione da parte dell'autore, che nella parabola esistenziale ed artistica del pittore intravede in controluce la propria: la vicenda di Kokoschka esprime un «urlo», ma anche una

tensione verso la salvezza [...]. Una salvezza, che non avrebbe smorzate le inquietudini, né avrebbe cicatrizzati gli strappi e le lacerazioni, ma condotte le une e le altre all'esito d'una certezza che abitava ed abita ben oltre la storia, ben oltre la rovina, anche se intrecciata pur sempre alla storia e alla rovina.⁸

I versetti 15, 42-43 della *Prima Lettera ai Corinzi* sulla risurrezione dei morti – «Viene seminato nella corruzione e risorgerà nell'incorruzione. Viene seminato nella meschinità e risorgerà nella gloria. Viene seminato nella debolezza e risorgerà nella potenza»⁹ – sono chiamati in causa per dimostrare che l'esperienza del pittore, soprattutto quella confluita nei *Ritratti* del periodo 1908-1915, è da leggere in chiave paolina, se per giungere a incorruttibilità, gloria e potenza «occorre attraversare, anzi, essere fino in fondo corruzione, meschinità e impotenza», immergersi dentro il dolore della «carne trafitta».¹⁰ Il terzo riflesso, pervasivo nella produzione testoriana, si incentra sul Cristo crocifisso di 1, 23, inteso come *σκάνδαλον* e *μωρία*: «Miracoli / invocano i Giudei, / sapienza / i Greci. Noi solo predichiamo / in gesti e in voce / il Cristo della croce: / scandalo per gli uni, / insensatezza per gli altri, / ma pel chiamato / – sia greco, sia giudeo – / dell'Iddio / scienza e potenza».¹¹

Il motivo della Croce come scandalo percorre tutto Testori ed è esplicitamente formulato sotto il profilo teologico in vari articoli giornalistici raccolti nella *Maestà della vita*, dove affiora il nesso che lo lega inscindibilmente alla sofferenza:

La verità, dura e insieme dolcissima e rassicurante, sta nell'impossibilità per l'uomo di uscire da lei, la croce; di uscire dal suo significato, che è di dolore

⁷ Cfr. G. TESTORI, *Traduzione della prima lettera ai Corinti*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 1799-1806. Si ritornerà sulla questione nel paragrafo 2.3.

⁸ ID., *Kokoschka esce dai suoi quadri*, in CdS, 8 dicembre 1981.

⁹ Nell'edizione ufficiale della *Sacra Bibbia* a cura della Conferenza Episcopale Italiana: «si semina corruttibile e risorge incorruttibile; si semina ignobile e risorge glorioso, si semina debole e risorge pieno di forza».

¹⁰ G. TESTORI, *Kokoschka esce dai suoi quadri*, cit.

¹¹ ID., *Traduzione della prima lettera ai Corinti*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1736.

assunto da ogni uomo al fine di distruggere il dolore del proprio fratello. Tutto questo sembra contenere in sé una contraddizione; poiché nel momento stesso in cui afferma, come proprio del suo essere croce, l'inevitabilità e la santità della sofferenza, domanda e grida che la sofferenza sia eliminata. Ma non di contraddizione si tratta, bensì di scandalo; dello scandalo che è Cristo e, insieme a Lui, dello scandalo che è la croce [...].¹²

Si noti che l'autore non separa mai la Passione dall'Incarnazione e dalla Resurrezione ma le concepisce come momenti del movimento circolare, unitario nel quale si manifesta lo scandalo dell'Uomo-Dio. A proposito della Sindone annota:

Nessuna disumanità può [...] resistere a Cristo che risorge dentro quel Lenzuolo; e se questo può sembrare una contraddizione e uno scandalo, si tratta della suprema contraddizione e del supremo scandalo di cui si compone il mistero di Cristo, del Figlio cioè dell'Uomo. Quella contraddizione e quello scandalo per cui, davanti a Lui, si scioglie ogni contraddizione e si vanifica ogni scandalo, essendo tutte e tutti contenuti e redenti dalla circolarità di sangue, d'intelletto e di luce della sua Incarnazione, della sua Morte e della sua Resurrezione.¹³

All'interno di una simile prospettiva è possibile collocare l'insistente ricorrere nell'opera testoriana di riferimenti alle iconografie del *Christus patiens* e del *Christus triumphans*.¹⁴ In molti scritti si registra una prevalenza della prima, ad esempio nelle prose giornalistiche della *Maestà della vita*, dove le più svariate declinazioni del dolore dell'uomo contemporaneo (la malattia, la disabilità, la tossicodipendenza, la detenzione nelle carceri) sono descritte evocando la Croce, il Golgota, il Sacro Lino.¹⁵ Nella *Passio Laetitiae et Felicitatis* (1975), uno dei testi più radicali nell'esplorazione del tormentatissimo intreccio di sensualità e misticismo, il Crocifisso «della giesetta che c'è 'pena sopra de Barni» sembra acquisire agli occhi di Felicita la fisionomia del diletto fratello morto.¹⁶ Nella distopia di *Post-Hamlet* (1983), dove un totalitarismo tecnocratico negatore della natura e della spiritualità sembra intenzionato a ridurre la persona umana a macchina, Amleto si fa portavoce di una salvezza in nome della creaturalità, assumendo il ruolo cristologico di Figlio che vuole riportare nel mondo la

¹² ID., *L'estinzione delle crocerossine*, in CdS, 28 ottobre 1979, raccolto in ID., *La maestà della vita*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 319.

¹³ ID., *La Sacra Sindone può aiutarci a credere*, in CdS, 24 agosto 1978, raccolto in ID., *La maestà della vita*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 214.

¹⁴ Cfr. A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., pp. 50 e ss. e 157 e ss.

¹⁵ Vd. G. TESTORI, *La maestà della vita*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 175, 213, 290, 317 e 350.

¹⁶ ID., *Passio Laetitiae et Felicitatis*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, introduzione di G. Raboni, Milano, Bompiani, 2008, pp. 1431-1434.

memoria del Padre e che affronta la Passione perché «è di tutta l'esistenza e della sua tremenda sofferenza innamorato».¹⁷ Le immagini della vera e propria salita al Golgota affrontata da Amleto, del sangue da lui versato, delle scudisiate inferte dagli sgherri riportano all'iconografia della *Flagellazione*, soprattutto nell'interpretazione offerta da Caravaggio nella tela di San Domenico Maggiore a Napoli (1607-1608; fig. 17), amatissima dall'autore, come attestano le *Stanze di Dies Illa* (1966-1967), mentre la cruda descrizione degli effetti delle torture, con l'insistenza sul particolare della bocca insanguinata,¹⁸ richiama la violenza espressionistica dei volti sfigurati dipinti dai novecenteschi Rainer Fetting¹⁹ e Francis Bacon, affini alla sensibilità testoriana. Rino, il protagonista di *Confiteor* (1985), nuovo Caino bestemmiatore e uccisore del proprio fratello, si riscatta immedesimandosi nel Cristo della Passione e accettando un difficile cammino di espiazione nel quale i tormenti subiti a causa della brutalità dei compagni di carcere si configurano come offerta e martirio.²⁰ La tendenza di Testori a fare dei suoi drammi una metafora della *Via Crucis* si accentua con *In exitu* (1988), dove il calvario del tossicodipendente Gino Riboldi si consuma nei bagni della Stazione Centrale di Milano. In quella che in apparenza si presenta come una dissacrazione della Passione si concreta il paradosso cristiano della tangenza fra il punto più basso dell'umano e le eccelse altezze del divino, giacché lo spettatore assiste alla metamorfosi di Gino da *Christus patiens*, se nell'agonia sembra ai passanti «un Cris. Come vedesi in cert'antiche imago. Et in certe rappresentazioni scolpite»,²¹ a *Christus triumphans*, se il cadavere del protagonista è avvolto da un chiarore aurorale preannunciante una possibile rinascita:

Quanti, l'indomani, s'affrettaron per primi ai treni, lo videro. Coperta d'un lenzuol bianco, la barella, su cui era stato depresso, attraversò, infatti, l'intera stazione. Alcuni chiesero e seppero. Altri andarono oltre. Tutti, però, al passaggio, scorsero una sorta di luce che, lentissimamente, andava formandosi sopra il cadavere e

¹⁷ ID., *Post-Hamlet*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 786.

¹⁸ Vd. *ivi*, pp. 778-793.

¹⁹ Per le consonanze fra l'autore e Fetting, erede dell'Espressionismo tedesco, si rimanda a *Fetting, il sangue e i ciclamini*, in CdS, 16 aprile 1986, dove, accanto ai motivi della violenza e della deformazione del volto umano, affiora, richiamato dalle cromie sanguigne, quello dei ciclamini, fiori molto apprezzati dal Testori scrittore e pittore.

²⁰ Vd. ID., *Confiteor*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 1254-1258.

²¹ ID., *In exitu*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1326.

pareva vincer il grigior delle volte e il buio di ciò che, di là da esse, risultava improprio definir alba, benché neppur possibile fosse ritenere notte.²²

Nel confuso monologo di Gino agonizzante, che bestemmia, inveisce contro il degrado morale di una Milano indifferente, lascia prorompere la propria disperazione, per poi scoprire nel finale una pacificazione nell'eternità divina che lo accoglie, Testori spinge il proprio sperimentalismo linguistico ai vertici del parossismo, sino alle soglie della non recitabilità (indimenticabile la *performance* del primo interprete del personaggio, Franco Branciaroli), con l'intenzione di creare un omologo stilistico dello scandalo evangelico. Anche il Torquato di *Regredior* (1992), *clochard* che da bambino ha subito una terribile violenza dal padre, incarna la possibilità di salvezza che si cela nell'umiliazione, nell'abbassamento: percosso a morte da una ronda di teppisti che sfogano la propria rabbia di persone apparentemente normali sul senz'altro «contronatura»,²³ vede compiersi un destino di elezione nel quale l'alterità, intesa nel senso più degradato, si innalza sino all'identificazione con le sofferenze di Cristo, quasi prefigurata dalla descrizione del Crocifisso ligneo che al protagonista sembra fatto di carne.²⁴ Ancora più impressionante l'*imitatio Christi* che, in *Factum Est* (1981), Testori fa intraprendere al feto, con toni che ricordano da vicino le parallele battaglie antiabortista condotta sui giornali e ampiamente testimoniata nella *Maestà della vita*. Il destino di annichilimento cui il feto va incontro, scandito da fasi che paiono le stazioni di una *Via Crucis*, è secondo l'autore a sua volta annullato, vanificato dall'Incarnazione di Cristo,²⁵ che si rinnova per ogni essere umano nella fase embrionale della sua esistenza. Il percorso di conquista della forma è reso mimeticamente dall'*incipit*, dove le capacità articolatorie del bambino passano gradualmente dal balbettio alla parola,²⁶ straordinario esperimento linguistico nel quale chi scrive rintraccia un'eco della

²² *Ivi*, p. 1373.

²³ *Id.*, *Regredior*, in *Id.*, *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1702.

²⁴ *Vd. ivi*, pp. 1709-1710.

²⁵ «La Tua eterna incarnazione / salva in me / la negazione» (*Id.*, *Factum Est*, in *Id.*, *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 138).

²⁶ La presa di coscienza dell'acquisizione di una forma da parte del bambino trova un suggestivo omologo figurativo nella risoluta sodezza che Masaccio ha conferito al corpo del piccolo Gesù in *Sant'Anna, la Madonna col Bambino e Angeli*, particolare che campeggia sulla copertina della prima edizione del testo (Milano, Rizzoli, 1981).

descrizione dello sviluppo embrionale da «pianta» a «spungo marino» e da «animal» a «fante» dei versi 52-61 del canto XXV del *Purgatorio* dantesco.

In questa disamina delle emergenze cristologiche nell'opera testoriana si sono menzionati i precedenti iconografici in Caravaggio, Bacon e Fetting. Una rassegna di tutti i riferimenti figurativi dovrebbe comprendere un'amplessima serie di artisti, giacché la maggior parte dei pittori e degli scultori frequentati dal Testori critico può vantare fra i suoi soggetti uno o più episodi della Passione di Cristo, la Crocifissione su tutti. Si noti, poi, che il Testori pittore manifesta una predilezione proprio per questo soggetto in due fondamentali occasioni. Il primo ciclo sul tema della Crocifissione, risalente agli anni Quaranta, è legato ai disegni-studi preparatori riscoperti da Davide Dall'Ombra, che illustrano il processo creativo culminato nell'olio su tela *Crocifissione* del 1949, che Testori decide di salvare dall'*autodafé* inflitto alle proprie opere nel 1949.²⁷ Il secondo ciclo risale agli anni 1980-1981 e si compone di 20 dipinti a pastello grasso e matita su fogli di carta di cm 40 x 30, in cui si colgono gli influssi di Graham Sutherland e Francis Bacon (fig. 18).²⁸ Nel ripercorrere i rapporti che l'autore intrattiene con le opere di altri artisti che si confrontano con il tema della Croce può risultare fruttuoso restringere il campo a due ambiti indagati dal Testori critico con particolare interesse, i Sacri Monti e l'arte del Novecento.

Quando reinterpreta il *Macbeth* shakespeariano nel *Macbetto* (1974) l'autore ipotizza un tentativo di ibridazione fra il dramma elisabettiano e il «gran teatro montano». L'omicidio di Banco e di suo figlio Fleanzio viene infatti assimilato alle scene più efferate e sanguinose delle Cappelle di Varallo, se Ledi Macbet intima al Corista-Sicario: «insieme a lui / come in una gran scenata di calvario, / finir tu devi a cortellate / anche il di lui infame procreato».²⁹ Se non mancano le influenze dei Sacri Monti nella

²⁷ Cfr. D. DALL'OMBRA, M. PATTI, F. GUZZETTI, *Giovanni Testori. Crocifissione '49. I disegni ritrovati*, Rovereto, Mart, 2015, dove i disegni per la *Crocifissione* sono riproposti insieme agli studi preparatori eseguiti da Testori nel 1948 in relazione alla commissione affidatagli dai Padri Serviti (fra i quali David Maria Turollo) per affreschi raffiguranti i quattro evangelisti sulle vele della cupola presbiteriale della chiesa di San Carlo al Corso a Milano. Le vele sono oggi scialbate.

²⁸ 19 di questi dipinti sono stati esposti in occasione della prima grande mostra retrospettiva del pittore, tenutasi ad Aosta (Tour Fromage, 3 aprile-27 giugno 1993), Urbino (Palazzo Ducale, 19 luglio-5 settembre 1993) e Ferrara (Casa Giorgio Cini, 4 dicembre 1993-4 gennaio 1994), per la quale si rimanda a *Giovanni Testori. La notte oscura*, catalogo della mostra (Aosta, Tour Fromage, 3 aprile-27 giugno 1993), a cura di G. Raboni, Milano, Fabbri, 1993.

²⁹ G. TESTORI, *Macbetto*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 1281.

Trilogia degli Scarrozzanti, certamente più forti risultano quelle nella *Seconda Trilogia* – *Conversazione con la morte* (1978), *Interrogatorio a Maria* (1979), *Factum Est* (1981) – dove Testori sperimenta un teatro religioso cui porta nuova linfa il cammino della conversione. Con *Interrogatorio a Maria* realizza un omologo in parola delle azioni drammatiche in figura delle Cappelle, nelle quali si rinnova ogni volta il mistero cristiano: «S'incarna qui, / qui muore, / qui si reincarna e qui rimuore».³⁰ L'esito più efficace di tale operazione è forse raggiunto da *Mater Strangosciàs* (1991-1992), che dà voce all'iconografia della Pietà nella sua versione più dimessa e nello stesso tempo più alta mettendo in scena la *Mater dolorosa* a cospetto di un Gesù-creatura: «Ride, / sorride, / – vardate, signori spettatori! – / sorride d'enfinita figlità / el mio Gesù, / fatto incosì / tutto de morte su, / 'me già fudesse la scultura / ch'el Maestro de Varade / in cima al Monte / un di ce sculpirà».³¹ Soltanto tramite il contatto con il corpo straziato di Gesù Maria è in grado di compiere quella ricerca di significato che rende possibile accettare il dolore del nascere, del morire, del perdere il proprio figlio.

L'esito dell'esplorazione testoriana della seconda area d'indagine segnalata sopra, l'arte del Novecento, è efficacemente compendiato nella raccolta di articoli *Davanti alla Croce*, dove il curatore, Fulvio Panzeri, concentra l'attenzione sulle opere che hanno maggiormente contribuito alla meditazione dell'autore sul tema: *La discesa dalla croce* di Max Beckmann (1917), *Via crucis* di Lucio Fontana (1947), *Studio per la Discesa dalla croce* per la cappella di Santa Maria del Rosario a Vence di Henri Matisse (1948-1950), *Tre studi per una Crocefissione* di Francis Bacon (1962), *Crux (4)* di Arnulf Rainer (1980-1985), *Crocefissione* di Kei Mitsuuchi (1983-1984), *Crocefissione* di Karl Hödicke (1985), *Via Crucis di Vertova* di Vittorio Bellini (1989). Nella descrizione dell'*atelier* di Mitsuuchi, una delle pagine critiche testoriane più vibranti per tensione espressiva, l'autore rileva che al pittore giapponese è riuscito «l'incontro con l'Incarnazione; l'incontro con l'Uccisione; l'incontro, ecco, col Figlio dell'Uomo infisso ai pali dell'Infamia».³² Ma l'artista novecentesco che sembra segnare più in profondità il

³⁰ Id., *Interrogatorio a Maria*, in Id., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 87.

³¹ Id., *Mater Strangosciàs*, in Id., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1971.

³² Id., *Cristo e il samurai*, in Kei *Mitsuuchi. Ai piedi della Croce, catalogo della mostra (Milano, Basilica di San Carlo al Corso, 7 novembre-15 dicembre 1985), a cura di G. Testori*, Milano, Mazzotta, 1985, riportato in Id., *Davanti alla Croce. Parola, arte e vita*, a cura di F. Panzeri, Novara, Interlinea, 2011, p. 93.

lato dell'immaginario testoriano più incline agli interrogativi cristologici è Francis Bacon. Le *Suite (I) e (II)* (1965) dedicate al pittore sono disseminate di spunti tratti dai dipinti nei quali il corpo è oggetto di una violenza efferata e caratterizzate da una onnipresente corporalità che ben si innesta nella poetica dell'autore. L'insistenza sulle viscere, sul sangue, sugli umori, sulle carni straziate, sulla «materia carognosa e vinta»³³ restituisce delle tele di Bacon i soggetti, le ambientazioni e soprattutto l'atmosfera da camera di tortura. Il volto – su tutti quello di papa Innocenzo X, protagonista di una serie di reinterpretazioni che il pittore irlandese fornisce del mirabile ritratto di Diego Velázquez – pare perdere i connotati umani, sino a somigliare ad un «cammeo abraso».³⁴ Le sofferenze inflitte al corpo si compendiano nell'esperienza di Cristo, come attestano le *Crocifissioni* di Bacon: in particolare, i *Three studies for figures at a base of a crucifixion* (fig. 19) del 1944 mostrano secondo Testori l'insostenibile strazio di un essere umano ridotto ad «ameba dissacrata».³⁵ Due sono le immagini dell'iconografia della Passione di Cristo che a parere di Testori risultano determinanti per comprendere la produzione di Bacon: oltre alla Croce, la Sindone, evocata in *Crocifissione* (1966) – ultima fase di elaborazione delle *Suite (I) e (II)* – come «sacro lino» e «lino di demenza».³⁶ I riferimenti sindonici si spiegano tenendo conto che l'autore registra la propensione di Bacon a raffigurare la fisiologia del corpo umano senza reticenze, peraltro in perfetta simmetria con le prove romanzesche, drammatiche e poetiche nelle quali il materialismo testoriano si dispiega con la massima evidenza. A proposito di *Sangue in una stanza* (*Blood on the floor*, 1986; fig. 20) Testori osserva:

È una macchia di sangue di cui non ci vien detto nulla. Potrebbe essere il segno di un suicidio, di un omicidio, di un incidente, lo spurgo di un tifico, un'emorragia... È comunque un segno pesantemente, sacralmente, atrocemente umano; un segno che sembra lanciare una domanda, in quel suo essere lì, come su una Sindone. [...] può essere, appunto, sangue di un assassinato, di un suicida, di un feto, il sangue; il grumo di uno che ha avuto un'emorragia; può essere una mescolanza di sangue e

³³ ID., *Suite per Francis Bacon (II)*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 367. Rilievi sulla «esorbitanza della materia» nella *Suite per Francis Bacon* in M.C. PAPINI, *Testori oltre Bacon: mimesis e épiphraisis*, in *Verba picta. Interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli, Pisa, ETS, 2018, pp. 155-168.

³⁴ G. TESTORI, *Suite per Francis Bacon (II)*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 359.

³⁵ ID., “*Three studies for figures at the base of a crucifixion*” - 1944, in ID., *Suite per Francis Bacon (I)*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 343. Il sintagma torna in *Dies Illa*, in *Crocifissione*, in *Opere 2*, p. 417.

³⁶ ID., *Dies Illa*, in ID., *Crocifissione*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, p. 405.

di sperma. Comunque è un grumo che riguarda l'uomo e che non ha forma ma che ha più forza che se avesse forma. Quale parola dice questo sangue?³⁷

Un quesito che ben riassume il nesso fra corporeità, figuratività e parola che pervade l'intera produzione testoriana.

2.2. La bellezza del corpo maschile e l'omosessualità

Una delle principali declinazioni della propensione testoriana per un'esplorazione senza reticenze della corporeità si esplica nelle pagine che descrivono relazioni omosessuali, talvolta con riferimenti alla fisicità dell'atto sessuale, come accade ad esempio nella *Cattedrale* (1974).³⁸ Esclusa la significativa eccezione costituita dalla *Passio Laetitiae et Felicitatis* (1975), dove l'amore nutrito da Felicità per Letizia varia dalla più accesa sensualità agli aneliti mistici, in un impasto che peraltro vede le due componenti sempre inestricabilmente unite,³⁹ l'autore concentra l'attenzione sull'omosessualità maschile.

Nella produzione testoriana la bellezza del corpo maschile, che in questo ambito tematico svolge un ruolo da assoluta protagonista, è a parere di chi scrive riconducibile a due immagini prototipiche, l'una derivata dalla cultura pagana e l'altra dalla tradizione giudaico-cristiana: quella di Apollo e quella dell'angelo. All'altezza del ciclo *I segreti di Milano* sembra prevalere la prima. I racconti del *Ponte della Ghisolfa* (1958) sono disseminati di figure in cui si fondono avvenenza, giovinezza, virilità e prestanta, su tutte la promessa della *boxe* Cornelio Binda, antesignano dei soggetti del ciclo dei *Pugilatori* (1969-1971), una serie di tele ad olio e ad acrilico che rappresentano pugilatori ritratti singolarmente o in lotta tra loro con una materia pittorica che raggiunge uno spessore da bassorilievo, quasi a conferire ai corpi una sodezza scultorea

³⁷ Conversazione trascritta da Davide Dall'Ombra e riportata in F. PANZERI, *Note ai testi*, in G. TESTORI, *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 2096-2097.

³⁸ Vd. G. TESTORI, *La cattedrale*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, pp. 1099 e 1115-1122.

³⁹ Vd. ID., *Passio Laetitiae et Felicitatis*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, pp. 1406, 1412-1413, 1421 e 1489.

(fig.21). Alcuni personaggi ritornano nella raccolta *La Gilda del Mac Mahon* (1959), a popolare una periferia milanese animata da scenari legati ora alla *boxe*, ora all'avanspettacolo (si pensi al racconto *Sì, ma la Masiero....*, che ricrea splendidamente l'epoca delle riviste), ora alla prostituzione. La reputazione di giovani come Luciano detto «il boy del fabbricone», Ivo Ballabio detto «il Brianza», Romeo Lovati, Duilio Morini detto «il Ras» e Cornelio Binda – che la *vox populi* definisce «un apollo» –⁴⁰ è venata da allusioni all'omosessualità. Queste ultime riaffiorano, anche in questo caso associate a tratti apollinei, nell'Eros dell'*Arialda* (1960).⁴¹ Nelle raccolte poetiche degli anni Sessanta e Settanta – in particolare *L'amore* (1968), *Per sempre* (1970) e *Alain* (1971) – all'immagine apollinea inizia ad affiancarsi quella angelica, a delineare la figura di Alain, per il quale Testori nutre un sentimento profondo, che alla sensualità vede mescolarsi un affetto quasi paterno.⁴² Un intreccio complesso che si riaffaccia nella prosa della *Cattedrale*, dove l'erotismo omosessuale si accompagna a un rifiuto della procreazione e alla rivendicazione di una forma non biologica di paternità. Il romanzo-poema in prosa si colloca nel periodo precedente alla conversione, quando l'autore rinnega, con toni di una violenza disperata che sfiora la maledizione e la bestemmia, il ruolo della donna nella generazione, la sessualità femminile, il concepimento, il parto, come attestano ad esempio anche *L'Ambleto* (1972),⁴³ *Macbetto* (1974) ed *Edipus* (1977), e l'Incarnazione per eccellenza, quella di Cristo, come dimostra *L'Erodiade Prima* (1969). La morte della madre nel 1977 e le riflessioni suscitate dagli studi sull'iconografia mariana, soprattutto quella legata alla Natività, inducono Testori a diventare sensibile alla declinazione presepiale – aggettivo a lui molto caro – della

⁴⁰ ID., *Cos'è che vuoi?*, in ID., *La Gilda del Mac Mahon*, in ID., *Opere 1. 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, introduzione di G. Raboni, Milano, Bompiani, 2008, p. 711.

⁴¹ Vd. ID., *L'Arialda*, in ID., *Opere 1. 1943-1961*, pp. 837-838, 850, 903 e 908.

⁴² Il legame sentimentale con il parigino Alain Toubas (1938-2021) è forse il più significativo nella vita dello scrittore e risulta centrale nella genesi dei componimenti poetici di *Crocifissione* (1966), *L'amore* (1968), *Per sempre* (1970), *Alain* (1971), ma anche del personaggio del Franzese nell'*Ambleto* (1972). Il sodalizio è segnato dal comune interesse per le arti visive: Toubas ha svolto l'attività di mercante d'arte, ha seguito l'itinerario artistico di Giovanni Frangi, Rainer Fetting e Varlin e dal 1973 ha gestito la galleria d'arte milanese «Compagnia del Disegno».

⁴³ Emblematica la scena in cui il protagonista immagina di regredire allo stato embrionale fino al momento del proprio concepimento (G. TESTORI, *L'Ambleto*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., pp. 1182-1184).

religione cristiana, fino a farlo approdare alla fede, nel segno di una accettazione della maternità e della paternità intese anche in senso biologico.⁴⁴

Risulta a questo punto utile tentare di disegnare un itinerario attraverso i precedenti figurativi che si potrebbero ipotizzare alla base dei modelli di bellezza maschile presenti nelle opere letterarie testoriane. In tali modelli gli aspetti più dolci, e non privi di allusioni erotiche pur nell'aspirazione alla purezza, si possono ricollegare all'*Angelo annunciante* (fig. 22) del Polittico (1522) di Lorenzo Lotto nella chiesa di San Vincenzo e Sant'Alessandro a Ponteranica (Bergamo), che l'autore visita da giovane durante una gita. Il dipinto del «commoventissimo Lotto» gli si imprime indelebilmente nella memoria non soltanto per la soave bellezza, ma anche per il mirabile color ciclamino della veste, che gli ricorda i fiori che usava raccogliere da ragazzo nei dintorni di Ponteranica. Testori nutre una predilezione per i ciclamini, tanto che nel 1971 li sceglie come soggetto di dieci nature morte (ciclo dei *Ciclamini*) e nel 1972 li fa deporre a Gertruda sulla bara dello sposo nella Scena prima della Parte prima de *L'Ambleto*, in quello che definisce un «omaggio all'amatissimo Lotto».⁴⁵ È proprio attraverso lo cromia dei panporcini-«pampurzini»⁴⁶ che l'angelo, ribattezzato con ardito neologismo «giovane ciclamino», si vena di sfumature sensuali: «era come se li avesse mangiati; come se vi si fosse sdraiato sopra fino a colorar tutto se stesso, veste e carne, di quei petali, di quelle labbra e di quelle fiamme».⁴⁷ Le connotazioni erotiche riemergono nelle due incarnazioni figurative della bellezza adolescente che più suggestionano l'immaginario di Testori, i due *David con la testa di Golia* di Tanzio da Varallo, conservati nella Pinacoteca di Varallo (1620 circa e 1623-1625 circa; fig. 23), «che restano tra le immagini più struggenti di una adolescenza meravigliosa e dannata che l'arte ci abbia mai offerto».⁴⁸ A suo avviso, in virtù di queste due tele Tanzio si

⁴⁴ Testimonianza della svolta, anche a livello formale e stilistico, è *Conversazione con la morte* (1978), dove il linguaggio si fa essenziale e improntato a una dolcezza e a una tenerezza ben restituite dall'interpretazione di Tino Carraro (l'indimenticabile don Abbondio della versione televisiva dei *Promessi sposi* del 1967, sceneggiata da Sandro Bolchi e Riccardo Bacchelli). In occasione della presentazione del monologo al Piccolo Teatro di Milano nel 1989 Testori dedica all'attore quattro ritratti.

⁴⁵ G. TESTORI, *Quell'angelo color ciclamino*, in CdS, 17 settembre 1980.

⁴⁶ ID., *L'Ambleto*, in ID., *Opere 2. 1265-1277*, p. 1156.

⁴⁷ ID., *Quell'angelo color ciclamino*, cit.

collocherebbe fra i massimi eredi della pittura caravaggesca, poiché dopo i ragazzi dipinti dal Merisi

nessun caravaggesco (o non caravaggesco) ha trovato un'immagine che regga al senso di cosa sia la disperazione della bellezza adolescente come la si vede esplodere d'impeto, di gaudio e di paura nei due *David* della Pinacoteca varallina: verosimilmente [...] facce [...] tra le meno facilmente dimenticabili di tutta quanta la storia dell'arte: se l'adolescenza dell'uomo ha ancora un senso; e un brivido.⁴⁹

Spicca il «viso dannato e innocente, una specie di Rimbaud senza ambascce intellettuali, ma inchiodato all'inesorabile realtà della miseria»,⁵⁰ prodromo figurativo del Rimbaud di *Verbò* (1989). L'intreccio di bellezza e violenza nella figura di David, ritratto nel momento appena successivo all'uccisione di Golia, è secondo l'autore veicolato dalla materia pittorica e dalle note cromatiche rossastre, evocate in un'*ekphrasis* ai limiti della possibilità mimetica dell'«equivalenza verbale» di ascendenza longhiana, trapunta di neologismi che, come l'aggettivo «ciclaminico» già incontrato a proposito della tavolozza lottesca, accostano fiori e colori:

Una materia che si stringe, si tira, s'aggruma, si rapprende e si rastrema, domandando un'aggettivazione la cui eventuale possibilità risiede solo nel tentativo d'inventarne un correlato, poiché una già fatta non m'è riuscito di rintracciarla in nessun dizionario a me noto. Tale aggettivazione potrebbe e forse dovrebbe essere qualcosa come: rodendendrica e ciclaminica, schistica e canina (intendendo riferirmi alle magre, dure rose delle siepi), aquilegica e fuxiana, mirtillica e caprina, nevicante e grandinata, alborale e vespertina, cervica e notturnale (quando ogni stella è là, pietra senza senso, dentro la volta immane del cielo). Una materia su cui plana sempre il rosso dello scuoiamento, e un presagio sconcio d'eccidio, di mattatoio e di sangue.⁵¹

Si noti che anche il ragazzo che il personaggio dello Scrittore incontra presso il duomo di Milano nella *Cattedrale* è «bagnato e come imbevuto da una luce livida e rossastra».⁵² Il magistrale dominio della tavolozza dimostrato da Tanzio gli deriverebbe

⁴⁸ ID., *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 70.

⁴⁹ ID., *Sennacherib e l'angelo (1629)*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 269.

⁵⁰ ID., *Tanzio da Varallo*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 240.

⁵¹ ID., *Sennacherib e l'angelo (1629)*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 270. Riguardo all'analisi testoriana dell'opera di Tanzio come esempio di reinterpretazione dell'«equivalenza verbale» longhiana e di liberazione delle potenzialità creative della critica d'arte si rimanda a B. ZANDRINO, *Il monologo di Sergio Consonni*, in *Teoria e storia dei generi letterari. Campioni di parole: letteratura e sport*, cit., pp. 224-226.

⁵² G. TESTORI, *La cattedrale*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, p. 1065.

da una consonanza con la natura della Valsesia, che Testori, grande estimatore del paesaggio montano, rivive con commossa partecipazione e con venature liriche in una pagina critica culminante nell'evocazione degli immancabili ciclamini:

Tanzio ha continuamente davanti a sé i colori della sua valle: non tanto la loro qualità ottica, quanto la loro sostanza materica. I bianchi dei ghiacciai; gli azzurri e i rosa delle nevi; i neri dei precipizi (e quelli dei merli, quando scrollan d'improvviso i sottoboschi e volan via); le rocce; gli arbusti che vi crescono, abbarbicati, come per disperazione; i tronchi magri; le scorze; il pelame dei cervi; il cuoio delle bisacce; le ciotole; il pane; gli sterpi; i legni delle capanne e dei tavoli; lo strame; le paglie [...]. E poi, ancora e sempre, certi fiori di montagna: gli edelweiss; le aquilegie; i gigli; i cardì; i ciclamini.⁵³

Una rassegna del repertorio figurale testoriano non può prescindere dagli artisti in cui l'autore si rispecchia anche a causa della loro omosessualità, presunta o dichiarata. Primo fra tutti Michelangelo Buonarroti, cui Testori attinge per una delle sue *Variazioni* (1985-1986), nelle quali cita esplicitamente Tommaso de' Cavalieri, legato all'artista toscano da profonda amicizia. Del Buonarroti frequenta non soltanto l'opera architettonica, scultorea e pittorica, ma anche quella poetica, giacché scrive l'introduzione alle *Rime* per l'edizione Rizzoli del 1975, «Un uomo in una donna, anzi uno dio». Al centro di tutte le forme espressive praticate da Michelangelo vede campeggiare un tema che gli è caro, il corpo: quello dell'uomo, «lucente, maledetto, ubriacante, ma come velato sempre da una cupa mutezza; un corpo, ecco, che chiama e non risponde mai e poi mai a sufficienza», e quello di Dio, del quale l'artista «sembra ancora pensare (o, almeno, disperatamente desiderare di poter pensare) che abbia fatto l'uomo a sua immagine e somiglianza».⁵⁴ Le *Rime* costituiscono secondo Testori l'omologo poetico dell'inclinazione michelangiotesca a rappresentare il corpo con uno stile figurativo che coniuga il vigore scultoreo alla tenerezza, come rivelerebbero gli affreschi della Cappella Paolina e quelli della volta della Sistina (fig.24), che mostrano, dentro

la marmoreità centripeta e quasi impietosa, sfinitezze assolutamente centrifughe; e, poi, tremori, carezze, passaggi, si direbbe, di labbra e di baci; rosa tenuissimi sui già tenui rosa e, sui viola di una resistenza quasi impalpabile, viola ancor più di pianto, quasi a velo; e, ancora, sfiatarsi infinito di respiri, gigli di cenere; cose,

⁵³ ID., *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 70.

⁵⁴ ID., *Introduzione*, in M. BUONARROTI, *Rime*, introduzione di G. Testori, cronologia, premessa e note a cura di E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1975, p. 6.

ecco, che mai nessuno, neppure il più femmina dei Maestri (e, cioè, il Correggio), osò trovare.⁵⁵

Una fusione di durezza maschili e di muliebri dolcezze che si riverbera nelle *Rime*, a creare «l'indicibile impasto (ma forse sarebbe meglio chiamarla, l'indicibile agonia) tra virilità e femminilità (che nulla, si badi, ha a che vedere con qualsiasi forma d'impasto efebico); l'agonia, ecco, tra eroismo e sfinitezza; tra pietra insondabile e carne quasi violabile (e, in effetti, violata)». ⁵⁶ Tuttavia, secondo Testori il termine di riferimento è sempre ed unicamente la bellezza maschile, aspetto ribadito nell'*Introduzione* del 1975 ma anche in vari articoli giornalistici, tanto che in una recensione ad un'esposizione dei disegni del maestro allestita al Louvre nel 1989 asserisce: «il modo come Michelangelo porta tutto verso la maschilità è abbacinante». A cospetto delle sue opere avvertiamo la «tentazione d'incantarci e stremarci davanti e dentro il mistero della bellezza dei corpi; addirittura, dei muscoli; addirittura, delle ossa; e, questo, all'interno d'una dignità sovranamente [...] maschile». ⁵⁷ L'irresistibile attrazione esercitata dalla bellezza virile promana anche dai componimenti poetici michelangioteschi, che agli occhi di Testori «si torcono come busti di giovani superbi e splenetic» e che «come loro slargano i costati, slogano le braccia su gesti di repulsione e d'invito, accavallano le gambe, quasi per respingere ed, insieme, offrirsi, difendersi ed, insieme, offendersi». ⁵⁸

Nella sua esplorazione delle declinazioni dell'omosessualità nell'arte Testori non si limita a confrontarsi con l'esperienza michelangiotesca, che tende a leggere, all'interno di una parziale proiezione, come un tormentato tentativo di far convivere pulsioni omosessuali e aspirazioni all'ortodossia della fede. Si sofferma anche su due artisti del Novecento, Francis Bacon e Filippo de Pisis, che coniugano il corpo maschile con esiti diversissimi sotto il profilo dei soggetti ritratti e delle tecniche pittoriche. Nell'esaminare le opere del primo, in particolare i *Trittici*, l'autore rileva due tratti inscindibili, l'omosessualità vissuta con insanabile travaglio e l'onnipresenza del corpo maschile, alla luce dei quali Bacon acquisterebbe la fisionomia del massimo erede contemporaneo del Buonarroti:

⁵⁵ *Ivi*, p. 7.

⁵⁶ *Ivi*, p. 8.

⁵⁷ *Id.*, *Michelangelo: il gigante e la cenere*, in CdS, 14 maggio 1989.

⁵⁸ *Id.*, *Introduzione*, in M. BUONARROTI, *Rime*, cit., p. 10.

Quanto a Michelangelo, è bene dire che da quelle sue nudità scendeva, per certo, verso Bacon l'onda essudante d'una sorta d'omosessualità eroica, accettata e, insieme, torta contro se stessa e così negata; un'omosessualità abbracciante e, insieme, vissuta come colpa ulteriore, come ulteriore infamia; ulteriore, è chiaro, nei confronti dell'altra colpa e dell'altra infamia; quelle marchiate in noi fin dal nostro concepimento [...]. In questo senso [...] va detto che nessun artista moderno ha vissuto l'*inter et intus* dell'omosessualità quale unica spinta vitale e, insieme, quale condanna totalizzante e totale, come Bacon; e che proprio da questa terrificante dinamica, la sua arte ha derivato quell'udienza universale e, persino, quella capienza glorificante che fa sì che la sua opera risulti, oggi, una sorta di contorta, amputata, ferita ma enorme epopea dell'umano corpo [...]. Il terrore che Bacon suscitò al suo apparire, oggi, va forse letto, non nel senso d'un compiacimento a enumerare degradazioni, ferite, pustole, infecondi abbracci e infeconde, feroci istintualità tanto più rituali, quanto più depravate, bensì, e supremamente, come terrore di lui, il corpo umano; del suo semplice esistere come fatto e come atto; e del suo esistere in una bellezza feroce, e bestiale, ma, anche, lucente e sacra; una bellezza, infine, divorantemente, escludentemente e cannibalescamente maschia; o maschile.⁵⁹

Si osservi come l'autore conduca un'operazione di rispecchiamento nell'opera di Bacon, riconoscendosi nella propensione a mostrare la corporeità con un'insistenza che non trascura gli aspetti fisiologici più difficili da rappresentare, quelli relativi alla sessualità e alla violenza, un'inclinazione palesata dal Testori scrittore in molteplici occasioni, talvolta con esiti radicali: si pensi a *Gli angeli dello sterminio* (1992), romanzo apocalittico dove la deformazione espressionistica giunge al punto di ammiccare al genere *splatter*.

L'altro polo del rispecchiamento testoriano è costituito da de Pisis, che, a differenza di Bacon, non ritorna ossessivamente sulla corporalità, né la restituisce con i toni parossistici dei volti sfigurati e delle carni martoriate. Anche de Pisis medita sul dolore umano, ma con una disposizione lontana dagli urli di Bacon e che si risolve piuttosto in una sottile malinconia. Al pittore ferrarese preme cogliere con pennellate rapide e lievi la caduca, attimale bellezza dei corpi prima che si compia il destino di disfacimento e di morte che incombe su di loro. Dei giovinetti che sceglie come soggetto de Pisis intende cogliere la fragilità, tanto che Testori osserva come in tali ritratti spicchi «più che il fascino della bellezza, il suo pianto; lagrime per ciò che durò troppo poco o che troppo malamente si consumò». ⁶⁰ Negli articoli giornalistici dedicati a de Pisis affiora il profilo di un artista capace di dare figura all'ideale estetico apollineo menzionato in apertura di

⁵⁹ ID., *Ecce Bacon*, in «FMR», giugno-luglio 1985, riportato in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., pp. 199-200.

⁶⁰ ID., *A Ginevra le rose di de Pisis*, in CdS, 23 novembre 1980.

paragrafo, inseguito da Testori già all'altezza del ciclo *I segreti di Milano*: nel *Ritratto di Allegro* del 1940 (fig. 25) – «forse il quadro più alto che de Pisis abbia mai dipinto» – si cela «un Apollo postcristiano; un Apollo che non potrà mai più non far i conti con lei, la Croce». ⁶¹

2.3. L'unità dell'essere fra Creazione e Resurrezione

Un'altra angolazione, forse non ancora indagata a sufficienza dalla critica, dalla quale è possibile volgere lo sguardo all'onnipresenza della corporeità in Testori va rintracciata nella unificazione dei regni della natura in una sorta di comune sostrato materiale assimilabile a un vero e proprio corpo. Nella produzione anteriore alla conversione l'unità di tutte le cose che si manifesta nei due momenti cruciali dell'origine e della fine è metaforizzata dall'immagine del ventre materno, che a quest'altezza l'autore tende a connotare in senso disforico, corredandola di richiami alla morte e all'annichilimento. Nella *Cattedrale* (1974) la «voragine oscena e scellerata degli scavi» del cantiere di Piazza del Duomo a Milano, emblema del deturpamento estetico e morale della città, agli occhi del Vescovo diviene

il simbolo del ventre in cui tutto e tutti sarebbero finiti; proprio per il vizio, per il peccato, per l'avidità, per la superbia, per la carne, quella carne che tentava e trascinava anche lui, come ogni altro essere vivente; bestia o uomo che fosse; e che forse trascinava, chissà in che strani e segreti modi, anche le piante, anche i minerali più incorruttibili e duri, anche le pietre più cristalline e lucenti. ⁶²

La coincidenza fra umano, animale, vegetale e minerale è qui letta nel segno della carne vissuta come condanna e come ricettacolo e veicolo di corruzione morale. Testori inizia a intravedere la possibilità di un'unità del reale interpretata alla luce delle verità di fede in occasione dei suoi studi sul pittore tedesco rinascimentale Matthias Grünewald,

⁶¹ ID., *La tragica felicità di de Pisis*, in CdS, 4 settembre 1983, riportato in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 138. Nella conversazione con Luca Doninelli Testori afferma che *Ritratto di Allegro* «ha un potere di struggimento incredibile» (L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 116).

⁶² G. TESTORI, *La cattedrale*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, p. 1094.

sfociati nella presentazione al volume *L'opera completa di Grünewald*, pubblicato da Rizzoli nel 1972 nella collana «I classici dell'arte» e frutto della collaborazione con Piero Bianconi, curatore degli apparati critici e filologici.⁶³ Nella *Crocifissione* della Öffentliche Kunstsammlung del Museo d'Arte di Basilea (1505-1515; fig. 26) Testori coglie

una sorta di unicità muschiosa; un'unicità da lichene che si costruisce e insieme si rode (e corrode); un muschio e un lichene⁶⁴ che mostrano, nello stesso tempo, la durezza d'una pietra e la prensilità sudaticcia e repellente di una bava, d'uno sputo uscito da un violento attacco d'etisia clorofillica (e cromatica). Il problema è poi come questo strano e abnorme lichene [...] nel momento in cui si dichiara, non tanto quale sostanza unificante, bensì quale sostanza unica ed esemplare dell'essere, riesca ad acquistare lo splendore sulfureo e davidico, demonico e celeste da evento che accada in zone da crepuscolo non più terrestre, ma cosmico e plenario [...].⁶⁵

La grandezza dell'arte del pittore tedesco risiederebbe proprio

in questo stato di unificazione e di unicità, per cui ciò che è vegetale riesce nello stesso tempo torvamente e bovinamente animale; mentre ciò che è animale risulta tragicamente e fin psicologicamente umano; e ciò che è umano ritrova in sé la sostanza clorofillica e la ramificazione dell'erbe e, insieme, la *hantise* opaca e muta delle bestie [...].⁶⁶

Si noti la coniazione di neologismi, attinenti in particolare alla vegetazione, ad evocare le figure ritratte dal maestro, quali il memorabile Cristo della *Crocifissione* (fig. 27) nell'Altare di Issenheim (1512-1516), conservato al Musée d'Unterlinden di Colmar, verdastro, contorto e pieno di spine come un rovo. Si osservi inoltre l'insistenza sulla coscienza carnale che sta alla base dell'opera dell'artista e che, nel suo tormentato percorso tra «bestemmia» e «trionfo»,⁶⁷ è oggetto di rispecchiamento per il travagliato

⁶³ Interessanti annotazioni sul lavoro in P. BIANCONI, E.M. BERETTA, *Carteggio. 1939-1974*, cit., lettere 18, 138, 149, 166 e 167.

⁶⁴ Un fenomeno analogo è riscontrabile nell'opera di un altro grande maestro del Rinascimento tedesco, Albrecht Altdorfer, il cui «animismo briofitico tende a ricondurre la gemmazione stessa del quadro ai modi d'un muschio o d'un lichene che cresce e si dilata su d'un tronco» (G. TESTORI, *Il manto della malinconia*, in CdS, 2 febbraio 1976).

⁶⁵ ID., *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*, in *L'opera completa di Grünewald*, presentazione di G. Testori, apparati critici e filologici di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 1972, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 146.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 147-148.

⁶⁷ I due poli non sono, del resto, così lontani, se «noi sappiamo che, talvolta, solo la bestemmia può riuscire a stabilire quel cortocircuito in cui i termini opposti, quanto a dire i più imi e marci, da una parte, e i più alti e intangibili, dall'altra, possono in qualche modo toccarsi; se è vero, ed è vero che, talvolta, solo la bestemmia riesce a testificare, in modi non astratti e, dunque significanti e operanti, nientemeno

cammino del materialismo testoriano verso la fede, snodantesi attraverso una meditazione cristologica punteggiata da imprescindibili appigli figurativi nell'iconografia dell'Incarnazione, della Passione e della Resurrezione. La fusione dei regni della natura raggiunge il culmine nell'Altare di Issenheim prima menzionato, soprattutto nella figura di Cristo, che qui «non scende a incarnarsi solo come uomo; s'incarna come scandalo dell'unità e dell'unicità dell'essere». Il Cristo della *Crocifissione* (pannelli centrali del Polittico chiuso)

non è più soltanto un colosso umano; e neppur più soltanto un toro indomabile, anche se vinto;⁶⁸ le piaghe che maculano la sua pelle non sono più e solo cicatrici o ascessi dovuti alle spine e agli attrezzi della flagellazione e della tortura; esse sono anche, e nello stesso tempo, escrescenze e oscuri morbi di natura tipicamente vegetale, ferite di tronchi strappati, croste di clorofille malate; così come sono anche infezioni di tessuti, spurghi e corrosioni di sifilidi e di altre malattie legate ai vizi e alle profanazioni dell'uomo.⁶⁹

La traduzione iconografica dello scandalo di Cristo come compenetrazione di umano e divino, di corporeo e spirituale emerge anche nella *Natività* e, soprattutto, nella *Resurrezione* (lato destro della prima apertura del Polittico; fig. 28), dove Cristo si innalza dal sepolcro «trascinandosi dietro qualcosa che non ha soltanto la forma e la sostanza d'un sudario, ma quella d'una placenta inzuppata di liquidi amniotici».⁷⁰ Un oggetto dai connotati in parte sindonici e in parte placentari, a suggerire una morte che si fa rinascita anche in senso corporeo. Dopo la conversione, il doppio versante dell'interpretazione grünewaldiana dello scandalo evangelico, oscillante fra «bestemmia» e «trionfo», è per Testori illuminato dalla luce del raggiunto approdo alla fede, tanto che a proposito della Maddalena della *Crocifissione* scrive: «L'unità dei regni, / l'umano, l'animale, / il vegetale / in te / come bestemmia patisci. / Anche

che l'Iddio; contro cui pure si rivolge; forse, per abatterlo; forse, per trascinarlo altra volta qui, nel tragico e cupo ring della vita» (ID., *Ecce Bacon*, in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 199).

⁶⁸ Il Cristo inteso come animale, in particolare come animale sacrificale, appare anche nella *Incoronazione di spine* (1542-1543) di Tiziano conservata al Louvre, come si rileva nell'articolo *Senza il capolavoro scandaloso l'ultimo omaggio a Tiziano*, in CdS, 10 giugno 1977.

⁶⁹ ID., *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 149. Nella conversazione con Doninelli l'autore asserisce che il Crocifisso di Issenheim contiene in sé «la vita e il cosmo in tutte le possibili trasmutazioni biologiche, teologiche e metafisiche» (L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 93).

⁷⁰ G. TESTORI, *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 151-152.

capisci / che in tal fusione geme, / e forse vale, / un senso reale / sol dopo di Cristo / l'uccisione, / dopo l'incomprensibile sua / resurrezione». ⁷¹

Accanto a Grünewald, nella prospettiva testoriana il massimo interprete figurativo dell'unità dell'essere è Lorenzo Lotto. A proposito di entrambi l'autore non esita a parlare di animismo, ma i due artisti sembrano collocarsi in una struttura oppositiva bipolare, non dissimile da quella che si è ipotizzata per Bacon e de Pisis riguardo al tema dell'omosessualità nel paragrafo 2.2. Se nel maestro tedesco l'abbraccio degli elementi naturali si fa «urlo e iterazione blasfema, coscienza e agonia d'una maledizione senz'esiti e senza rimedi», ⁷² nel pittore veneto alla tensione della tragedia si sostituisce la «quotidianità della dolcezza» e all'urlo «la carezza e [...] il bacio». L'animismo lottesco, intessuto di soavità, tenerezza e malinconia, si volge a cercare il «cuore» delle cose, sulle tracce della scaturigine comune nella Creazione divina. Le sue opere, su tutte quella prediletta da Testori, il Polittico di Ponteranica (1522), con l'*Angelo annunciante* «ciclamino» (fig. 22) che pare contenere in sé l'essenza vegetale dei panporcini, attestano che

un cuore è [...] anche nel «pampurzino»; che è anche nell'erba, nelle foreste, nelle bietole e nelle rose; così come è negli animali; e che qualche cosa d'una comune origine, la linfa, ecco, d'una comune unità perduta e ricercata, corre per entro tutti i regni della creazione e, tutti li richiama a quell'unica origine, a quell'unica unità [...]. ⁷³

L'animismo in figura non è circoscritto al Rinascimento, se Testori individua alcune emergenze nei secoli successivi, in particolare nell'arte inglese. Nel Settecento Gainsborough e Reynolds spiccano per la «vegetalità dei ritratti» e per l'«antropomorfismo dei paesaggi». ⁷⁴ La separazione fra i regni del creato viene obliterata in modo ancor più significativo nella pittura di Graham Sutherland, che in pieno Novecento recupera la «teologia della spina» rintracciata da Testori nel Cristo della *Crocifissione* di Issenheim e consistente in un'acuta sensibilità per il dolore dell'essere e in una meditazione sul Golgota come condizione esistenziale e possibilità

⁷¹ Id., *Grünewald*, in Id., *Maddalena*, in Id., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 1436-1437.

⁷² Id., *Il manto della malinconia*, in CdS, 2 febbraio 1976.

⁷³ Id., *Quell'angelo color ciclamino*, in CdS, 17 settembre 1980.

⁷⁴ Id., *Sutherland e le vicende del ritratto inglese*, in *Sutherland: l'atelier dei ritratti*, catalogo della mostra (Varese, Musei civici, 23 maggio-26 luglio 1992), a cura di G. Testori, Milano, Fabbri, 1992, riportato in Id., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 191.

di salvezza. Nel Crocifisso grünewaldiano le spine sembrano non essere confitte nel corpo di Cristo dagli aguzzini ma crescere spontaneamente, a simboleggiare una sofferenza connaturata all'esistere:

Né il rapporto tra la testa di Cristo e la corona di spine è quale risulterebbe se la corona fosse stata veramente infilata sul cranio del Crocifisso; esso è quale sarebbe se la corona ne fosse uscita come una gemmazione spontanea e necessaria [...] così è assai difficile capire se le spine che fuoriescono, qua e là, lungo tutto il corpo vi sian state immesse o non siano invece spuntate per una sorta di mostruosa e folgorante capacità vegetale dei suoi stessi muscoli e del suo stesso sangue. L'atrocità dell'atto viene, del resto, subito ribaltata dalla maggior quantità, anzi dal massimo di desiderio, di bisogno e di necessità di sofferenza e di morte che si leggerebbe in Cristo, attraverso questa sua folle, animalesca e divina autospinazione.⁷⁵

Nell'interpretazione testoriana le spine assurgono a emblema delle opere religiose e della ritrattistica di Sutherland, a esprimere la

dolorosità [...] di quell'onnivora fusione tra i regni dell'umano, del vegetale e dell'animale. Il sangue che legava quei regni era il dolore dell'essere e, dunque, dell'esistere; ma la punta di tale dolore [...] era l'acutezza; quell'acutezza che, sola, concede alla mente umana di capire qualcosa dell'essere e dell'esistenza; e d'esprimerlo, questo qualcosa; di capirlo e d'esprimerlo, per quant'è possibile, nei termini d'una filosofia; o, appunto, d'una teologia.⁷⁶

Se finora ci si è soffermati principalmente sui risvolti di quello che si potrebbe definire il versante animistico della poetica dell'autore relativi alla Creazione, all'Incarnazione e alla Passione, è opportuno ritornare al tema della Resurrezione per dedicarvi più approfondite considerazioni, tenendo conto che Testori è forse lo scrittore italiano del Novecento che a esso ha riservato maggiore attenzione. In molte pagine testoriane il tema sembra avere quale immancabile presupposto una prospettiva escatologica, con ascendenze figurative anche questa volta precipuamente grünewaldiane, legate all'«incendio folgorante, profetico e apocalittico» cui l'autore paragona l'opera del maestro tedesco.⁷⁷ Non mancano tuttavia suggestioni provenienti da altri momenti della storia dell'arte. Tra i motivi iconografici del Giorno del Giudizio svolge un ruolo di rilievo, a parere di chi scrive, l'etimasia dei mosaici paleocristiani,

⁷⁵ ID., *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 150.

⁷⁶ ID., *Sutherland e le vicende del ritratto inglese*, in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 193. Rilievi analoghi in ID., *Graham Sutherland, la dolcezza e le spine*, in CdS, 17 febbraio 1981 e in ID., *Le spine eterne di Sutherland*, in CdS, 22 agosto 1981.

⁷⁷ ID., *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 148.

che nella *Conversazione con la morte* (1978) viene evocata più volte, a delineare l'orizzonte oltremondano nel quale si realizzerà la speranza del ritorno di Cristo sul trono ora vuoto.⁷⁸ Nel poemetto *Dies Illa* (1965-1966) alle evidenti riprese del *Dies irae* conferiscono un vigore allucinato i morti che si riappropriano delle spoglie terrene, mutuate dalle carni straziate dei dipinti di Francis Bacon. Il culmine della visionarietà apocalittica testoriana è raggiunto da *Gli angeli dello sterminio* (1992), dove ricorrono ossessivamente i motivi del sangue e del fuoco, allusi nelle descrizioni di tramonti purpurei o esplicitati negli scenari di devastazione e di sfacelo di una Milano travolta dal castigo divino. Gli angeli della morte, ministri dell'ira celeste, assumono qui le sembianze di motociclisti che percorrono la città «schiacciando e maciullando tutto ciò che incontrano».⁷⁹ Alla reinterpretazione parossistica di Bacon si intrecciano allusioni al *Giudizio universale* della Cappella Sistina (fig. 29). La «terribilità» che Vasari attribuisce a Michelangelo è ricreata nella descrizione dello squillo della tromba angelica nel finale del romanzo, dove Testori propone una sua versione della «*tuba mirum spargens sonum*»:

In quello stesso istante, un primo, terrificante suono, o urlo, di trombe sconvolse il funebre silenzio che regnava sulla città; terrificante sì, ma lucidissimo e, dunque, disumanamente gaudioso. Non era l'avviso d'una fine; o, forse, lo era; ma esso possedeva in sé, e la diffondeva per tutte le dimensioni dell'universo, la forza d'una sconosciuta apertura.⁸⁰

L'immaginario escatologico di Testori è influenzato anche da Max Beckmann, a suo avviso il massimo esponente dell'Espressionismo tedesco. Dipinti quali la *Crocifissione* e *Cristo e l'adultera* preconizzano il «giorno dell'«ira» finale e della finale giustizia»:

Quasi che, in Beckmann, le carni, i corpi, i cesti immensi di viole, i lacerti di perdute, destituite corone, le masse coagulate dei rossi, i frammenti verdissimi dei prati, gli azzurri dei cieli, le fascinazioni e le turpitudini, le beltà e i vomiti dei visi umani e degli umani istinti, sentimenti e destini, fossero feriti, tagliati e, in tal modo, garantiti da una delle spade che agiteranno gli angeli del libro ultimo; del libro che ha bruciato, brucia e brucerà in eterno ogni margine e ogni limite; il libro scritto là, sull'isola di Patmos, nella sola *trance* che non menta: quella della profezia.⁸¹

⁷⁸ Vd. ID., *Conversazione con la morte*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 15, 32, 35, 44, 48 e 59.

⁷⁹ ID., *Gli angeli dello sterminio*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1852. Un prodromo degli angeli-centauri, dai capelli disciolti «al terribile vento» e dagli occhi infuocati e «imperdonanti», in ID., *In exitu*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 1356-1357.

⁸⁰ ID., *Gli angeli dello sterminio*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1852.

Nel pittore tedesco Testori rintraccia l'omologo figurativo delle sue pagine di sapore profetico, intrise di speranza. Se il rispecchiamento in Beckmann opera nel segno del san Giovanni dell'*Apocalisse*, riferimento irrinunciabile per l'autore rimane il san Paolo della *Prima Lettera ai Corinzi*, che nel capitolo 15 si sofferma sulla risurrezione di Cristo come pegno della nostra. Il materialismo testoriano non può non confrontarsi con le riflessioni paoline sul corpo glorioso dei risorti⁸² e le pone in connessione con l'iconografia del *Christus triumphans*. Ecco allora che la *Resurrezione* dell'Altare di Issenheim (fig. 28) viene letta in una chiave precipuamente corporea, tanto da conferirle la fisionomia di una rinascita anche biologica, giacché, come accennato poco sopra in questo paragrafo, il sudario di Cristo viene assimilato ad una placenta.⁸³ L'oltranzismo corporale di *In exitu* (1988) suggerisce un'altra associazione, quella con il liquido seminale da cui sembra costituita la Goccia di fluida luce che si mostra a Gino Riboldi agonizzante.⁸⁴ La Goccia pare accoglierlo e inghiottirlo, a simboleggiare il ritorno ad una dimensione eterna dove il divino, scaturigine della vita dell'universo, unisce in sé la forza generativa femminile e maschile. La morte del protagonista apre perciò uno spiraglio alla possibilità di una nuova nascita, come indica il chiarore diffuso attorno al lenzuolo bianco che avvolge il cadavere, vincendo «il buio di ciò che [...] risultava improprio definir alba, benché neppur possibile fosse ritenere notte».⁸⁵ La miracolosa compresenza di notte, aurora e alba, lo splendore del lenzuolo e il globo che sembra pulsare di liquida luce sono a parere di chi scrive mutuati dalle mirabile tavolozza dispiegata da Grünewald nella *Resurrezione*. Questi echi del dipinto, intrecciati a memorie dantesche dal finale del canto V dell'*Inferno* e da quello del XXXIII del *Paradiso*, ritornano nella conclusione degli *Angeli dello sterminio*, dove, dopo lo squillo delle trombe del Giudizio e in uno scenario di devastazione e sfacelo, irrompe nel cielo

⁸¹ ID., *Nella pittura di Beckmann le luci dell'Apocalisse*, in CdS, 16 marzo 1984, riportato in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 228.

⁸² Osservazioni sugli echi grünewaldiani nel motivo dei corpi trasfigurati dalla gloria della resurrezione in G. TAFFON, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., pp. 43-45.

⁸³ Nella conversazione trascritta da Luca Doninelli, alla domanda «Quali sono le resurrezioni più belle?» Testori risponde: «La prima che viene in mente a un italiano non può essere che quella di Piero della Francesca. Io, però, continuo a preferire quella di Grünewald, con questo manto che pare una placenta ancora nella tomba» (L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 95).

⁸⁴ Vd. G. TESTORI, *In exitu*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 1358-1360, 1364 e 1372.

⁸⁵ *Ivi*, p. 1373.

un'entità a metà fra il divino e l'umano, alludente al mistero dell'Incarnazione e della Resurrezione e alla speranza di rigenerazione:

Allora [...] si formò qualcosa come una macchia biancastra e lattiginosa che, obbedendo ad una lentissima e solenne pulsione centrifuga, andò, piano piano, allargandosi. Pareva che essa girasse e rigirasse su di sé per darsi un senso e una figura [...]. Non occorre, tuttavia, molto perché, nel ripetersi sempre più spietato dei bronzei clangori, quella cellula, sempre biancastra e lattiginosa, mostrasse d'essere in atto di generare da sé qualcosa come un'immane e mai vista forma umana. Cercai di fissarla con tutte le forze che ancora mi restavano... e caddi, io, sì, io, io, come corpo morto cade.⁸⁶

La «mai vista forma umana» è accompagnata dall'aggettivo «immane», lo stesso cui Testori ricorre per descrivere il «Vero» che si manifesta alla fine dei tempi nel “*Frammento*” per Marino (1990) della raccolta poetica *Segno della gloria*, dove le figure della serie dei *Cavalieri* (fig. 30) dello scultore novecentesco Marino Marini, investite e come prostrate da una luce ultraterrena, assistono alla Rivelazione dell'Ultimo Giorno:

i cavalieri del Re senza reame
allora s'alzeranno
esterrefatti nel bronzo
del di lor catrame,
torturati dall'urlo delle trombe,
passando così da mors
a resurrectio...
... eccoli,
eccoli,
uno per uno tentar l'ultimo moto,
da troppa luce arsi
ed accecati,
eccoli là,
che è poi qua,
presso le froge degli ansimanti equini,
il Signor della croce fissar,
pietà invocar
dall'afona bocca stanca;
eccoli,
i viventi trapassati,
eccoli là...⁸⁷

⁸⁶ ID., *Gli angeli dello sterminio*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1852.

⁸⁷ ID., “*Frammento*” per Marino. Per Marino Marini, in ID., *Segno della gloria*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 1125-1126. Per il legame che l'autore instaura fra la scultura di Marini e la Rivelazione finale si rimanda anche a ID., *Scultura: la resurrezione delle forme*, in CdS, 15 ottobre 1989 e a L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, cit., pp. 95-96.

Marini non è l'unico novecentesco ad esprimere in figure un presagio di resurrezione. A proposito delle meditative nature morte di Giorgio Morandi – per il quale coltiva, sulla scorta degli studi longhiani, un'altissima stima – Testori annota che il fascino della pittura dell'artista bolognese risiede «in quel molecolare, brulicante muschio, in quella molecolare, brulicante vibrazione d'una più grande luce e d'una più grande vita; e questo tanto più quanto più gli oggetti, le cose e, insomma, l'iconografia risultano umili, dimessi e feriali». ⁸⁸ Un «senso di vita, anzi di resurrezione» intride l'opera di Morandi, al punto che la rievocazione dell'ultimo incontro con lui, avvenuto nel 1964 in casa di Roberto Longhi, richiama alla memoria di Testori un episodio occorso durante la risistemazione del cimitero di Lasnigo, dove riposano gli antenati dello scrittore. Durante i lavori la bara di un avo si scopercchia:

i poveri resti apparvero così nella pura luce della mattina come una reliquia già composta dentro i cristalli d'una teca. Di colpo, tanto sui lacerti dell'abito, quanto sulle ossa e sul teschio, il sole rivelò qualcosa come lo spessore e la vibrazione d'un muschio: era, esso, d'un colore indefinibile, tra il verde dei licheni e l'oro di certe antiche cornici [...]. Guardandolo ebbi la certezza che quanto stava lì disteso, non solo avesse finito di consumarsi, ma stesse preparandosi per sollevarsi, tronco nuovamente pieno di vita, in quello che si chiamava un giorno, e si chiamerà per sempre, resurrezione. ⁸⁹

Una pagina fra le più commoventi della prosa giornalistica dell'autore, intessuta di rimandi a quella fusione dei regni della natura che si qualifica – si è già avuto modo di osservarlo – come presupposto della poetica testoriana della resurrezione. Nel tratteggiare i lineamenti di tale poetica non si può trascurare una delle figure che più hanno influenzato la parabola esistenziale, artistica e letteraria dell'autore, l'amico Ennio Morlotti. Nelle *Variazioni sopra un canto*, saggio scritto per il catalogo della mostra *Morlotti. Variazioni sopra un canto. Bagnanti 1991-1992*, allestita a Milano presso la Galleria Ruggerini&Zonca tra il febbraio e l'aprile 1992, affiora uno dei temi principali della poesia dei *Tre lai*,⁹⁰ soprattutto di *Mater strangosciàs*, il desiderio di rigenerazione

⁸⁸ G. TESTORI, *Giorgio Morandi o la capacità di resurrezione*, in CdS, 20 agosto 1978, riportato in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 127. Una sensibilità analoga affiora in ID., *I silenzi di San Giorgio*, in CdS, 25 novembre 1990, dove si insiste sulla concezione meditativa e persino sacramentale della pittura in Morandi.

⁸⁹ ID., *Giorgio Morandi o la capacità di resurrezione*, cit., p. 126.

⁹⁰ A ragione Panzeri ravvisa nel saggio «una sorta di introduzione» ai *Tre lai* (F. PANZERI, *Note ai testi*, in G. TESTORI, *Opere 3. 1977-1993*, p. 2147).

avvertito da tutte le creature come «granda del pater / nostalgia».⁹¹ Nella chiusura del saggio l'autore cita le parole pronunciate dalla *Mater dolorosa* del monologo:

Lo strazio, dolce e terribile, consolante e terrificante, che esce, tremando, da tutta la poesia morlottiana [...] è, ridotto a mera e, tuttavia, terribile sostanza, quello di cui parla l'ultima monologante dei *Tre lai* (strampalata opera ancora in forno di chi scrive); e cioè che lei, la porca, dolcissima, durissima, infingarda, ladra e divina vita è, per dir pane al pane, una *ciavàda*; “ciavàda, sì ciavàda – ribatte la *Mater strangosciàs* – ma resurrezionada”.⁹²

La «resurrezional luce» che promana dall'opera morlottiana e che Testori ripropone nei suoi scritti consente un recupero di tutto il reale, anche degli aspetti più spiacevoli e dolorosi. Un riscatto che si realizza in un orizzonte di luminosa salvezza e che soltanto i grandi maestri sanno rendere in figura, come attesta Matisse nel progetto e nella decorazione della cappella di Santa Maria del Rosario a Vence:

tutto il cammino di Matisse, è lì per farci comprendere come, dentro il dramma dell'esistenza, egli riuscisse a cogliere, per dir così, il lato resurrezionale. Quel che egli sempre rappresentò è la vita che, tramite la sublime armonia dei piani, delle forme, delle linee e dei colori, poteva già assistere al suo “dopo”: il suo paradiso.⁹³

Nello *Studio per la Discesa dalla croce* (1948-1950), uno dei disegni preparatori per la cappella, l'artista dimostra come dall'evento che concentra al massimo grado la sofferenza creaturale si possa sprigionare un presagio di rinascita:

Assistiamo dunque, qui, a una Crocefissione che, senza evitare il dolore del suo essere *actus* tragico finale, sceglie per sé e per noi, che la guardiamo, la calma che, proprio attraverso la croce, potrà scendere di nuovo nell'uomo. Qui, la Pasqua è veramente atto di una felicità che non ha nulla a che vedere con le misure umane. La tensione straordinaria delle linee, la loro enorme energia disegna un corpo che muore solo per dare speranza al corpo dei peccatori che noi siamo. È questa, diversamente da tutte le altre, una Crocefissione enormemente innica, splendidamente gioiosa.⁹⁴

Nella semplicità delle linee degli studi preparatori e nel chiarore delle vetrate della cappella di Vence – vero e proprio testamento matissiano – balugina la speranza che percorre tutta l'opera testoriana e che si intravede in *Purgatorio* III, 75: quella che il corpo dell'uomo possa trasfigurarsi nella «vesta ch'al gran di sarà sì chiara».

⁹¹ G. TESTORI, *Mater strangosciàs*, in ID., *Tre lai*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1992.

⁹² ID., *Variazioni sopra un canto*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 1862-1863.

⁹³ ID., *Henri Matisse. Una croce in paradiso*, in «Il Sabato», 29 marzo 1986, riportato in ID., *Davanti alla Croce. Parola, arte e vita*, cit., p. 78.

⁹⁴ *Ibidem*. Analoghe le considerazioni sul Matisse scultore, contenute in ID., *Il re della luce*, in CdS, 31 marzo 1987.

L'interpretazione testoriana dell'ultimo Matisse si approssima a quella dell'opera di Paul Klee, poiché entrambe si svolgono nel segno della gioia. Se nel primo essa è legata alla resurrezione, nel secondo essa si associa alla creazione. Ecco allora che, nella teologia testoriana, il movimento circolare dell'unità dell'essere, attraversando il dolore della Passione, vede coincidere gli estremi gioiosi dell'origine e della finale rigenerazione. Se nella Passione tale unità si esprime tramite una corporeità sofferente e straziata, nella Creazione e nella Resurrezione il corpo sembra quasi libero dal peso della carne e accompagnato da connotazioni che alludono alla leggerezza e alla luminosità. Tali connotazioni risultano evidenti nella lettura testoriana dell'esplorazione compiuta da Klee alla ricerca dello stato originario dell'essere, paragonata ad una «discesa verso l'infanzia dell'uomo e del mondo».⁹⁵ Proprio mediante un recupero dell'infanzia l'opera di Klee può attingere a quella dimensione aurorale che Testori, in un'*ekphrasis* critico-lirica che vuole restituire in parole la tecnica pittorica e i soggetti dell'artista, ricrea in una lieta atmosfera di levità e di chiarore:

assistiamo al crescere dentro le sue opere, d'una felicità che non ha nulla di quella che impingua, incrosta e incatena i nostri poveri giorni. Si tratta d'una felicità che solo le farfalle e gli uccelli più piccoli e sprovveduti sembrano conoscere. Una felicità che solo gli insetti più minuti, quelli che possiamo schiacciare con la semplice pressione dei nostri polpastrelli, dimostrano di possedere. Una felicità che, talvolta, ci par d'avvertire nei viaggi mai eguali delle nubi; o nel frangersi dei raggi del sole tra gli spessori dell'atmosfera. Una felicità che, talvolta, nei momenti d'insperata purezza, vediamo, di colpo, come si coagulasse subito in pietre, smeraldi, rubini, o in frammenti di lapislazzuli, nell'iride dei bambini, o nei capelli di qualche ragazzina che corre e corre e della quale non vedremo mai il viso perché mai si volterà a guardarci. Anno per anno, instancabilmente umile e certo, Klee prosegue il suo viaggio; e nel suo viaggio visita le città sepolte, i porti che si disegnavano sui piccoli quaderni di scuola, i parchi in cui ognuno di noi sognava di poter giocare e di venir sorpreso dall'apparire improvviso di una fata, d'una stella o d'un mostro orribile e sanguinante. Entra nei cimiteri dove i fuochi fatui hanno le forme dei nostri cuori; sale le cime delle montagne; s'abbacina allo splendore dei ghiacciai. Cammina nei deserti e lì incontra i palmizi misteriosi della Bibbia, ovvero s'imbatte nei lenti, enormi dromedari che poi disegna usando gli inchiostri scoloriti dal tempo o spremendo tra le dita l'acre sugo dei petali delle viole. Solleva le tombe dei guerrieri accecati dai nemici; apre i velari dei teatri dei burattini in cui ogni uomo ha rappresentato in brevi favole, inconsapevoli e presaghe, la sua storia reale, anche se essa era appena cominciata. Entra nei calici dei fiori come uno scarabeo; vola sui dorsi degli aironi; imita il grido delle cornacchie; scambia gli occhi con quelli, roteanti, delle civette; ascolta l'ululato dei lupi e il pianto degli animali assassinati. E tutto fa come se d'ognuno di questi gesti e di questi incontri volesse cogliere il momento natale; il momento in cui è vagito reale, vagito non ancora corrotto dell'uomo e della creazione. Senza nessuna

⁹⁵ Id., *Klee, un dolcissimo labirinto*, in CdS, 19 giugno 1981, riportato in Id., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 264.

pesantezza, anzi sempre più leggero, sempre più naturalmente ritmico e danzante. Klee sente che solo in quel punto potrà ritrovare per tutti noi la sapienza vagante e suprema che abita nell'infanzia; quella sapienza che permette il dono di sorridere d'ogni evento; non per cinismo, ma pel suo contrario; per un amore che ha nutrito e nello stesso tempo castigato se stesso fino a ridursi a un'animula che striscia nei cunicoli ombrosi e celesti degli infiniti labirinti della storia; che vi striscia per poi valicare anche quelli e giungere là dove l'uomo disegnò per la prima volta su di un sasso o su una parete di roccia i segni e le forme in cui si stringeva e condensava tutto il mistero del suo essere; e l'enorme paura, ma anche l'enorme gioia di vivere quel mistero, non già come coscienza intellettuale staccata dalla vita, bensì come atto di una religiosa e totale unità.⁹⁶

Una delle più sorprendenti prove della prosa giornalistica testoriana, che, ripercorrendo il viaggio immaginario di Klee, sa abbandonare, per una volta, la corporeità dolente della carne e del sangue per librarsi leggera in un lirico inseguimento dell'unità originaria che soltanto l'innocenza infantile – rimpianta con acuto struggimento – può godere appieno.

2.4. La peste

La più tormentata, e purtroppo anche la più attuale, delle esplorazioni condotte da Testori nelle sofferenze del corpo è quella che riguarda le epidemie. Le coordinate storico-geografiche dalle quali prende le mosse si incentrano sulle ondate di peste che si abbattano su Milano nel 1576-1577 e nel 1630. Il primo flagello vede protagonista l'opera pastorale, omiletica e caritativa di Carlo Borromeo; il secondo – la cosiddetta peste manzoniana – quella del cugino, Federico Borromeo. Accanto all'ineludibile termine di riferimento dei *Promessi sposi*, il testo che maggiormente influenza le pagine critiche, giornalistiche e letterarie testoriane sull'argomento è il *Memoriale ai milanesi* composto da san Carlo Borromeo nel 1579, pubblicato nel 1965 presso l'editore Giordano a cura di Giacomo Pozzi Bellini, con illustrazioni di Tanzio da Varallo e una prefazione di Testori, *Il "memoriale" e l'"estermínio"*. Il testo è ripubblicato nel 1983 a cura del Centro Culturale San Carlo di Milano, ancora con una prefazione testoriana, intitolata *"Memoria memor ero" (diciotto anni dopo)*. Nelle due prefazioni e nel saggio *San Carlo, memoria e presenza*, introduzione al volume *San Carlo a Milano*, curato da

⁹⁶ *Ivi*, pp. 264-266.

Giuseppe Frangi ed edito da Cariplo e dal settimanale «Il Sabato» in occasione della visita dal 2 al 4 novembre 1984 di Giovanni Paolo II in Piemonte e in Lombardia per il quarto centenario della morte del santo, Testori si impegna in riflessioni sul *Memoriale* borromaico che risultano indispensabili per comprendere le riscritture di Manzoni nella *Monaca di Monza* e nei *Promessi sposi alla prova* e gli studi sui pittori della peste milanese. Affiora, quale cardine del testo borromaico, un intreccio complesso fra il rigore controriformistico, che condanna il degrado morale di Milano e interpreta il flagello come «*stipendium peccati*»,⁹⁷ e l'ardore di carità del «caritatevole, duro, inesorabile» santo.⁹⁸ L'influenza del *Memoriale* si avverte in numerose pagine testoriane, su tutte gli articoli raccolti nella *Maestà della vita* (1977-1981), dove la prosa, lontana dalle convenzioni del linguaggio giornalistico, si avvicina piuttosto a modelli omiletici⁹⁹ e si anima in vibranti apostrofi rivolte alla Milano contemporanea, travolta dalla caduta dei valori etico-religiosi e funestata dall'imperversare di piaghe come la tossicodipendenza giovanile. Si delinea il quadro oscuro di una novella Babilonia, dove si consumano vicende di insostenibile sofferenza, simili a quelle che prendono corpo nella drammaturgia della *Prima* e della *Seconda Branciatrilogia* con *In exitu* (1988) e *Regredior* (1992).

Alle fonti scritte Testori non può non affiancare quelle iconografiche, costituite dalle traduzioni in figura del messaggio dei Borromeo operate dagli artisti lombardi e piemontesi fra Manierismo e Barocco, per definire i quali conia il termine «pestanti», «neologismo attraverso il quale la loro enorme tortura psico-formale veniva ad acquistare una collocazione (anche storica) assai precisa; di pittori [...] fra le due pesti

⁹⁷ Il sintagma deriva dalla *Lettera ai Romani*, 6, 23 («Perché il salario del peccato è la morte; ma il dono di Dio è la vita eterna in Cristo Gesù nostro Signore») e percorre le pagine più inquiete della riscrittura dei capitoli dei *Promessi sposi* dedicati alla peste (vd. G. TESTORI, *I promessi sposi alla prova*, in ID., *Opere 3. 1977-1965*, pp. 948 e 959), per le quali pare opportuno ipotizzare l'intersecarsi di ascendenze paoline, borromaiche e manzoniane.

⁹⁸ ID., *Divagazioni su Daniele*, in *Daniele Crespi. Nelle raccolte private*, catalogo della mostra (Busto Arsizio, 1988), schede di F. Frangi, Milano, Fabbri, 1989, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 325.

⁹⁹ Per tali modelli si rimanda ai rilievi di B. PISCHEDDA, *Testori: «Sulla modernità che ha tramutato la rivoluzione in capitale e consumo, sputo»*, in ID., *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, cit., pp. 231-237: «omiletica profana, figuralità, simbologie pianamente disciolte, didattica dell'exemplum, apostrofi accorate, esortazioni in voce magistrale: sono questi gli strumenti persuasivi a cui ricorre il polemistà novatese per ricristianizzare la moltitudine dei lettori» (p. 235).

(1576-1630)».¹⁰⁰ Anche se gravitante attorno alla Lombardia e al Piemonte, la loro esperienza va letta alla luce della lezione di Jacopo Robusti detto il Tintoretto, che sperimenta le ondate di peste scatenatesi a Venezia nel 1557 e nel 1576. In un articolo uscito sul «Corriere della sera» nel 1980, *Venezia, o i segni della peste dominata*, l'autore sostiene che, eccettuato il caso del Tintoretto, nell'affrontare il tema dell'epidemia la pittura veneziana sembra esorcizzare il flagello «attraverso la fermezza santa delle figure dei protettori: Sebastiano e Rocco», in dipinti che «esibiscono una pace, una solidità e una calma dorate e amplissime». Le autorità civili e religiose della Serenissima impongono una visione dell'epidemia come male dominabile, «un male che a nessuna paura era concesso d'ingigantire e mitologicizzare; fosse pure la paura (o la coscienza) della colpa [...] e del peccato», in una prospettiva estranea alla teologia dello «*stipendium peccati*» di matrice borromaica. Più complessa, come prima accennato, la sensibilità tintoretiana, che nei teleri con le *Storie di san Rocco*, in particolare *San Rocco visita gli appestati* (1549; fig. 31), coglie l'agitarsi delle paure sotto la rimozione ufficiale:

la cultura veneziana sembrerà far di tutto per non accorgersi della tragica interrogazione che esso apriva con quel suo immane spalancarsi sul nero impressionante in cui si costruisce e insieme s'affossa l'interno del lazzeretto; vero golfo di morte che sfonda e sbriciola per sempre ogni civile certezza per erigere, solissima, la religiosa domanda.¹⁰¹

Ad accogliere lo «sfondamento tintorettesco», prodromo della *Zattera della Medusa* (1818-1819; fig.1) di Théodore Géricault, secondo l'autore una delle più alte rappresentazioni in figura delle sofferenze del corpo, sono proprio, fuori dal territorio della Serenissima, i «pestanti». Gli studi testoriani su questi ultimi prendono forma già all'altezza della *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, allestita a Palazzo Madama a Torino dal 6 maggio al 26 giugno 1955 e al Centro Culturale Olivetti di Ivrea dal 1 al 15 giugno dello stesso anno. Nella presentazione al catalogo il Manierismo lombardo-piemontese viene collocato in un contesto storico che comprende

il dominio della Controriforma; la sua rigida, dissacrata gerarchia; il tentativo abnorme di ridurre la vita, anche quella pur libera delle città e dei campi, a una

¹⁰⁰ G. TESTORI, *Se la realtà non è solo un fotogramma...*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 299.

¹⁰¹ ID., *Venezia, o i segni della peste dominata*, in CdS, 17 gennaio 1980. Ulteriori annotazioni sulla tela *San Rocco che visita gli appestati* in *E venne il Tintoretto a lacerare quel velo*, in «Corriere della sera illustrato», 26 gennaio 1980.

sorta di immensa sagrestia per l'imperio degli spiriti e delle carni; le dominazioni straniere e le guerre che vi furono connesse; le sciagure delle malattie, dei contagi, delle pesti...¹⁰²

Testori tratteggia un quadro a tinte fosche, dove l'«aria malata del tempo, l'aria delle stragi e delle pesti» si raccoglie in quella «atmosfera di apprensioni, incubi, e agonie» che sembra spirare nell'opera dei «pestanti».¹⁰³ Spiccano alcune figure, prima fra tutte quella di Pellegrino Tibaldi, che inaugura il Manierismo milanese con progetti architettonici che hanno per committente anche san Carlo.¹⁰⁴ Ai *Quadroni di san Carlo* – le due serie di 28 grandi tele ciascuna, *I fatti della vita del beato Carlo* e *I miracoli di san Carlo*, esposte nei mesi di novembre e dicembre nel Duomo di Milano, già chiamate in causa nel paragrafo 1.3 – collaborano Giovanni Battista Crespi detto il Cerano e Giulio Cesare Procaccini. I «teloni» realizzati dal primo (fig. 2) si caratterizzano per la tetra imponenza di «inni catastrofici»:

inni, perché mai il Cerano dimenticò la presenza di un popolo teso ad assistere allo spettacolo, fosse pure quello delle stragi e delle rovine in cui era coinvolto [...]; catastrofi, per il tema stesso in cui l'inno fu tentato, per l'essere cioè lo spettacolo patrocinato dalle ali nere della morte.¹⁰⁵

Mentre del Cerano Testori rileva la capacità di comporre «le storie della miseria lombarda e piemontese lungo le campagne e lungo le strade dei borghi e delle città, percorse dal fetore dei cadaveri e dal salmodiare di chi conduceva i cari morti al sepolcro»,¹⁰⁶ in Procaccini registra la tendenza a risolvere la cupezza controriformistica in «grazia estenuata» e aristocratica. L'«ambiguità della dolcezza» delle sue martiri

¹⁰² ID., *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, in *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento. Sessanta opere di Moncalvo, Cerano, Morazzone, Procaccini, Tanzio, D. Crespi, Nuvoloni, Del Cairo*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 6 maggio-26 giugno 1955; Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1-15 giugno 1955), presentazione e catalogo di G. Testori, Torino, Tipografia torinese, 1955, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 203.

¹⁰³ *Ivi*, p. 206. La sensibilità testoriana è attenta al «patetico tormentato, colto nella forte concretezza fisica del '600 lombardo, di un Cerano, di un Morazzone», dove «la promessa di una vita piena si illividece nello scacco mortale della peste e, nello spasimo, reclama una risposta di senso» (A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., p. 155).

¹⁰⁴ Echi di queste committenze borromaiche in G. TESTORI, *La cattedrale*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, p. 1081.

¹⁰⁵ ID., *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 209.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

rappresenta, insieme alle figure di Cairo che ad esse si ispirano, una delle massime traduzioni iconografiche del nesso inquieto fra misticismo e sensualità:

la confusione stupenda che egli seppe compiere allora tra svenimento d'amore e svenimento di morte fece dello sguardo delle sue martiri una specie di lungo e patetico ammiccamento, quasi volessero chiamare il soccorso di più e più gioie, anzi di più e più ferite; il sangue allora diventò come una gemma, e il suo zampillo, gettito di rubini liquefatti; e tanto chi feriva quanto chi veniva ferito, non si riusciva a sapere se era più preso da pietà o da desiderio.¹⁰⁷

L'analogia fra il sangue e le pietre preziose ritorna nell'opera di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone, che affresca tre Cappelle fra le più «tetre e penitenziali» del Sacro Monte di Varallo (1602-1616), l'*Ecce Homo* (XXXIII), la *Condanna* (XXXV) e l'*Andata al Calvario* (XXXVI). Dalla sua pittura, dove «il rubino somiglia troppo al sangue e l'ametista a qualche ferita pustolosa»,¹⁰⁸ è ipotizzabile che Testori mutui uno dei motivi ricorrenti delle sue pagine letterarie. Si pensi soprattutto ai bubboni provocati dalla peste nei *Promessi sposi alla prova*, definiti “nefande gemme di morte”.¹⁰⁹ Domina un'atmosfera di languore e di corruzione, espressa da una delle note dominanti nella tavolozza del pittore, il viola, colta dall'autore nell'*ekphrasis* in versi dedicata alla *Maddalena portata in cielo dagli angeli* (1611 circa):

Sembri danzante
anche nel molliccio languore
di questo santo odore
in cui sprofondi
benché portata in cielo
nuda così
senza nessun velo
che non sia
il lunghissimo oro-marcio
dei capelli.
Al vento l'inanelli
che scende con la sera,
da Velate,
là dove le viole
sono nate
che il Mazzucchelli,
detto Morazzone,
nel colore ha schiacciate

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 212-213.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 204.

¹⁰⁹ *Id.*, *I promessi sposi alla prova*, in *Id.*, *Opere 3. 1977-1993*, pp. 957 e 959, con riferimento al «sozzo bubbone d'un livido paonazzo» che compare sul corpo di don Rodrigo nel capitolo XXXIII dei *Promessi sposi*.

per pittare
il tuo federiciano
borromaico piangere
ed amare.¹¹⁰

L'artista che nella disamina testoriana più sembra prestarsi a un'assimilazione con Manzoni è forse Daniele Crespi, definito «il grande romanziere lombardo»¹¹¹ per la sua tendenza ad adottare modi narrativi in quelle che si configurano come narrazioni pittoriche: «cercò la soluzione, spostando il dramma delle innografie catastrofiche, delle processioni senza esiti, e degli irrisolvibili ingorghi [...] tra nascita, peccato, copula, malattia e morte, verso la narrazione [...], verso il romanzo».¹¹² Il ciclo di affreschi delle *Storie di san Bruno* nella Certosa di Garegnano (1629; fig. 32) e quello della Certosa di Pavia (1630), composto da scene derivate dal Nuovo Testamento e dalle agiografie di santi certosini e di altri santi, costituiscono infatti delle «opere di narrazione».¹¹³ La pittura di Crespi riverbera il contesto storico-culturale milanese nel periodo successivo alla scomparsa di san Carlo, segnato dalla figura di Federico Borromeo e dalla peste manzoniana, della quale l'artista è vittima illustre.

Nella fase finale dell'esperienza «pestante» si colloca Francesco Cairo, uno degli artisti nei quali l'operazione di proiezione tipica del Testori critico si fa più appassionata e tormentata. All'innografia in pittura dei predecessori si sostituisce una meditazione mortuaria, sepolcrale:

Le processioni funebri dei «pestanti» non avevano potuto far altro che sciogliersi sulle lastre degli sterminati cimiteri; là dove gli umani corpi, a uno a uno, si disfano e le litanie s'alzano forse ancora, ma sottovoce; un *requiem*, ecco, il cui coro, al punto d'elevare il canto, si fosse sciolto, parendo a ognuno degli infiniti partecipanti più necessario, ora, meditare sulla fossa comune [...]. Non restava, ora, che tornarsene, nella gutturalità d'un silenzio afasico, dentro le deserte cattedrali, le rimbombanti canoniche, i damascati palazzi, le spopolate ville, le galeriche case, le bestiali cascine, i gelidi tuguri; tornarvi e [...] trovarsi lì, soli; soli, e dinanzi alla bocca, anzi, al precipizio di sé [...].¹¹⁴

¹¹⁰ ID., *Morazzone*, in ID., *Maddalena*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1460.

¹¹¹ ID., *Su Francesco del Cairo*, in «Paragone», 27, marzo 1952, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 278.

¹¹² ID., *Divagazioni su Daniele*, in ID., *La realtà della pittura*, cit., p. 327. Le «innografie catastrofiche» si riferiscono all'opera del Cerano.

¹¹³ *Ivi*, p. 328.

I soggetti e la tecnica pittorica di Cairo restituiscono un'atmosfera di dissoluzione e registrano la «marcescente agonia dell'umano corpo»,¹¹⁵ inducendo a «meditazioni sulla demenza dell'umano nulla; quelle meditazioni che San Carlo aveva consigliato di svolgere nel suo [...] *Memoriale*».¹¹⁶ Questo riferimento al testo borromeo rende opportuna un'annotazione riguardo al fatto che Testori tenta di rintracciare una traduzione figurativa delle riflessioni del santo anche e soprattutto nei dipinti che lo ritraggono. Se tutti i «pestanti» lasciano del Borromeo immagini memorabili – basti citare il *San Carlo in meditazione notturna davanti al Cristo morto* del Cerano, conservato al Prado (fig. 33) –, Testori predilige quelle consegnate da Tanzio da Varallo in *San Carlo comunica gli appestati* (1616; fig. 34) della Parrocchiale di Domodossola¹¹⁷ e nella *Processione del Sacro Chiodo* (1628; fig. 35) della chiesa di San Lorenzo a Cellio (Vercelli), e da Giovanni Serodine (che, pur non appartenendo ai «pestanti», condivide con loro il «precipizio esistenziale») nella *Incoronazione della Vergine* della Parrocchiale di Ascona (1630), poiché a suo avviso Tanzio e Serodine hanno tramandato del Borromeo «l'immagine più prossima alla terra e, dunque, se è vero ciò che di Lui ci fu detto, più prossima ai cieli della Croce».¹¹⁸ San Carlo è protagonista, insieme a Tanzio, dell'*incipit* del saggio *Tanzio da Varallo* (1959). Nella pagina, che rappresenta uno dei più originali esperimenti testoriani di mescolanza fra critica e movenze liriche e descrittive e che fa tesoro della lezione longhiana nell'immissione di elementi creativi e di invenzione nella prosa saggistica, lo scrittore immagina che il pittore, ancora bambino, assista alla discesa dal Sacro Monte compiuta

¹¹⁴ ID., *Se la realtà non è solo un fotogramma...*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 304.

¹¹⁵ ID., *Su Francesco del Cairo*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 277.

¹¹⁶ ID., *Se la realtà non è solo un fotogramma...*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 312-313.

¹¹⁷ Vd. ID., *Tanzio da Varallo*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 238. Quando nel 1993, poco prima di morire, Testori viene coinvolto in un progetto, poi mai terminato, per il completamento del Sacro Monte di Arona, trae ispirazione da questa pala per la decorazione della Cappella IX. Ci rimangono due commoventi schizzi a penna, tributi al maestro varallino intitolati *Studi per un "San Carlo comunica gli appestati"*.

¹¹⁸ ID., *Appunti sul Serodine*, in *Serodine. La pittura oltre Caravaggio*, catalogo della mostra (Locarno, 14 marzo-17 maggio 1987; Roma, 26 maggio-19 luglio 1987), Milano, Electa, 1987, riportato in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 365-366.

dal santo morente di ritorno a Milano dopo una visita a Varallo alla fine dell'ottobre 1584. Pur in assenza di documenti che attestino tale incontro, l'autore riesce a costruire un triplo ritratto, del santo (ispirato alla *Processione del Sacro Chiodo* prima menzionata), del pittore e di un'intera epoca:

Il Vescovo, niente più che una crisalide ravvolta nello splendore delle porpore, lascia per l'ultima volta il Monte; traballando sui piedi che non han più forza, scende giù per l'erta; il suo viso, affilato, suda quasi fosse già chiuso in un'urna; dietro di lui, la lunga coda dei vescovi, dei monsignori e dei prelati, rapiti da una vita che, ai loro occhi, odora già d'incenso; e sopra tutti poi, sopra il popolo, sopra i boschi, colpiti dall'autunno, sopra le cime, lo strazio del cielo che la sera inonda di sangue. [...] In quel momento, il giovane, niente più d'un ragazzo, è assalito dalla paura. Tornar a casa; attraversar i prati magri e già pronti per le nevi dell'inverno; sentir il vento frusciare sulle erbe e contro i rami; passar di lato alle stalle, ascoltar il lamento e il respiro delle bestie, mucche, asini, muli e cavalli, che si scaldano sui giacigli di paglia e di strame; incontrar i compaesani, ragazzi come lui, dalla pelle tesa e prosciugata, dagli occhi freddi e fissi su chissà quale spavento; ovvero adulti tutt'ossa, carichi di nervi e di vino; donne che vanno a prendere l'ultimo secchio d'acqua [...]. Grama vita di valligiani, dunque; dolore d'un destino impietoso; tenace, protervo attaccamento alle realtà ultime ed estreme, come il lichene s'attacca alla pietra su cui vive, da una parte; ori lucenti; glorie di liturgie secolari; rapimenti di sacrifici incomprensibili, dall'altra. La tesa, ribelle magrezza di chi al digiuno è costretto per la propria povertà e dalla povertà della propria terra, vicino alla magrezza di chi al digiuno si vota per asceti; ori di croci, viola di manti, pietre incastonate che si liquefano come gocce d'un sangue ambiguo, morbido e guasto, stendardi gloriosi, velluti ed ermellini, nel corteo che è sceso dall'erta e va ora attraversando i paesi; e, in chi resta, la sera di sempre, le ciotole sui tavolacci di legno, le pagnotte dure, le fette di polenta, i formaggi asciutti, le stoffe senza pregio che giusto servono a coprire nudità antiche, umiliate e dolorose.¹¹⁹

Il tema conosce un'elaborazione poetica nei *Trionfi* (1965), il cui secondo intermezzo è infatti intitolato *L'ultima processione di S. Carlo*,¹²⁰ e si riaffaccia nella *Cattedrale* (1974). A Borromeo si approssima infatti, per alcuni aspetti, il personaggio del Santo, rispetto al quale il personaggio del Vescovo rappresenta l'esito di un percorso storico che, nel trapasso dalla Milano borromaica a quella contemporanea, può essere assimilato al ramo discendente di una parabola, a simboleggiare un degrado estetico e morale che culmina nello sfacelo descritto nel finale.¹²¹ Se nella *Cattedrale* ricorrono

¹¹⁹ ID., *Tanzio da Varallo*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 233-234.

¹²⁰ L'itinerario letterario e iconografico culminante nell'intermezzo è ripercorso da A. SICILIANO, *La poesia 'millefoglie' di Giovanni Testori: modelli scritturali, iconografici e storico-letterari nell'Ultima processione di San Carlo*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII congresso dell'ADI – Associazione Degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, pp. 1-17.

¹²¹ Puntuali osservazioni in merito in A. CASCETTA, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, cit., pp. 126-131.

più volte, accanto ad echi borromaici, motivi legati alla peste, le citazioni pittorico-letterarie si addensano soprattutto nei *Promessi sposi alla prova* (1984). Qui i riferimenti ai capitoli del capolavoro manzoniano dedicati alla peste vengono deformati nel segno di una ripresa delle note più mortuarie del repertorio dei «pestanti», come attesta la scena nella quale don Rodrigo vede appressarsi le vittime del contagio, simbolo dell'incombere della morte:

Questi corpi sfatti, sudati, color della bava... Queste mascelle cadenti... Queste labbra che pendon giù... E i seni di queste femmine, che paion resti di cagne... Fissàti e sbarrati occhi; guance che vi staccate dall'ossa loro; gole perforate; squarciati ventri; restate lì! Non venitemi incontro! Non toccatemi! Non assediatemi! Non abbracciatemi!¹²²

Uno scenario nel quale gli agonizzanti del lazzeretto e i cadaveri ammonticchiati sui carri sono riproposti con strumenti stilistici che si allontanano sensibilmente dal modello manzoniano. Il percorso di estremizzazione di tale modello giunge al parossismo negli *Angeli dello sterminio* (1992), dove l'apocalittico incendio che si abbatte su Milano provoca conseguenze ancora più devastanti di quelle dell'epidemia:

Quasi impossibile descrivere, o trascrivere, gli ammassamenti, perché di questo si tratta, dei morti: vecchi, giovani, donne, bambini, bambine; gli uni sugli altri; talvolta, gli uni abbracciati agli altri o schiantati negli altri; le bocche spalancate in un grido restato a mezzo, ovvero nella fatica dell'ultimo, disperato respiro [...].¹²³

In quadri come questi Testori sembra veramente rivaleggiare con i pittori della peste, imitandone i lividori e le suggestioni più cupe.

¹²² G. TESTORI, *I promessi sposi alla prova*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 962.

¹²³ ID., *Gli angeli dello sterminio*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1841.

Capitolo 3

Motivi ricorrenti

3.1. I motivi nel Testori pittore

Alcuni dei motivi ricorrenti nella scrittura testoriana trovano un omologo figurativo nella produzione pittorica dello stesso Testori. Se per l'affioramento letterario di immagini relative alla crocifissione e ai giovani pugili si rimanda alle considerazioni fatte a proposito dei rispettivi cicli pittorici nei paragrafi 2.1 e 2.2 (figg. 18 e 21), è qui opportuno concentrare l'attenzione su altre immagini, prime fra tutte quelle che si riferiscono alla vera e propria ossessione dell'autore per le teste.¹ La prima emergenza risale a *Il dio di Roserio*, racconto scritto nel 1951 e pubblicato nel 1954 dove campeggia, «cifra figurativo-figurale dei sentimenti, delle inquietudini, delle angosce dei personaggi e dell'autore», il capo sanguinante del ciclista dilettante Sergio Consonni.² A quest'altezza l'officina letteraria testoriana attinge al bacino iconografico della pittura barocca, particolarmente sensibile al tema della decapitazione, come attestano i copiosi esempi di *David con la testa di Golia*, di *Decollazione del Battista* e di *Giuditta e Oloferne* che costellano l'opera di artisti quali Artemisia Gentileschi, lo

¹ Il problema è discusso anche da P. AMBROSINO, *Da Guernica a Roserio, in bicicletta. Per un'analisi stilistica del romanzo/racconto di Giovanni Testori*, cit., pp. 21-41 e da N. RUBBI, *La decollazione del profeta e la mostruosità del volto. Influenza di luoghi e tecniche pittoriche nell'opera letteraria di Giovanni Testori*, in *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di lettere e filosofia, 2016, pp. 277-298.

² B. ZANDRINO, *Il monologo di Sergio Consonni*, in *Teoria e storia dei generi letterari. Campioni di parole: letteratura e sport*, cit., p. 237.

Spagnoletto, Valentin de Boulogne, Cristofano Allori, Guido Reni, Guido Cagnacci.³ Testori non può che volgere lo sguardo agli amati pittori lombardi e piemontesi del Seicento, soprattutto Caravaggio, Cairo e Tanzio da Varallo. La scrittura testoriana è segnata dalla *Decollazione del Battista* dell'Oratorio di San Giovanni Battista dei Cavalieri alla Valletta (1608; fig. 36), capolavoro del Merisi cui l'autore dedica uno dei componimenti di *Dies illa*, *La Decollazione di Malta* (1966). Le tre versioni di *Erodiade con la testa del Battista* di Cairo (1633-1635 circa), conservate nella Galleria Sabauda, nella Pinacoteca di Vicenza e nel Museum of Fine Arts di Boston (fig. 37), sono oggetto di analisi in *Su Francesco del Cairo*, l'articolo – uscito su «Paragone» nel marzo 1952 – che segna l'esordio dell'autore nella critica d'arte ufficiale.⁴ Ineludibile, poi, il confronto con i due *David con la testa di Golia* di Tanzio da Varallo (1620 circa e 1623-1625 circa; fig. 23), conservati nella Pinacoteca di Varallo, indelebilmente impressi nell'immaginario testoriano. Non bisogna, infine, dimenticare le *Teste di giustiziati* (1818) di Théodore Géricault, artista cronologicamente lontano dai Barocchi prima citati ma altrettanto ammirato da Testori. A questi precedenti figurativi vanno ricondotte la testa di Consonni nel *Dio di Roserio*, ma anche il capo mozzato di Caterina Imbersaga nel dramma *La monaca di Monza* (1967) e quello di Jokanaan nella *Erodiade prima* (1969), nella *Erodiade (II)* (1984) e nella *Erodiàs* (1992). Nei tre monologhi in cui Testori rilegge la vicenda biblica del Battista dalla prospettiva di Erodiade, madre di Salomè, l'intreccio dei rimandi iconografici risulta particolarmente complesso giacché, accanto ai riferimenti barocchi e romantici prima menzionati, occorre, a parere di chi

³ Un suggestivo tentativo di spiegazione della predilezione barocca per i temi violenti e mortuari, spinta talvolta sino al gusto per la truculenza sanguinaria, in J. A. MARAVALL, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 262-271. L'influenza dell'iconografia barocca del capo mozzato sulla letteratura italiana del Novecento coinvolge, oltre a Testori, Carlo Emilio Gadda, grande estimatore della *Giuditta che decapita Oloferne* di Artemisia Gentileschi, conservata al Museo di Capodimonte a Napoli, e di opere del Merisi quali la *Decollazione del Battista* dell'Oratorio di San Giovanni Battista dei Cavalieri alla Valletta, la *Giuditta che decapita Oloferne* della Galleria nazionale d'arte antica a Palazzo Barberini a Roma, il *David* della Galleria Borghese a Roma e la *Testa di Medusa* degli Uffizi a Firenze. Per gli echi di tali dipinti nelle pagine dello scrittore, in particolare quelle dedicate all'omicidio di Liliana Balducci nel *Pasticciaccio*, si rimanda a F. LONGO, «Leggi: e te tu vedrai». *Gadda e le arti visive*, cit., pp. 67-81.

⁴ L'articolo è riportato in G. TESTORI, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 275-289. L'altro caposaldo degli studi testoriani su Cairo è costituito dall'introduzione al catalogo della mostra allestita presso i Musei Civici di Varese fra il 1 ottobre e il 31 dicembre 1983, *Se la realtà non è solo un fotogramma...*, riportata in *La realtà della pittura*, cit., pp. 290-318. Sulle suggestioni che Testori riceve dalle *Erodiadi* del Cairo si soffermano G. TAFFON, *Lo scrivano, gli scarozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., pp. 25-30 e *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., pp. 12-22 e M.A. BAZZOCCHI, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, in «Arabeschi», n. 5/2015, in <http://www.arabeschi.it/nel-buio-della-carne-nella-delle-immagini/>.

scrive, ipotizzare suggestioni provenienti dalla pittura del Decadentismo, sensibilissima al tema, come attestano Gustave Moreau, Gustav Klimt e Aubrey Beardsley. L'ambientazione della decapitazione di Jokanaan in un luogo oscuro, sotterraneo e asfittico, a metà fra una prigione e una cantina, e l'efferatezza dell'atto richiamano la *Decollazione* caravaggesca;⁵ il «trono che si erige come un relitto barbarico incrostato di pietre e di smalti»⁶ ricorda *Salomè danza davanti ad Erode* di Moreau (1876; fig. 38); il gesto di affondare le dita nella veste accomuna Erodiade alla *Giuditta II* (o *Salomè*) di Klimt (1909; fig. 39);⁷ la sensuale e disperata interlocuzione che Erodiade rivolge al capo reciso del Battista è ripresa dalle tre *Erodiadi* di Cairo e, si può ipotizzare, anche da *The dancer's reward* e *The climax* di Beardsley, due delle più conturbanti illustrazioni alla *Salomè* di Oscar Wilde (1893). Un riferimento iconografico imprescindibile è tuttavia ascrivibile anche all'officina pittorica di Testori, che nel 1968 realizza una serie di 73 disegni a penna stilografica raffiguranti la testa del Battista, concepiti durante la stesura dell'*Erodiade prima* e forse preceduti da 9 *Teste* disegnate sui quaderni manoscritti del dramma.⁸ Testori si impegna in variazioni sul tema nelle quali il capo del santo perde ogni connotato umano ed è deformato sino al parossismo, trasformandosi, in alcuni dei disegni, in un irriconoscibile groviglio di capelli, sangue e carne in decomposizione (fig. 40). I 73 disegni sono esposti al Centre George Pompidou di Parigi nel 1987, in occasione della prima rappresentazione nella capitale francese della *Erodiade (II)*.

Se nelle Crocifissioni, nei ritratti di giovani pugili e nelle teste recise emerge con vigore la vocazione del Testori pittore e scrittore per la corporeità, tale aspetto è implicito nei paesaggi e nelle nature morte da lui disegnate e dipinte. Ai primi appartiene il ciclo dei *Tramonti*, risalente al 1967-1969, una serie di 12 acquerelli

⁵ L'esecuzione ha luogo «sul selciato della cantina» (G. TESTORI, *Erodiade (II)*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 825).

⁶ ID., *Erodiade prima*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 571.

⁷ «Affondai le unghie nella veste» (*ivi*, p. 574 e ID., *Erodiade (II)*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 826).

⁸ Paola Gallerani, che ha recuperato i quaderni e riproposto uno degli schizzi (quaderno 9, pp. 3, 19), annota che la testa decollata «è disegnata 9 volte in grumi d'inchiostro simili a sangue rappreso sulle pagine del manoscritto» (P. GALLERANI, *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti dall'archivio*, con una postfazione di F. Panzeri, Milano, Officina Libraria, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007, p. 66).

realizzati su fogli di piccole dimensioni in cui campeggiano il sole e il cielo. Nei primi acquerelli la consistenza della materia pittorica è tale da conferire un senso di densità e al contempo di sfaldamento, anche perché il colore sembra sciogliersi sul cartoncino. In alcuni di essi, in particolare *Tramonto (Il Fuoco)*, *Tramonto (Actus tragicus)* (fig. 41) e *Tramonto sacro* (1967), prevalgono tinte rossastre, purpuree e aranciate, ad evocare il fuoco e il sangue, in sintonia con la poesia dei *Trionfi* (1965), dove la simbologia ossessivamente riconduce al destino di morte iscritto in ciascun essere corporeo già al momento della nascita («Nasci col sangue / [...] Nasci nel lago d'un tramonto»).⁹ Nel 1992, ormai molto malato, Testori riprende il soggetto in una seconda serie di 8 acquerelli su piccoli fogli di carta. Alle rutilanti esplosioni di colore del primo ciclo subentrano linee blu molto essenziali, che si avvolgono intorno al cerchio del sole. Nel complesso dialogo intermediale che Testori instaura fra pittura e scrittura prevale nettamente la prima declinazione del tramonto, quella dalle note cromatiche più violente e drammatiche, come attestano le riprese in numerose pagine romanzesche, poetiche e teatrali. Nei cupi crepuscoli dell'*Arialda* (1960) si stagliano nuvole sanguinanti.¹⁰ I cieli «pascoli di rosa e di sangue» della *Cattedrale* (1974), recuperando il repertorio immaginale dei *Trionfi*, sembrano parti cosmici, immani.¹¹ Nello *Sfaust* (1990) il volgere del sole all'ocaso assume toni che si rifanno non soltanto ai precedenti iconografici nello stesso Testori ma anche al maestro che, secondo l'autore, ha saputo meglio interpretare il soggetto, il Vecellio, al punto che il crepuscolo è definito «l'ora tramontizial, crepuscolar e tizianal tiziano».¹² In molteplici occasioni il motivo si accompagna a immagini floreali, non a caso protagoniste della maggioranza delle nature morte del Testori pittore. Tramonti dai colori infuocati come i petali di certi fiori accendono la drammaturgia testoriana, dalla *Trilogia degli Scarrozzanti* alla

⁹ G. TESTORI, *I Trionfi*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., pp. 11-12. Pernice cita *I Trionfi* e i *Tramonti* quale esempio di «concrecenza genetica asincronica» fra versante letterario e pittorico della produzione testoriana. A proposito di *Tramonto (Actus tragicus)* la studiosa osserva che il titolo indica che, «per l'artista Testori, la forza dell'arte sta nel concentrare in un unico istante uno sviluppo drammaturgico. Il titolo ecfrastrico scelto da Testori esplicita la dimensione narratologica del dipinto e ne suggerisce una dinamizzazione di carattere teatrale» (L. PERNICE, *La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative*, in «Arabeschi», n. 13/2019, in <http://www.arabeschi.it/la-parola-negli-occhi-il-genio-di-testori-tra-letteratura-e-artifigurative/>, p. 120).

¹⁰ Vd. G. TESTORI, *L'Arialda*, in ID., *Opere 1. 1943-1961*, cit., pp. 838 e 883.

¹¹ Vd. ID., *La cattedrale*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., pp. 1053-1055, 1063 e 1111.

¹² ID., *Sfaust*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1554.

Branciatrilogia Seconda, se ricorrono dall'*Edipus* (1977)¹³ a *Regredior* (1992).¹⁴ Nel *Macbetto* (1974) il cielo si tinge di «viola, porpora e aquilegia»,¹⁵ con un accostamento cromatico-vegetale che riprende la memorabile descrizione della tavolozza di Tanzio da Varallo, «rododendrica e ciclamonica, schistica e canina (intendendo riferirmi alle magre, dure rose delle siepi), aquilegica e fuxiana», del saggio, quasi coevo (1973), *Sennacherib e l'angelo* (1629).¹⁶ I rododendri tramontizi – per usare un termine assai caro all'autore –¹⁷ ritornano nella riproposizione della passeggiata di don Abbondio nel capitolo I del capolavoro manzoniano offerta dai *Promessi sposi alla prova* (1984), dove la simbologia del sangue è presagio di violenza e di morte:

Cammino... Tra un salmo e l'altro, butto con un piede verso il muro i ciottoli che fan inciampo nel sentiero: alzo il viso; fisso gli occhi dove la luce del sole, già scomparso, scappando pei fessi dei monti opposti, si dipinge qua e là sui massi sporgenti come a larghe e ineguali pezze di porpora... [...] Stupendo! Stupendo! E, insieme, presago. Velluto, ecco; velluto; petali di rododendri; quelli del Resegone; quelli della Grignetta; e annuncio, annuncio della rovina che ne verrà; della strage; del dolore; del sangue...¹⁸

Nel Testori scrittore e giornalista i fiori non danno tuttavia luogo soltanto a evocazioni crepuscolari, ma ricordano le numerose variazioni sul tema che essi conoscono come soggetti di nature morte disegnate e dipinte dall'autore o da altri artisti. Fra questi spicca Giorgio Morandi, ai cui essenziali *bouquets* di rose, margherite, papaveri e primule Testori dedica *Fiori* (1985), una delle poesie della raccolta *Segno della gloria* (1986-1993), incentrata sulla meditazione sul disfacimento della vita vegetale, così come di quella umana. Al 1948 risale il primo ciclo figurativo esperito da Testori su tali soggetti, *I fiori*, una serie di 12 disegni che testimonia una fase di sperimentazione nell'arte testoriana, dove figurano, monocromatici e stilizzati, crochi,

¹³ Vd. ID., *Edipus*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 1330.

¹⁴ Vd. ID., *Regredior*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1717.

¹⁵ ID., *Macbetto*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 1240.

¹⁶ ID., *Sennacherib e l'angelo* (1629), in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 270.

¹⁷ Il neologismo compare nell'«agonia dei cieli tramontizi» dipinti da Ennio Morlotti, nei quali il confronto è istituito non tanto con i rododendri quanto con le rose, giacché nei suoi paesaggi i crepuscoli avvolgono la terra con «manciate di rose e ditate di sangue» (ID., *L'orafo fedele e disperato*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 509 e 503).

¹⁸ ID., *I promessi sposi alla prova*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 859.

gigli tigrati, gerbere, crisantemi, viole e rose. Sulle pagine dei quaderni manoscritti de *I Trionfi*, composti tra il 1963 e il 1964 e pubblicati nell'anno successivo, campeggiano, accanto ai versi, disegni in stilografica e a matita, raffiguranti scene erotiche, rane, tulipani, narcisi, iris, giacinti, garofani, che fanno eco all'accesa sensualità delle allusioni agli organi sessuali maschili presenti nel testo.¹⁹ All'esperienza intersemiotica che vede protagonisti *I Trionfi* vanno associate anche *Le rose di Saint-Sulpice* (1965), 4 disegni a matita realizzati durante la stesura del poema – costellato di riferimenti alla chiesa parigina –²⁰ nei quali l'abilità grafica di Testori si dispiega appieno, coniugandosi alla capacità di superamento dei confini della descrizione naturalistica. Nei *Grandi vasi di fiori* del 1970 il pittore fa ricorso alla policromia per rendere con toni brillanti amarilli, dalie, crisantemi e gigli tigrati. Nel 1971 si cimenta con i prediletti ciclamini, protagonisti del ciclo omonimo (fig. 42), sperimentando i colori acrilici per la realizzazione di dieci dipinti di piccole dimensioni, che regala a parenti e amici che gli hanno dato conforto durante un periodo di depressione. Come già rammentato nel paragrafo 2.2, i panporcini sono legati a uno dei cardini del bagaglio immaginale testoriano, l'*Angelo annunciante* (fig. 22) del Polittico (1522) di Lorenzo Lotto nella chiesa di San Vincenzo e Sant'Alessandro a Ponteranica, capace di destare ricordi del paesaggio montano lombardo: l'autore rievoca con struggimento i «cespi mai più visti, per turgore e bellezza, di “pampurzini”» in una «valletta nella quale, tra cuscini d'erica, erbe e sottoboschi, il ciclamino regnava (e, forse, regna tuttodì); l'effluvio ne giungeva fin da prima di mettervi piede; pareva, ecco, d'essere coperti di baci; baci d'angeli, e angelesse».²¹ Ecco allora che nella mente di Testori la splendida veste del messaggero divino delinea un suggestivo squarcio memoriale dove le note cromatiche, olfattive e tattili più soavi si confondono, così come i tratti naturali e quelli angelici. Nel ciclo dei *Fiori*, risalente al 1982 e costituito da 17 disegni a matita su cartoncino, accanto a

¹⁹ Osservazioni su tali schizzi in P. GALLERANI, *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti dall'archivio*, cit., pp. 58-63, che riporta le pagine 19 e 25 del quaderno 7, le pagine 18 e 19 del quaderno 18 e le pagine 4 e 5 del quaderno 19.

²⁰ Vd. G. TESTORI, *I Trionfi*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., pp. 19, 41 e 43. I quattro disegni rappresenterebbero per Pernice un esempio di «concrecenza genetica sincronica» fra parola e figura nella produzione testoriana (L. PERNICE, *La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative*, in «Arabeschi», n. 13/2019, in <http://www.arabeschi.it/la-parola-negli-occhi-il-genio-di-testori-tra-letteratura-e-artifigurative/>, p. 118).

²¹ G. TESTORI, *Quell'angelo color ciclamino*, in CdS, 17 settembre 1980.

petunie, margherite e gloxinie riemergono i fiori che Testori predilige e che dissemina nei suoi scritti: oltre ai ciclamini, le rose e le rose canine.

In molte pagine testoriane i motivi floreali sono abbinati alle pietre preziose, soprattutto in immagini che alludono ai temi religiosi della Passione di Cristo e dei supplizi dei martiri. Nella *Passio Laetitiae et Felicitatis* (1975) il sangue pare produrre efflorescenze e gemmazioni di rododendri e di rubini.²² Nel *Trittico del toro* (1984), componimento dedicato all'omonimo dipinto (1984) di Giancarlo Vitali e confluito in *Segno della gloria*, le spoglie di un bue squartato, vittima sacrificale paragonata al Cristo crocifisso, formano una «pustola di grumi, / coralli, / garofani, / rubini».²³ Ancor più frequentemente, tuttavia, le gemme dominano da sole la scena. In *Post-Hamlet* (1983) il rubino e il topazio assurgono a emblemi della carità e il quarzo a emblema della Trinità.²⁴ Nel saggio *Se la realtà non è solo un fotogramma...* (1983) la pittura di Francesco Cairo si arricchisce di «gemmanti e violacee putrefazioni» e di «rubinici e smangianti morbidi», che sembrano provenire da un «gioiello barbarico dissepolto [...] da qualche negletta e dissacrata sacrestia».²⁵ L'oreficeria medievale ricorre spesso in Testori a suggerire nessi tanto inquieti quanto inestricabili fra gli aneliti spirituali e le pulsioni sensuali nelle esperienze amorose ed estetiche. Le gemme, preziose e durevoli, divengono allora veicolo del tentativo compiuto dall'artista-amante per riscattare la caducità della bellezza e dell'amore. L'emergenza più significativa è nella *Cattedrale* (1974), dove l'Orafo di Chiavenna, per certi aspetti controfigura dell'autore, cerca due lapislazzuli che gli ricordino la gradazione cromatica degli occhi del ragazzo amato per inserirli nella pisside che va preparando per il duomo di Milano.²⁶ L'ineffabile sfumatura di quegli occhi,²⁷ disperatamente e ossessivamente inseguita dall'Orafo, simboleggia

²² Vd. ID., *Passio Laetitiae et Felicitatis*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 1484.

²³ ID., *Trittico del toro. Per Giancarlo Vitali*, in ID., *Segno della gloria*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 1487.

²⁴ Vd. ID., *Post-Hamlet*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 733 e 731.

²⁵ ID., *Se la realtà non è solo un fotogramma...*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 309.

²⁶ Vd. ID., *La cattedrale*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 1064.

²⁷ Vd. *ivi*, p. 1114.

l'inafferrabilità della bellezza per ogni artista, come suggerisce la scena nella quale il personaggio contempla i riflessi lunari sull'acqua:

La luna dominava, serena, dall'alto. S'intrufolava tra le foglie dei rami che, nel suo procedere, l'orafo era costretto a scostare e così provocava, nelle piccole pozze, dentro i salti dell'acqua, un infinito, cangiante squamarsi di chiazze e di colori. Forse, più che di colori, si trattava di luci. Sembravano alcune, pezzi di cristallo danzanti; altre, frammenti di quarzo. Quanto a giù, nelle fosse, dove l'intrico delle foglie si rifletteva più scuro e massiccio, il buio prendeva il tono e la sostanza d'una tormalina sul punto di liquefarsi. Poi, di colpo, nei punti più impensati, [...] fosse per la particolare incidenza dei raggi, fosse pel biancore delle pietre che vi sottostavano, erano frammenti d'azzurro che apparivano, tra lo zaffiro e il turchese; e là, ecco là, in quella pace che il torrente pareva darsi allungando un poco il suo letto, un tremolare infinito di lapislazzuli... [...] Erano tremolii azzurri d'una bellezza così impalpabile e dolce, così di continuo smemorantesi in se stessa, che avrebbero dato la pace al più disperato e perseguitato degli umani. Per un attimo anche l'orafo restò lì, estasiato. Avesse potuto osservarli uno per uno! Avessero potuto restar lì, fermi, quali erano nell'attimo in cui gli apparivano! Forse, allora, sarebbe riuscito a rintracciare il colore, la sostanza, il tono, la luce, ecco sì, la luce da cui recuperare il filo che lo legava a quelle pupille... Ma tutto, seppur lievemente, si muoveva. Tutto, d'attimo in attimo, cambiava.²⁸

Il motivo, affiorante già nella lirica amorosa di *A te* (1972-1973) («L'orafo di Chiavenna / cerca ancora nel suo lago / gli occhi che non esistono più. / Non lo sapeva: / i lapislazzuli li avevi solo tu»),²⁹ riappare nella prosa giornalistica. In un articolo del 1981 alle gemme, in particolare ai lapislazzuli, associati nella memoria testoriana al ricordo dell'amato, sono accostati gli occhi delle figure ritratte da Amedeo Modigliani. Testori elogia

la perfetta imperfezione delle sue facce, in cui solo un antichissimo orafo avrebbe potuto cucire, come lui, gli occhi servendosi delle stesse ciglia; fu così, proprio così, che quelle memorabili mandorle, azzurre come i lapislazzuli, verdi come il più verde degli smeraldi, viola come sono viola la memoria e la morte, nere com'è nero l'abisso stesso della vita, ma insieme nere com'è nero il più delicato dei velluti; è così che quelle mandorle si sono incistate, una per una, sotto le fronti; e forse è così che anche noi sogniamo di veder fissati per sempre in pietre preziosissime eppur quotidiane gli occhi di chi abbiamo amato e per cui, a lungo, abbiamo pianto e gioito; per cui a lungo abbiamo atteso, ci siamo disperati, e, riflettendovi poi i nostri, abbiamo creduto di esser là dove si dice luce, felicità e paradiso.³⁰

²⁸ *Ivi*, p. 1082.

²⁹ *Id.*, *A te*, in *Id.*, *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 937.

³⁰ *Id.*, *Modigliani, la pittura che vince il tempo*, in CdS, 30 aprile 1981, riportato in *Id.*, *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 102.

L'assimilazione fra pittura ed oreficeria, entrambe vocate al tentativo di eternare il fascino attimale della bellezza e dell'amore, oltre a coinvolgere il Testori scrittore e artista nell'operazione di rispecchiamento esplicitata nella *Cattedrale*, percorre gli interventi giornalistici testoriani e accomuna varie figure dell'arte novecentesca: oltre al pittore livornese, lo statunitense William Congdon, definito «orafo barbaro e medievale»,³¹ e soprattutto Ennio Morlotti, l'«orafo fedele e disperato» che con la sua opera ci consegna un «epitaffio materico, rutilante e abbacinato come certi gioielli barbarici».³²

Talvolta, le gemme assumono il ruolo di potenti strumenti di metaforizzazione. È quanto accade nei *Promessi sposi alla prova* (1984), dove il personaggio di Gertude, esploratrice degli abissi della natura umana, viene definito «pilastro nero» e «pilastro d'onice», a suggerire una funzione portante nella struttura narrativa e drammaturgica, paragonabile a quella di Renzo e Lucia, «pilastri bianchi in luce».³³ Senza il colorismo ossimorico celato nel tenebroso splendore di Gertrude, l'«anima nerovestita», la «perla coperta d'onice», la «rosa di perla e di carbone»³⁴ che riunisce in sé la polarità insita nelle cose fra luminosità e oscurità, fra bene e male, non potrebbe dispiegarsi l'elaborata orditura della Provvidenza manzoniana. Soltanto la «coesistenza fra grazia e peccato, tenebra e luce, inferno e paradiso»³⁵ il chiaroscuro caravaggesco che già il Gadda della *Meditazione milanese*, del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, dell'*Apologia manzoniana*, della *Cognizione del dolore* e del *Pasticciaccio*, prima ancora di Testori, ha colto nel capolavoro manzoniano –³⁶ può restituire la complessità del reale. Una complessità che i grandi maestri riescono ad afferrare quando rendono, in parola o in figura, la compresenza di buio e di luce. È il caso di Claude Monet, che secondo Testori conferisce ai suoi indimenticabili neri uno splendore da pietra preziosa. Nella sua

³¹ ID., *Un americano a Milano*, in CdS, 29 novembre 1992.

³² ID., *Quelle sere sull'Adda*, in CdS, 22 marzo 1991.

³³ ID., *I promessi sposi alla prova*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 853, 912 e 899.

³⁴ *Ivi*, pp. 905 e 932.

³⁵ *Ivi*, p. 897.

³⁶ Sull'intreccio delle ascendenze caravaggesche e manzoniane, filtrate attraverso la lezione longhiana, in Carlo Emilio Gadda si rimanda a F. LONGO, «Leggi: e te tu vedrai». *Gadda e le arti visive*, cit., pp. 51-81.

pittura, così come nella scrittura testoriana, accanto agli accesi colori di zaffiri, smeraldi e rubini, non può mancare il bagliore dell'onice:

anche il nero fu una scheggia di luce [...]. Questo non significa che, in Monet, il nero non abbia saputo rappresentare il precipizio della morte; e persino, della morte, l'infinito, incolmabile vuoto. Bensì che lo figurò con la stessa luminosità con cui topazi, zaffiri, coralli, smeraldi e rubini figurarono le nascite e le feste della vita; e le sue glorie. Il nero fu [...] in lui carbone ed onice; ma carbone ed onice purissimi.³⁷

3.2. I motivi di matrice religiosa nella prosa giornalistica

Fra i motivi di ascendenza figurativa che ricorrono negli articoli pubblicati sul «Sabato» e sul «Corriere della sera» da Testori in veste di storico dell'arte e critico spiccano, per la frequenza e per l'appassionata partecipazione dell'autore, quelli di matrice religiosa. A differenza dei motivi esaminati nel paragrafo precedente, quelli che si analizzeranno in questa sede provengono, più che dalla produzione pittorica dello stesso Testori, da altri artisti. Se la sensibilità dello scrittore è profondamente colpita dal portato estetico-teologico dell'iconografia della Madonna con Bambino e della Resurrezione,³⁸ un ruolo di primo piano è svolto, anche in questa occasione, dai motivi gravitanti attorno alla Passione: dal Cristo deriso alla flagellazione, dalla salita al Calvario alla crocifissione, dalla deposizione al compianto sul Cristo morto.

Alcuni fra i più significativi articoli incentrati sull'iconografia della Croce sono riuniti in *Davanti alla Croce*, raccolta che ha già dato luogo a molteplici approfondimenti nei paragrafi precedenti. Il curatore, Fulvio Panzeri, pone in luce le opere che hanno maggiormente contribuito alla meditazione testoriana sul tema: *La discesa dalla croce* di Max Beckmann (1917), *Via crucis* di Lucio Fontana (1947), *Studio per la Discesa dalla croce* per la cappella di Santa Maria del Rosario a Vence di

³⁷ G. TESTORI, *L'occhio infallibile di Monet*, in CdS, 22 febbraio 1980.

³⁸ Cfr. L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, cit., pp. 94-98.

Henri Matisse (1948-1950), *Tre studi per una Crocefissione* di Francis Bacon (1962), *Crux (4)* di Arnulf Rainer (1980-1985), *Crocefissione* di Kei Mitsuuchi (1983-1984), *Crocefissione* di Karl Hödicke (1985), *Via Crucis di Vertova* di Vittorio Bellini (1989). Gli articoli relativi a Bacon, Beckmann, Hödicke e Matisse sono usciti sul settimanale «Il Sabato» nel 1986 durante la quaresima come spunti di dibattito sulla questione – secondo Testori ineludibile – della presenza di Cristo nell'arte novecentesca. Fra gli artisti sui quali si concentra in proposito l'attenzione dell'autore campeggia Bacon, protagonista anche di numerosi interventi sul «Corriere della sera». In tutte queste occasioni, la fantasia del pittore irlandese viene descritta come ossessionata dal Golgota (fig. 19),³⁹ suprema fonte di ispirazione per riflessioni sulla sofferenza dell'esistere: «trovandosi a meditare sul dolore umano, il luogo deputato, il luogo, ecco, reale per tale meditazione, gli era parso essere la croce su cui Cristo venne inchiodato e assassinato». Proprio dal Golgota pare all'autore che si levi il «grido dell'uomo che, pur offeso, lacerato e maciullato [...] intende restar uomo»,⁴⁰ in una lettura della protesta di Bacon contro la riduzione contemporanea della persona a macchina in linea con la polemica che Testori mette in scena contro il totalitarismo tecnocratico nella distopia di *Post-Hamlet* (1983).

Affiora spesso, all'interno di queste declinazioni della cristologia testoriana, una concezione dell'arte come rito e sacrificio. Anche in questo caso, termine di confronto imprescindibile risulta Bacon, la cui traiettoria esistenziale e artistica dalla disperazione alla speranza, dall'«infamante e insondabile niente» alla luce si consuma attraverso il «macellaiesco correlativo figurale di quel sanguinante nido» che è l'esistere e attraverso l'«ostinazione e voluttà dimostrative [...] della fatalità alla corruttela [...] con cui l'uomo e, in totale, la creazione, da sé e per sé (o per la connessa colpa), sono destinati». L'opera di Bacon si configura allora come «enorme inno alla corruttela del corpo

³⁹ Il tema è trattato con toni vibranti in G. TESTORI, *Francis Bacon. La Crocefissione crocefissa*, in «Il Sabato», 8 marzo 1986, riportato in ID., *Davanti alla Croce. Parola, arte e vita*, cit., pp. 57-59, e si riaffaccia in ID., *Il grido educato dell'inglese Bacon*, in CdS, 3 novembre 1989.

⁴⁰ ID., *Proibito ai cattolici guardare Bacon?*, in CdS, 27 agosto 1983.

umano», corruttela che si fa gloria.⁴¹ Testori attribuisce la «sacrificialità»⁴² e la propensione al «macellaiesco» anche a Chaïm Soutine, che nella prima metà del Novecento ripropone il *Bue macellato* di Rembrandt.⁴³ La cruda, viscerale esplorazione della realtà corporea assume, anche per lui, connotati rituali:

Soutine arrischia (e forse sceglie) il macellaiesco, ma la macelleria, tra squarci, rigurgiti e vomiti di sangue, gli si corona d'una superba capacità di stendere ovunque pietre e velluti; Soutine arrischia (e forse sceglie) la vischiosa e infetta terribilità dei fori più notturni e segreti ma, strisciando come una talpa entro quelle gole, quegli uteri e quei canali, produce ad ogni pennellata o ad ogni manciata di colore che, arrancando, getta di continuo sulla tela, il luccichio d'un pugno di lucciole che, ecco, splendono come lontanissime stelle, prima di venir sfraccellate dalla pietra che il gioco d'un ragazzo incauto annulla su altra pietra. E tutto questo come se accadesse su di un altare.⁴⁴

Un altro motivo che costella la prosa giornalistica testoriana, strettamente legato a quelli menzionati in precedenza, è costituito dall'assimilazione della figura dell'artista a quella del martire, all'interno di una prospettiva nella quale il martirio acquista il triplice aspetto di meditazione sul dolore creaturale, di imitazione del sacrificio di Cristo e – etimologicamente – di testimonianza. Tale prospettiva è presente anche nei romanzi, in particolare *Nebbia al Giambellino* e *Passio Laetitia et Felicitatis*, dove è intessuta di rimandi all'iconografia paleocristiana, ricca di immagini, soprattutto musive, che si possono definire dei martirologi in figura. La Gina Restelli di *Nebbia al Giambellino* viene ripetutamente paragonata a una martire che rende una testimonianza di salvezza

⁴¹ ID., *Ecce Bacon*, in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., pp. 197, 199 e 201. Accenni al dibattersi di Bacon fra angosce di perdizione e speranze di salvezza anche nell'articolo *Gli assalti del destino*, in CdS, 7 marzo 1993, le ultime pagine scritte da Testori (spentosi il 16 marzo di quell'anno), la cui versione manoscritta è recentemente ricomparsa durante l'inventariazione dell'Archivio depositato presso Casa Testori (<https://www.casatestori.it/2021/03/15/se-larchivio-e-vivo/>).

⁴² ID., *La pittura di Soutine si aggrappa alla vita*, in CdS, 14 settembre 1982, riportato in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 10.

⁴³ A entrambi gli artisti si ispira Giancarlo Vitali, pittore scoperto da Testori, nel rappresentare le spoglie di un toro squartato in *Trittico del toro* (1984). Nel componimento omonimo, contenuto nella raccolta *Segno della gloria*, l'autore accosta il dipinto a una Crocifissione, riprendendo il tema a lui caro dell'identificazione fra Cristo e la vittima sacrificale. Secondo Pernice l'*ekphrasis* poetica di *Trittico del toro* costituisce un particolarissimo esempio di come lo scrittore superi l'«equivalenza verbale» di tipo puramente mimetico-descrittivo per penetrare nella materia-carne delle immagini e cogliervi una verità trascendente (vd. L. PERNICE, *La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative*, in «Arabeschi», n.13/2019, in <http://www.arabeschi.it/la-parola-negli-occhi-il-genio-di-testori-tra-letteratura-e-artifigurative/>, pp. 116-118).

⁴⁴ G. TESTORI, *La pittura di Soutine si aggrappa alla vita*, in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 14. Palesi le analogie con l'immagine delle lucciole in uno degli episodi di più struggente lirismo de *La cattedrale* (in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., pp. 1094-1095).

attraverso la sofferenza.⁴⁵ Per molti aspetti mutuata dalla Lucia Mondella manzoniana, oggetto di angherie da parte di Rinaldo Cattaneo, persecutore con tratti derivati sia da don Rodrigo sia dall'Innominato, il personaggio di Gina è sempre accompagnato dalle prerogative della luminosità e della purezza, con molteplici richiami alla luce,⁴⁶ nonché alle sfumature bianco-azzurrine della neve.⁴⁷ Ancora più evidenti i riferimenti nella *Passio Laetitiae et Felicitatis*, che a parere di chi scrive presenta, accanto alle ascendenze figurative, consonanze vibranti e solo apparentemente blasfeme e dissacranti con due testi significativi della letteratura cristiana antica, la *Passio Perpetuae et Felicitatis* e l'*Inno* dedicato a Eulalia del libro III del *Peristephanon* di Prudenzio. Il primo narra l'incarcerazione e il supplizio di un gruppo di giovani catecumeni, fra i quali Perpetua e Felicità, avvenuto a Cartagine nel 203, durante l'impero di Geta; il secondo tesse le lodi di Eulalia, che ad Augusta Emerita (l'attuale Mérida) nel 304 cade vittima della persecuzione diocleziana. Echi del primo testo si colgono nella reclusione di Felicità nella stanza del convento, percepita come una galera,⁴⁸ e nella morte di Felicità e di Letizia, descritta come un martirio.⁴⁹ La capacità di incarnare un modello femminile diverso da quello corrente grazie ad un'indole coraggiosa – normalmente considerata prerogativa virile – e la risolutezza nell'opporsi ai modelli maschili, o comunque maschilisti, che dominano per la loro violenza brutta e impositiva accomunano la Felicità testoriana a Perpetua,⁵⁰ ma anche alla Eulalia di Prudenzio. All'innografia del poeta spagnolo e all'iconografia paleocristiana può essere ricondotto, inoltre, il contrasto cromatico fra il fulgido biancore e l'acceso colorismo del rosso e del viola cui Testori ricorre nel romanzo, a suggerire l'opposizione fra la purezza

⁴⁵ Vd. ID., *Nebbia al Giambellino*, in ID., *Opere 1. 1943-1961*, cit., pp. 1154-1155, 1157, 1242-1243 e 1253.

⁴⁶ Vd. *ivi*, pp. 1209-1210, 1232, 1244 e 1253-1254.

⁴⁷ Vd. *ivi*, pp. 1167-1168, 1242-1243 e 1253. Alla neve è accostata Lucia nei *Promessi sposi alla prova* (in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 865).

⁴⁸ Vd. ID., *Passio Laetitiae et Felicitatis*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., p. 1379.

⁴⁹ Vd. *ivi*, pp. 1483-1484. Altre allusioni alle pp. 1396, 1398 e 1410.

⁵⁰ Puntuali annotazioni sul modello femminile rappresentato da Perpetua in opposizione alle consuetudini dominanti nella società romana coeva in M. FORMISANO, *Introduzione. La passione di Perpetua per la letteratura*, in *La passione di Perpetua e Felicità*, prefazione di E. Cantarella, introduzione, traduzione e note di M. Formisano, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 7-61.

delle martiri – paragonate ora ad agnelle, ora a colombe, ora alla neve – e la violenza che le travolge e ne sparge il sangue.⁵¹ Ecco allora che le suggestioni floreali variano dai gigli ai rododendri,⁵² senza contare la predilezione testoriana per le viole, parenti prossime delle *purpureae violae* di Prudenzio (*Peristephanon*, III, v. 201). Una sensibilità affine permea le prose giornalistiche raccolte nella *Maestà della vita*, dove le vibranti considerazioni sul valore testimoniale dell'esperienza dei tanti sofferenti che affiorano sulle pagine dei periodici fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta – le vittime della strage di Bologna, Giovanni Paolo II dopo l'attentato, il piccolo Alfredo Rampi caduto nel pozzo di Vermicino,⁵³ una bambina uccisa da un rapinatore, «martire pura e bianchissima» –⁵⁴ danno modo all'autore di dispiegare appieno la sua disposizione omiletica.

Il Testori storico dell'arte e critico ricorre più volte a una variazione sul tema che si è già avuto modo di menzionare poco sopra, l'assimilazione della figura dell'artista a quella del martire. A suo avviso, il vero artista è colui che non rimane estraneo al dolore dell'uomo, anzi vi si immerge intraprendendo, nella vita e nell'opera, una *imitatio Christi*. Esempi di una simile visione ricorrono nella prosa saggistica, con particolare riferimento a Caravaggio, la cui tormentata parabola esistenziale e artistica assurge a «meditazione [...] morale e duramente cristiana, anzi cristica», portata «fino al Golgota».⁵⁵ Immagine che riaffiora in più occasioni, a indicare che la testimonianza

⁵¹ Vd. G. TESTORI, *Passio Laetitia et Felicitatis*, in Id., *Opere 2. 1965-1977*, cit., pp. 1380, 1420, 1442 e 1492. Formisano rileva che il resoconto della reclusione e del martirio nella *Passio Perpetuae et Felicitatis* ruota attorno a tre nuclei tematici, la scrittura, il corpo e la morte (vd. M. FORMISANO, *Introduzione. La passione di Perpetua per la letteratura*, in *La passione di Perpetua e Felicitatis*, cit., pp. 37-59), sui quali, a parere di chi scrive, è imperniata anche la *Passio* testoriana.

⁵² Vd. G. TESTORI, *Passio Laetitia et Felicitatis*, in Id., *Opere 2. 1965-1977*, cit., pp. 1380 e 1492.

⁵³ Vd. ID., *La maestà della vita*, in Id., *Opere 3. 1977-1993*, cit., pp. 376, 455 e 494, 471.

⁵⁴ ID., *In memoria di una bambina sgozzata*, in Id., *La maestà della vita*, in Id., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 387.

⁵⁵ ID., *Se la realtà non è solo un fotogramma...*, in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., p. 297. Forti le tangenze con l'ammirazione – per non dire venerazione – per il Merisi nutrita da Gadda, che del pittore avverte la «carnale disperazione» (C.E. GADDA, *Immagine di Lombardia*, in Id., *Scritti dispersi*, in Id., *Saggi giornali favole e altri scritti I*, cit., p. 859), pur senza collocarla mai in un orizzonte di fede. Si noti come sia Testori sia Gadda si discostino dall'interpretazione di Bernard Berenson, che liquida la sofferta traiettoria di Caravaggio assimilandola a quella di un «Hercules furens della bassavita» (B. BERENSON, *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, a cura di L. Vertova, Milano, Abscondita, 2006, p. 24).

lasciata dal Merisi in pittura si configura come «calvario, solissimo, ma conglobante nel suo sangue l'intera storia», culmine della tradizione figurativa lombarda: «il fiotto di sangue e carne sgorgato dall'esperienza di Caravaggio come dai chiodi d'una croce dilata la tradizione lombarda [...] per quant'è grande il mondo».⁵⁶ Le riflessioni sulla *imitatio Christi* in ambito storico-artistico punteggiano anche gli interventi per «Il Corriere della sera». Recensendo una mostra dedicata a El Greco, allestita a Madrid nel 1982, l'autore annota che l'opera del genio cretese-toledano

sembra definitivamente collocarsi, dentro gli infiniti e stratificati meandri della storia dell'arte, come un cuore che, una volta preso a battere, non abbia più cessato di versare il proprio sangue; inumidendo, bagnando e inzuppando di sé tutti; [...] lino d'una Veronica su cui la sacra impronta mai si seccò o si stinse, ma sempre rinnovò il senso e il miracolo dell'immenso, sacrificale liquido di che e in che si compose.⁵⁷

Se per El Greco chiama in causa la Veronica, nel caso di Bacon Testori ricorre a similitudini sindoniche, come si è avuto modo di notare nei paragrafi precedenti. A proposito della prematura scomparsa di Géricault, «genio disperato, atrocemente corrotto e corruttibile, cupamente sacro e luminoso» del Romanticismo francese, sono menzionate le sacre bende:

come se giovinezza e maturità si fossero raggrumate in lui in un solo taglio, in una sola non cicatrizzabile ferita; in una macchia di sangue smisurata, purulenta e marcia, che continua ancor oggi a gemere e a fiorire, impossibilitata come risulta ad asciugarsi là, sulle bende spalancate e corrose del suo atroce calvario.⁵⁸

L'analogia con la Veronica e la Sindone evoca il valore testimoniale che deve avere l'opera d'arte. La questione assume un ruolo cruciale nella pittura di Georges Rouault, secondo l'autore omologo figurativo dell'«ultimatività cristiana» della scrittura di Georges Bernanos. Testori concentra l'attenzione su un episodio saliente della vita del pittore francese: nel 1948 Rouault brucia 315 delle sue opere, «che gli parevano non tanto poco belle, quanto non abbastanza vere e, dunque, testimoniali».⁵⁹ Si può ipotizzare che il fatto susciti profonde risonanze in Testori, non soltanto perché in linea con la sua concezione cristiana dell'arte come confluenza di bello estetico e di vero

⁵⁶ G. TESTORI, *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, cit., pp. 452 e 439.

⁵⁷ ID., *El Greco: sguardo che trafigge il futuro*, in CdS, 29 aprile 1982.

⁵⁸ ID., *Géricault, tragico e invendicato*, in CdS, 20 dicembre 1979.

⁵⁹ ID., *La Via Crucis d'un santo clown*, in CdS, 5 aprile 1992.

filosofico-teologico, ma anche perché egli stesso nel 1949 infligge ai propri dipinti un *autodafé* dal quale salva soltanto una *Crocifissione*. La verità delle opere di Rouault si manifesta come in un miracolo che «fiori, sempre e solo, sull'enormità del dolore e sulla terribilità della corruzione; fiori, ecco, sulla vita che più spende e paga se stessa, e che in se stessa non può, né vuole trovare mezzi di salvezza». Nei dipinti realizzati fra il 1903 e il 1920, soprattutto i *Clown* così prossimi all'iconografia del Cristo deriso, Rouault supera i più alti esiti raggiunti nel periodo blu e nel periodo rosa da Picasso con i suoi saltimbanchi e i suoi *pierrrots*, dimostrando una «maggiore e implacata forza eversiva [...] e, dentro l'eversione, la caparra che la resurrezione fa scendere sul dolore e sulla morte vissuti come prezzo del peccato».⁶⁰ Il significato testimoniale emerge anche nelle sculture, nelle incisioni e nei dipinti di Alberto Giacometti, dove l'amore per l'esistenza si fa «corona d'un martirio» e la rastremazione dell'effigie umana esprime un «senso della bellezza martoriato [...] e crocifisso».⁶¹ Sondando gli abissi della sofferenza l'inchiesta giacomettiana riesce a intuire il senso della vita e a coinvolgere tutto l'essere, giacché le sue figure, anche se simili a lische, foglie, insetti, conservano in sé la «goccia umana e divina» nella quale Testori fa risiedere, come si è avuto modo di notare nel paragrafo 2.3, la scaturigine comune dei regni della natura:

Potevano le figure allungarsi e appiattirsi quasi lische di pesci antediluviani, quasi foglie d'erba trovate entro i volumi immensi del tempo e della storia; o potevano trattenere, per contro, le dimensioni e il peso interi della loro norma quotidiana; potevano rimpicciolirsi fino a diventare nulla più d'insetti, mosche, formiche; la rondine della verità, il cuore dell'essere vi pulsava sempre dentro perché ne era sempre il centro; la piccola vena; il feto eternamente ricreante; la goccia umana e divina: l'umana e divina saliva.⁶²

La prosa giornalistica testoriana conosce non di rado impennate liriche come questa, soprattutto allorché si cimenta con un'altra delle tematiche che ci si propone di enucleare in questa sede: la finitezza della vita umana a cospetto dell'infinità,

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ ID., *Alberto Giacometti: il dolore dell'uomo*, in «Il Corriere della sera illustrato», 9 settembre 1978, riportato in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 276. Osservazioni analoghe in *Giacometti, l'universo religioso*, in CdS, 25 giugno 1986 e in *Giacometti, il genio, la solitudine*, in CdS, 22 dicembre 1991, che reca il sottotitolo *La cognizione del dolore. In forma di dono*, quasi a suggerire un'affinità con l'esperienza del don Gonzalo del romanzo gaddiano e al contempo il superamento di quest'ultima tramite lo schiudersi di un orizzonte di fede in Dio e di comunione con gli altri esseri umani.

⁶² ID., *Alberto Giacometti: il dolore dell'uomo*, cit.

dell'onnipotenza e dell'eternità divine. In tali occasioni la «vanità della storia»⁶³ è paragonata alla cenere e alla polvere, immagini fra le più insistentemente ricorrenti. L'emergenza più tormentata del lirismo testoriano a confronto con il tema è costituita dal grido che, in un articolo dedicato a El Greco, Testori mette in bocca al pittore: «sono polvere, Signore, e anche queste mie meraviglie non sono altro che polvere; poiché tutto, per tornare a te, deve disfarsi al soffio, al vento, alla cenere e al niente; almeno finché venga il grido ultimo e finale».⁶⁴ La fragilità della condizione mortale, che affiora nei lividori del mirabile *Entierro del conde de Orgaz* (1586-1588), si carica di speranze di immortalità, in attesa della Rivelazione ultima suggerita dall'*Apertura del quinto sigillo* (1608-1614). Un presentimento del Giudizio finale palpita, secondo Testori, nell'opera del maestro cretese, come attesta l'apocalittica *Veduta di Toledo* (1595-1600; fig. 43):

e, allora, giù, più giù, maestro Theotocopulos; a strisciare e a gemere, come un verme, dentro la tua indegnità; e ad avvolgerti negli immensi, lividi lenzuoli della penitenza; mentre, per converso, le figure andranno progressivamente allungandosi, candele aspirate dalla Colomba, torce di carne consunta e marcia che Dio chiama a sé come in un risucchio; [...] mentre Toledo, grigia come l'ossa dei morti e verde come una macelleria di menta, di serpi e di ramarri, si trasforma in lei, la valle di Giosafatte, quella [...] dell'evento ultimo e finale; quell'evento che sembra accadere o, forse, esser già accaduto nella memorabile «Vista de Toledo», esterrefazione dopo la fine del mondo o sua estrema memoria.⁶⁵

El Greco, forte del lascito dell'arte veneta e sensibile alla lezione tizianesca e tintoretiana più che a quella del Rinascimento toscano, contesta con geniale coraggio l'abilità pittorica di Michelangelo – il «*buen hombre que no supo pintar*», secondo il celebre giudizio riportato da Francisco Pacheco, trattatista e pittore, maestro e suocero di Diego Velázquez –, ravvisando nella solidità plastica delle anatomie del Buonarroti i segni di una disposizione eminentemente scultorea, lontana da quella che anima le proprie figure, allungate, contorte e baluginanti come fiamme. Testori tuttavia rileva in entrambi i maestri, pur così diversi, una comune prospettiva cristiana, dove l'uomo si dibatte fra le pastoie del peccato e i presagi della resurrezione. Nell'introduzione alle *Rime*, l'autore paragona la produzione figurativa, ma anche quella poetica, del

⁶³ S. CRESPI, *Postfazione*, in G. TESTORI, *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 289. Lo studioso sottolinea come proprio la quasi ossessiva presenza del termine «cenere» conferisca unità strutturale a questa raccolta di articoli testoriani sull'arte novecentesca.

⁶⁴ ID., *El Greco: sguardo che trafigge il futuro*, in CdS, 29 aprile 1982.

⁶⁵ *Ibidem*.

Buonarroti a dei «fiotti di cenere crollanti»,⁶⁶ sintagma che ritorna, con variazioni, in più di un articolo uscito sul «Corriere della sera». A proposito dei disegni michelangioli schi annota: «difficile [...] vedere un'opera ove il senso della colpa e [...] dell'umana miseria e nientitudine si riveli così atrocemente, umiliatamente, e, insieme, coscientemente cristiano; anzi, cristico».⁶⁷ Uno di essi, una *Crocifissione* risalente agli ultimi anni del maestro e vicina alla sensibilità della *Pietà Rondanini*, «assorbe in sé tutti i mezzi di espressione che eran stati del Buonarroti [...] e tutti li esalta nello stesso momento in cui li frantuma, li riduce, ecco, a niente più di un gemito; velo; polvere; nulla». Opere come queste diventano specchio della caducità umana, simboleggiata nella prosa testoriana dalle manciate di polvere e cenere, dalle «frane che non hanno fine e non trovano pace se non in quell'alterità dove s'iscrive, con terribile e umiliato dolore, il nome di Dio».⁶⁸ La riflessione sulla finitezza umana ha toni più sommessi in Giovan Battista Moroni, pittore della linea lombarda fra i più ammirati da Testori, che elogia il più memorabile elemento della tavolozza dell'artista, il grigio (fig. 6). La sinfonia in grigio del Moroni, «cattolicissimamente consapevole dell'esser noi uomini nulla più di cenere, ove non intervenga a redimerci la fede (e, nella fede, la quotidiana devozione e pietà)» e capace di cogliere «il punto in cui la vita, giorno per giorno, si sgretola in polvere», esprime la rassegnazione, venata di speranza per la vita futura, dei ritrattati:

nel grigio assommante e totale, nel grigio involvente come fumo di camini, nel grigio planante e insieme emergente dalla memoranda sfilata dei *Ritratti* è proprio un pugno di cenere quello che si raccoglie quale sunto, ai piedi d'ognuno; ai piedi delle poltrone entro cui essi stan seduti, nella penombra cara ed usuale dei palazzi; frammezzo le accolte pazientemente allusive ed araldiche dei simboli; nei grembi o di tra le braccia dei memorabili *tre quarti*.⁶⁹

La cenere e la polvere non richiamano soltanto la contrizione e la penitenza della Controriforma, ma anche molte esperienze novecentesche. Nella pittura di Mario Sironi,

⁶⁶ ID., *Introduzione*, in M. BUONARROTI, *Rime*, cit., p. 10.

⁶⁷ ID., *Michelangelo: il gigante e la cenere*, in CdS, 14 maggio 1989.

⁶⁸ ID., *Michelangelo: tre figure, una tragedia*, in CdS, 8 gennaio 1978. Un'affermazione che riecheggia la terzina finale del sonetto 285, *Giunto è già 'l corso della vita mia*: «Né pinger né scolpir fie più che quieti / l'anima, volta a quell'amor divino / c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia» (M. BUONARROTI, *Rime*, cit., p. 303).

⁶⁹ G. TESTORI, *Moroni: umile verità*, in CdS, 16 settembre 1979.

che Testori ritiene estraneo alle accuse di connivenza con il Fascismo che spesso gli sono state rivolte, intravede non l'esaltazione del Regime ma un presentimento della sua fine, nel segno di una più generale meditazione sulla vanità della Storia. Lungi dal cedere alle lusinghe del Fascismo, agli occhi dell'autore Sironi ne mina le fondamenta dall'interno. Nel presentare il catalogo di una mostra dedicata al pittore, allestita a Milano fra l'ottobre e il dicembre 1985, Testori accosta l'operazione sironiana ad uno sventolio di bandiere sulla polvere, citando *Flags in the dust* di William Faulkner.⁷⁰

che la costruzione [...] di Sironi partisse dalla cenere riconosciuta e, chissà come, dolentemente accettata, e che di essa cenere si servisse per edificare l'inedificabile, mi pare una constatazione che s'evidenzia, come primo atto, nell'essenza arsa, scarna e fuliginosa, più ossea che marmorea, e da sé, per certo, non salvabile della materia scelta e impiegata alla bisogna. Una materia che si dichiarò, subito, [...] come oppositiva a ogni deliberazione cromatica; ad essa, anzi, totalmente negata. Una fatalità alla monocromia che era, prima di tutto, una fatalità della cenere e alla cenere; delle ossa e alle ossa; anzi, della e alla povera e muta polverizzazione di tutto ciò che fu, era, e sarebbe stato creato.⁷¹

Ecco allora che, nella «atrocità [...] quasi biblica d'interrogazioni e d'inchieste circa il senso del nascere e del suo dolorare», la propensione all'uniformità cromatica e l'essenzialità della struttura compositiva delle tele e delle pitture murali sironiane fanno del pittore non un pagano neoromano – come molta critica lo ha inteso – ma un cristiano neoromanico, tanto che «l'epica di Sironi torce ogni pur evidente apporto che venga dai Fori imperiali di Roma verso il rombo cristico e penitenziale che sale su dal romanico».⁷² Anche nella pur diversissima, per scelta dei soggetti e tecnica pittorica, opera di Filippo de Pisis Testori avverte un'acuta sensibilità per la caducità del reale. Nelle nature morte, nei paesaggi, nei ritratti (fig. 25) del maestro, inteso ad afferrare con pennellate rapide e lievi la fragile bellezza degli oggetti, degli elementi naturali, dei corpi prima che si compia il destino di disfacimento e di morte incombente, la gioia del dipingere si rovescia in cenere perché la corsa della felicità nel ritrarre le cose visibili è incalzata dal nulla. Se la cenere in Sironi si associa all'immagine statica delle rocce, qui

⁷⁰ Gli echi faulkneriani compaiono anche nell'articolo che preannuncia l'esposizione, *Quel pennello intriso di polvere e di roccia*, in CdS, 11 maggio 1985.

⁷¹ ID., *Le bandiere e la polvere*, in *Sironi 1885-1961*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre-8 dicembre 1985), a cura di C. Gian Ferrari, Milano, Mazzotta, 1985, riportato in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., p. 108.

⁷² *Ivi*, pp. 112 e 115.

si accompagna a quella dinamica del vento. La «corsa folle; folle e disperata» di de Pisis sembra trascinata da un turbine rapinoso:

la bellissima, freschissima, vibrantissima, fioritissima pittura di de Pisis poggia su un vento che va, va e va. Ed è quel vento che gli permette di fermare l'attimo in cui un gladiolo vien fulminato o da se medesimo si fulmina, come per un'eiaculazione neppur troppo vegetale; quello in cui un beccaccino, colpito a morte, precipita nel vuoto o una rosa, colta da chissà quale angelo, si lascia assumere in cielo [...].⁷³

Il Ferrarese ci consegna allora una segnalazione nello stesso tempo colorata e straziante sulla fragilità dell'esistenza: «questa pittura della felicità, in cui ogni attimo sembra vissuto per essere stretto fra le mani, goduto e spremuto come l'unico bene possibile, finisce per parlarci, molto più che della felicità, del suo prezzo», tanto che lo spazio in de Pisis si dispiega come

una sorta di luogo consacrato più al “memento” [...] che non al sapore e all'afrore della gioia dell'abbraccio e del bacio. Qui fui felice; qui amai; qui, goloso, addentai mele e pere; qui, frivolo e narciso, annusai garofani e rose; ma ora che me ne sto

⁷³ ID., *La tragica felicità di de Pisis*, in CdS, 4 settembre 1983, riportato in ID., *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, cit., pp. 139 e 138. Si osservano significative analogie con la raffinata prosa di *Per Filippo de Pisis* di Carlo Emilio Gadda, contributo che l'autore scrive nel 1952 su invito di Carlo Ludovico Ragghianti per rendere omaggio al pittore in occasione di una mostra alla «Strozzina» di Firenze, in cui vengono esposte cento opere provenienti da collezioni toscane. Il testo, che doveva comparire nel catalogo della mostra, purtroppo mai stampato per mancanza dei fondi necessari, è stato ritrovato fra le carte di Ragghianti. Nell'intervento Gadda unisce all'elaborata tessitura formale, debitrice della lezione dell'*ekphrasis* longhiana, una dimostrazione delle sue rimarchevoli doti di conoscitore d'arte e di critico. Lo scrittore elenca i soggetti prediletti da de Pisis creando fra essi legami tematici, cromatici, persino fonici e coglie mirabilmente la levità e la rapidità del tratto del pittore, coagulandole in «nere virgole del tempo»: «Un accenno quasi inavvertito del colore, una significazione segreta della immagine, il rimpianto di un attimo del nostro conoscere, un raggio tra i grigi opachi repentino, una inconsueta battuta della luce, quasi pizzicato da una gialla arpa, un segno della solitudine incombente, una stanca foglia, un ricciolo di pietra bianca dai secoli o un pinnacolo fattosi lancia e fattosi ago scarlatto, la cortecchia di un platano come un cartoccio asciutto e tuttavia colmo dei più teneri verdi del pisello e dei bianchi del guanto, un pioppo che l'autunno spoglia, che novembre annerisce, un'acqua che riflette le lunghe lame e le squamme e i filamenti dei grigi, dei viola, dei bleus cupi, e le nere virgole del tempo che dall'ora e dalla proda e dal ramo di tristezza ad una ad una si spiccano, quel tratto seminero o quella stella di porpora o, invece, color caffè, quel groviglio mal semplificato in un rebus, o il grigio argento e lo splendente squillo del secolo, del nuovo secolo: con trepida celerità la memoria ha buttato in tela la sua nota, vi ha coagulato alla lesta la sua vibrazione archiviante: non arriva ad occupare la tela col dettato supervacaneo della compiutezza, a creare una cupola di circostanze attediate, e tanto meno il tappeto stipato del colore [...]. Il tempo suole inaridire i colori, operare sui vivi e sui lor sguardi con silente pertinacia: e annichila, dopo le pupille che videro, le cose vedute. Perverrà forse a disseccare queste virgole, queste gocce, sublimatesi in disperata memoria. Appesa al chiodo o chiamata, dopo il colpo di fucile, dalla gravità là dove ogni preda è chiamata, la beccaccia cadente dal suo volo o preziosamente putrida, così stancamente vestita di bianco di nero di caffè, sarà tra cent'anni, forse, uno scheletro secco, inane ghirigoro della polvere. Ma le calunnie del tempo non nostro non ci riguardano, e nemmeno offendono il nostro puro operare. Il pittore ha veduto, ha segnato» (C.E. GADDA, *Per Filippo de Pisis*, in ID., *Altri scritti*, in ID., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 2009, pp. 1151-1152). Si noti che sia Testori sia Gadda fanno riferimento alle memorabili beccacce del maestro, soggetto di più di una tela, come *Beccaccia* (1938) e *Beccaccia appesa* (1947).

andando guardate ciò che furono i miei amori, le mie golosità, i miei profumi; un ammasso di lacerti, delicati sì, ma spettrali...⁷⁴

Il tentativo di fissare sulla tela l'«impalpabilità attimale» crea, secondo Testori, una simultaneità, persino una coincidenza fra la bellezza e la cenere, con ricadute cromatiche:

ciò che più oggi ci sorprende e anche ci afferra e ci prende sostando davanti ai dipinti del grande maestro ferrarese non sono i grumi, gli scatti, le meraviglianti, erratiche, velocissime concrezioni di colore, petali e foglie, nubi, nudi, muri, il beccaccino colto nella sua discesa precipite, la povera lepre, la granseola, la tinca, il ventaglio, gli occhi seducenti e perduti dei suoi ragazzi; non quello è, ma il nero-cenere, il nero-seppia, il nero-fumo, il nero-velluto delle ombre che ogni essere, ogni cosa, anche la più minuta, getta sul piano vacillante e insieme sterminato su cui, più che posare, sembra transitare per un attimo; l'attimo [...] prima che la gioia d'esser vista [...] passi via e finisca nel nulla.⁷⁵

Lo stemperarsi in cenere delle gioie, dei brividi, della grazia, dei doni della vita e l'ombra come orma della provvisorietà del creato affiorano in tutti gli interventi che Testori scrive per «Il Corriere della sera» sull'opera del Ferrarese, lodandola in quanto massimo esempio di come la delicatezza, lungi dal tradursi in superficialità, possa farsi strumento per scrutare il fondo dell'esistenza.⁷⁶

La meditazione sulla transitorietà caratterizza anche altri due fra gli artisti novecenteschi più apprezzati da Testori, Alberto Giacometti ed Ennio Morlotti, a proposito dei quali l'autore introduce una particolare sfumatura del tema, quella relativa alla speranza nella resurrezione. Gli articoli dedicati a Giacometti, menzionato sopra quale esempio di percorso artistico vissuto come martirio, pongono in risalto, accanto al versante testimoniale di tale cammino, punteggiato da analogie con la Passione di Cristo, anche gli aspetti che accennano agli aneliti di rinascita che agitano tutto il creato. Le figure scolpite, incise, dipinte dall'artista svizzero sembrano fantasmi,

come se l'indagine giacomettiana li spingesse oltre l'ultima soglia e poi da là lasciasse che tornino, feriti e torturati da tutti i dolori della vita, ma bagnati da una

⁷⁴ G. TESTORI, *A Ginevra le rose di de Pisis*, in CdS, 23 novembre 1980.

⁷⁵ ID., *I chiodi della bellezza*, in CdS, 18 ottobre 1981.

⁷⁶ Si rimanda in proposito anche a ID., *Il mondo si colorò di vento*, in CdS, 22 febbraio 1984, a ID., *De Pisis, la leggerezza tragica*, in CdS, 1 agosto 1986 e a ID., *De Pisis: dalla visione, la felicità*, in CdS, 3 gennaio 1988.

luce resurrezionale che li fascia e li intride; quasi quella luce fosse pronta ad assumerli, e per sempre, dentro di sé.⁷⁷

Gli interventi incentrati su Morlotti consentono a Testori un'operazione di proiezione di respiro più ampio rispetto a quanto avviene per Giacometti, anche a causa della lunga e profonda amicizia che lo lega all'artista lecchese, dell'affinità nelle preferenze pittoriche e letterarie e persino del ricorso a motivi comuni. Si pensi in particolare all'immagine del reliquiario, che si affaccia nelle pagine del Testori scrittore, critico e giornalista per esprimere, attraverso la compresenza delle ossa e delle pietre preziose, la coesistenza di caducità ed eternità, di disfacimento e possibilità di rigenerazione. Nei *Teschi* di Morlotti si delinea una meditazione sul «nostro povero, sconfitto e, insieme, vittorioso teschio, o reliquiario, o cara teca delle memorie dell'uomo», a dimostrazione del fatto che «quando l'arte è tale, proprio nel momento in cui più ci parla di morte, più ci spinge a dar forza, rispetto, dignità e luce alla vita; e alla sua religione».⁷⁸ Per un verso, i *Teschi* morlottiani raccolgono l'eredità dell'arte lombarda della Controriforma:

fu ed è nel grande Seicento Lombardo il territoriale e temporale luogo in cui Morlotti ha veramente pascolato e brucato; il luogo in cui s'è, per dir così, rinvoltolato e massacrato. Quel Seicento dove, tra Cerano, Morazzone, Serodine, Procaccini, Tanzio e Daniele,⁷⁹ i teschi gemono per ogni dove; per ogni dove s'incontrano (o si scontrano); come per un'inedita battaglia cimiteriale; o per un cimiteriale abbraccio [...].⁸⁰

D'altra parte, queste opere, così come le nature morte morlottiane che hanno per soggetto mele e rose, trascendono il *memento mori* dell'iconografia della *vanitas* di ascendenza barocca per proiettarsi in un orizzonte che, con un termine molto caro a Testori, si potrebbe definire resurrezionale, giacché colgono nel reale «la sempiterna litania religiosa, e religioso rosario di cellule create, morenti eppure sempiternamente risorgenti, quasi resurrezionali, che vi si muove dentro (cellule, appunto, della creta plasmata, segnata dalla luce e dalla volontà dell'Iddio)».⁸¹

⁷⁷ ID., *Quei fantasmi di Giacometti*, in CdS, 14 marzo 1982. Una sensibilità analoga si profila in ID., *Giacometti, l'universo religioso*, in CdS, 25 giugno 1986.

⁷⁸ ID., *Un fiore è un fiore ma la pittura è pittura*, in CdS, 26 marzo 1978.

⁷⁹ Allusione al «pestante» Daniele Crespi.

⁸⁰ ID., *L'orafo fedele e disperato*, in ID., *Opere 3. 1977-1993*, cit., p. 508.

⁸¹ ID., *Le rose longobarde di Morlotti*, in CdS, 8 aprile 1979.

Conclusioni

Nello snodarsi di questa tesi ho tentato di studiare il Testori esperto conoscitore delle arti figurative, raffinato recensore, abile autore di *ekphraseis*. La vastissima enciclopedia figurativa, costruita grazie all'attività di collezionista e di critico, si trasfonde nell'imprescindibile componente visiva e descrittiva delle immagini ricorrenti nelle sue pagine, in rapporto alle quali occorre riconoscere un'origine nei ricordi non soltanto letterari, ma anche artistici. L'autore sa restituire il reale con iconica evidenza, non esitando a prendere a prestito motivi dagli artisti più amati, come accade a Carlo Emilio Gadda, protagonista di un'esperienza di scrittura che si può considerare per alcuni aspetti affine a quella testoriana. Ho cercato di enucleare punti di tangenza e di divergenza fra i due autori, evidenziando fra le simmetrie l'interesse per le arti, l'ammirazione per la pittura lombarda, la venerazione per Caravaggio, Manzoni e Longhi e la propensione al dialogo intermediale fra visività e scrittura, fra gli scostamenti la tendenza testoriana a porsi tormentati interrogativi religiosi, laddove Gadda si mantiene lontano dall'orizzonte di fede.

Ho indagato le intersezioni fra i due versanti della *Doppelbegabung* di Testori, sottolineando il ruolo di mediazione fra i due talenti svolto dagli studi da lui condotti nell'ambito della storia dell'arte. Assumendo questi ultimi come punto di partenza ho ipotizzato delle direttrici di ricerca che, tutte innestate sul tema del corpo, cardine della poetica testoriana, potessero dare ragione delle molteplici, poliedriche, complesse influenze reciproche fra le diverse forme conoscitive ed espressive da lui esperite e di parte dei copiosissimi riferimenti artistici disseminati nella sua produzione letteraria. La mia impostazione interpretativa, che non pretende di essere esaustiva nella direzione

dell'estensione né in quella della profondità, ha voluto ampliare e sistematizzare gli studi esistenti, ponendo in posizione centrale e di forte risalto le ascendenze figurative delle opere letterarie testoriane. All'interno di una prospettiva che, oltre a prendere in esame la produzione pittorica dell'autore, ha rivolto lo sguardo alle diverse declinazioni della sua scrittura, ho inteso conferire il maggiore spazio possibile agli articoli scritti da Testori non tanto per le riviste scientifiche quanto per i periodici, interventi che ritengo non abbiano ancora ricevuto l'adeguata considerazione critica e che auspico svolgano un ruolo preminente nei contributi futuri.

Il percorso compiuto in questo lavoro ha posto in luce alcuni dei più significativi stilemi dell'officina letteraria testoriana, dal magmatico sperimentalismo linguistico che con l'accavallarsi delle metafore, con il susseguirsi dei neologismi, con le accumulazioni dei participi vuole trasporre in parola le mescolanze di lingua e dialetto figurativi degli artisti dei Sacri Monti e della linea pittorica lombarda, agli squarci lirici del Testori più contemplativo. Il suo stile non rinuncia mai all'impegno formale, nel parossismo espressionistico e insurrezionale di certe sperimentazioni, nelle pagine che più inseguono il «sublime del quotidiano», ma anche nelle *ekphraseis*. Queste ultime, pur prendendo le mosse dal modello longhiano della «equivalenza verbale» e non dimenticando il presupposto della restituzione mimetica dello stile in figura con lo stile in parola, talvolta se ne discostano all'insegna di una maggiore fisicità e corporeità, di una più vivace carica immaginale e di un più franco ricorso alla libertà creativa, fornendo originalissimi esempi di contaminazioni fra generi diversi, la saggistica, la narrativa, il dramma, la poesia.

Vorrei concludere questi itinerari testoriani con un'annotazione sullo straziante senso della bellezza che percorre tutta l'opera dell'autore. In un suggestivo episodio della *Cattedrale* affiora il fascino esercitato sul Testori artista e scrittore dall'incanto creaturale, nel quale la fusione di bellezza e fragilità è simboleggiata dalle lucciole che baluginano davanti agli occhi dell'Orefice:

Le seguiva, ultime parvenze di un regno di felicità ormai perduto; argento fattosi aria e danzante così, come in un sogno; oro ancor più fascinoso di quello che adoperava per comporre i miracoli della sua arte. Poi, di colpo, sparivano: foglie di mitiche vegetazioni, vive fiamme di regine antichissime e ormai spente entro i loro sepolcri. [...] Di quel lieve bagliore, inseguito con l'innocenza d'un bambino e, insieme, con la protervia d'un maniaco o d'un ladro, gli restava negli occhi un punto appena dilatato tra l'argento, il verde e l'azzurro. Era quello che soprattutto cercava di trattenere nella retina... Invece, se ne andava con velocità ancora

maggiore di quella della lucciola di cui era stato per un attimo la stampa; o il negativo. Talvolta, quando riusciva a raccoglierne una decina, di lucciole, si portava in un punto dove l'oscurità era più fitta e, servendosi d'un sasso, le spiacciava su d'una pietra; quindi, facendosi guida col cannocchiale delle mani, affondava gli occhi in quel crepitare di polvere, vivente per un attimo e poi subito spenta, franante nel nulla. Allora, con una sorta di desolata, fallimentare coscienza, si diceva che mai la sua perizia d'orefice sarebbe arrivata a rendere qualcosa di così impalpabile eppur presente: mai a contenere in uno spazio così breve i misteri e i deliri dell'intera volta celeste e, forse, ciò che accadeva delle pupille degli umani quando si spegnevano per la vita di quaggiù e, impallidendo e marcendo, acquistavano una nuova capacità visiva: quella forse che consentiva loro di penetrare non viste, e perciò caste e incorrotte, i punti più segreti dell'universo: i capelli più biondi e più cari; lo screpolarsi delle labbra; il curvarsi dolce, come d'un liuto, dell'inguine; ogni punto del corpo adorato: i boschi ancor inesplorati; gli intrighi minutissimi dei muschi; e addirittura resistere, con più fermezza d'un aquila, alle distese abbacinanti dai ghiacciai e delle nevi. Ma sarebbe veramente accaduto così, si chiedeva subito dopo, o invece, marcendo del tutto, anche le pupille degli umani sarebbero diventate una maleodorante poltiglia come accadeva ai frammenti degli insetti che, infatti, per illuminarsi s'eran prima nutriti di defecazioni e di strame? Allora distraeva la testa dalla pietra come se la distraesse dalla putrefazione d'un corpo amato.¹

Questa pagina racchiude molti temi cari all'autore, fra i quali spiccano soprattutto il destino di disfacimento che incombe su ogni essere vivente, la sofferenza sempre connessa alla dimensione corporea, la speranza di una rinascita nel segno di quella che Testori – riprendendo la *Prima Lettera ai Corinti* di san Paolo – chiama l'«incorrusione», il ruolo potenzialmente salvifico dell'artista, impegnato in un tentativo di riscatto della fugacità della bellezza. L'episodio del romanzo si configura allora come una riflessione estetica, o meglio, estetico-teologica – ciò che non di rado accade in Testori – sul significato dell'arte, come sembra suggerire il ricorso al termine «franante», che, al pari di altri della stessa area semantica, nella scrittura testoriana è spia di una meditazione sulla caducità, a cavallo fra l'ambito artistico e lo schiudersi di uno spiraglio religioso. Proprio a «frane» di cenere e polvere, alludenti al dissolvimento nel nulla, l'autore accosta la pittura, la scultura, l'architettura di Michelangelo, nonché le sue *Rime*. Nell'interpretazione testoriana l'arte del Buonarroti diviene così un'interrogazione sul disfacimento inscritto nella finitezza umana al cospetto dell'infinità e dell'immensità della bellezza e di Dio. Una dimensione che trascende i confini umani al punto da causare in Michelangelo, ma anche in Testori, che in lui si rispecchia, un senso di lancinante strazio, di insostenibile oltranza:

¹G. TESTORI, *La cattedrale*, in ID., *Opere 2. 1965-1977*, cit., pp. 1094-1095. Come osservato nel paragrafo 3.2, le lucciole ritornano nell'articolo *La pittura di Soutine si aggrappa alla vita*, in CdS, 14 settembre 1982.

La bellezza è infinita, immensa, ma soprattutto è troppo; va oltre ogni comprensibile e contenibile misura; si pone come l'insopportabilità stessa; è un dato che si disfa per troppa luce. Né basta alla sua sopportazione lo slittamento continuo di quell'immensità e di quell'infinita verso l'immagine, ad essa speculare, di Dio.²

² ID., *Introduzione*, in M. BUONARROTI, *Rime*, cit., p. 9.



Fig. 1: Théodore Géricault, *La zattera della Medusa*, 1818-1819; Parigi, Musée du Louvre (fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg)).



Fig. 2: Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, *Il Santo erige croci in città* (particolare), 1603; Milano, Duomo (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Quadroni_di_San_Carlo#/media/File:SaintBoromeo.JPG).



Fig. 3: Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto, *Filatrice e contadino con gerla* (particolare), 1760 circa; Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco (fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Giacomo_ceruti_detto_il_pitocchetto_%2C_filatrice_e_contadino_con_gerla%2C_1765_circa_02.JPG).



Fig. 4: Giovanni Segantini, *Ave Maria a trasbordo*, 1886; San Gallo, Fondazione Otto Fischbacher (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Ave_Maria_bei_der_%C3%9Cberfahrt_1886.jpg).



Fig. 5: Ennio Morlotti, *Rocce*, 1984; collezione privata (fonte: <https://www.catawiki.com/it/1/30780775-ennio-morlotti-rocce>).



Fig. 6: Giovanni Battista Moroni, *Il sarto*, 1565-1570 circa; Londra, National Gallery (fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Moroni_001.jpg).



Fig. 7: Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto, *Portarolo seduto con cesta a tracolla, uova e pollame*, 1745 circa; Milano, Pinacoteca di Brera (fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giacomo_Ceruti-Boy_with_a_basket.jpg).



Fig. 8: Louis Le Nain, *Pasto di contadini*, 1642; Parigi, Musée du Louvre (fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Le_Nain_001.jpg).



Fig. 9: Paul Cézanne, *Il dolore (La Maddalena)*, 1866; Parigi, Musée d'Orsay (fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/La_Maddalena_\(C%C3%A9zanne\)#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_-_The_Magdalen,_or_Sorrow.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/La_Maddalena_(C%C3%A9zanne)#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_-_The_Magdalen,_or_Sorrow.JPG)).



Fig. 10: Gaudenzio Ferrari, *Crocifissione* (Cappella XXXVIII), 1520-1528 circa; Varallo, Sacro Monte (fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sacro_Monte_\(Varallo_Sesia\)_-Cappella_38_-_La_Crocifissione#/media/File:Sacro_Monte_\(Varallo_Sesia\)_Crocifissione_25.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sacro_Monte_(Varallo_Sesia)_-Cappella_38_-_La_Crocifissione#/media/File:Sacro_Monte_(Varallo_Sesia)_Crocifissione_25.jpg)).



Fig. 11: Giovanni e Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, *Cristo condotto per la prima volta davanti al tribunale di Pilato* (Cappella XXVII), 1610-1617; Varallo, Sacro Monte (fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sacro_Monte_\(Varallo_Sesia\)_-Cappella_27_-_Cristo_Davanti_al_Tribunale_di_Pilato#/media/File:DEnrico_Pilato_Varallo.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sacro_Monte_(Varallo_Sesia)_-Cappella_27_-_Cristo_Davanti_al_Tribunale_di_Pilato#/media/File:DEnrico_Pilato_Varallo.JPG)).



Fig. 12: Giacomo Paracca di Valsolda, *Strage degli innocenti* (Cappella XI), 1587; Varallo, Sacro Monte
(fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Varallo_Sesia,_Sacro_Monte_-_Chapel_11_-_Massacre_of_the_Innocents_002.jpg).



Fig. 13: Beniamino Simoni, *Gesù muore sulla croce* (Stazione XII, particolare del *Cattivo ladrone*), 1752-1761; Cervo, Santuario della Via Crucis (fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Beniamino_Simoni_Cervo_Via_Crucis_Stazione_XI_I_03.JPG).



Fig. 14: Giacomo Jaquerio, *Salita al Calvario*, 1410 circa; Abbazia di Sant'Antonino di Ranverso (fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GJaquerio_Salita_al_Calvario.jpg).



Fig. 15: Giovanni Girolamo Savoldo, *Maddalena*, 1525-1530; Londra, National Gallery (fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Girolamo_Savoldo_-_Mary_Magdalene_-_Google_Art_Project.jpg).



Fig. 16: Girolamo da Romano detto il Romanino, *Discesa al Limbo* (particolare), 1533-1534; Pisogne, Santa Maria della Neve (fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Romanino_Discesa-Limbo_Pisogne.JPG).



Fig. 17: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Flagellazione di Cristo*, 1607; Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte (fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Flagellazione_di_Cristo_\(Caravaggio\)#/media/File:Caravaggio_-_La_Flagellazione_di_Cristo.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Flagellazione_di_Cristo_(Caravaggio)#/media/File:Caravaggio_-_La_Flagellazione_di_Cristo.jpg)).



Fig. 18: Giovanni Testori, *Crocifissione*, 1981; collezione privata (fonte: scheda 1981.OGT.017 dell'Archivio Testori *online*).



Fig. 19: Francis Bacon, *Three studies for figures at a base of a crucifixion*, 1944; Londra, Tate Britain (fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Three_Studies_for_Figures_at_the_Base_of_a_Crucifixion.jpg).



Fig. 20: Francis Bacon, *Blood on the Floor*, 1986; Melbourne, collezione privata (fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Blood_on_the_Floor_\(Painting,_1986\)#/media/File:Francis_Bacon_Blood_on_The_Floor.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Blood_on_the_Floor_(Painting,_1986)#/media/File:Francis_Bacon_Blood_on_The_Floor.jpg)).



Fig. 21: Giovanni Testori, *Pugile (IV)*, 1970; collezione privata (fonte: scheda 1970.OGT.011 dell'Archivio Testori *on line*).



Fig. 22: Lorenzo Lotto, *Polittico di Ponteranica* (particolare dell'Angelo annunciante), 1522; Ponteranica, San Vincenzo e Sant'Alessandro (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Polittico_di_Ponteranica#/media/File:Polittico_di_Ponteranica,_angelo_annunciante.jpg).



Fig. 23: Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, *David con la testa di Golia*, 1620 circa e 1623-1625 circa; Varallo, Pinacoteca (fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tanzio_da_Varallo,_Davide_e_Golia,_ca._1625_\(Museo_civico,_Varallo\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tanzio_da_Varallo,_Davide_e_Golia,_ca._1625_(Museo_civico,_Varallo).jpg)).



Fig. 24: Michelangelo Buonarroti, *Ignudi*, 1508-1512; Roma, volta della Cappella Sistina (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Ignudi#/media/File:Ignudo_04.jpg).

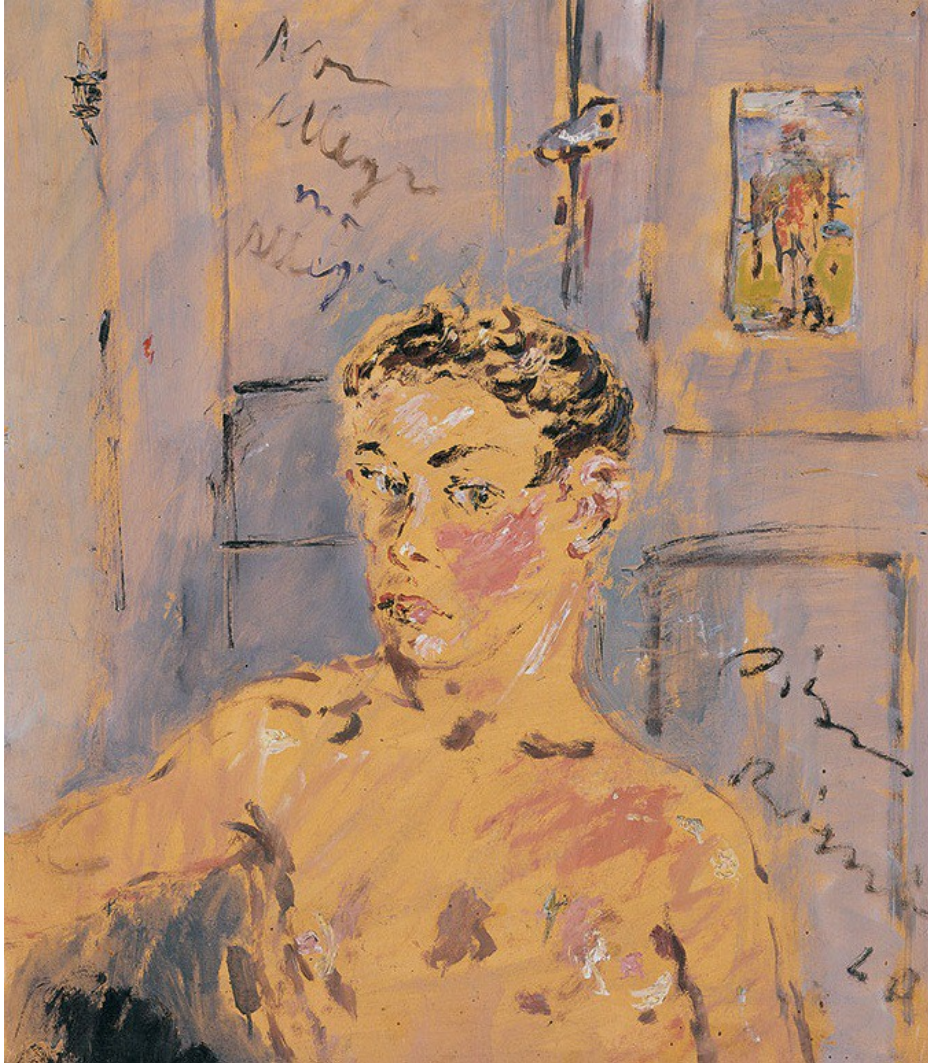


Fig. 25: Filippo de Pisis, *Ritratto di Allegro*, 1940; Ferrara, Galleria d'arte Moderna e Contemporanea (fonte: <https://www.castelloestense.it/it/il-castello/esposizione-di-giovanni-boldini-e-de-filippo-de-pisis/immagini-foto-gallery/boldini/2771.jpg/view>).

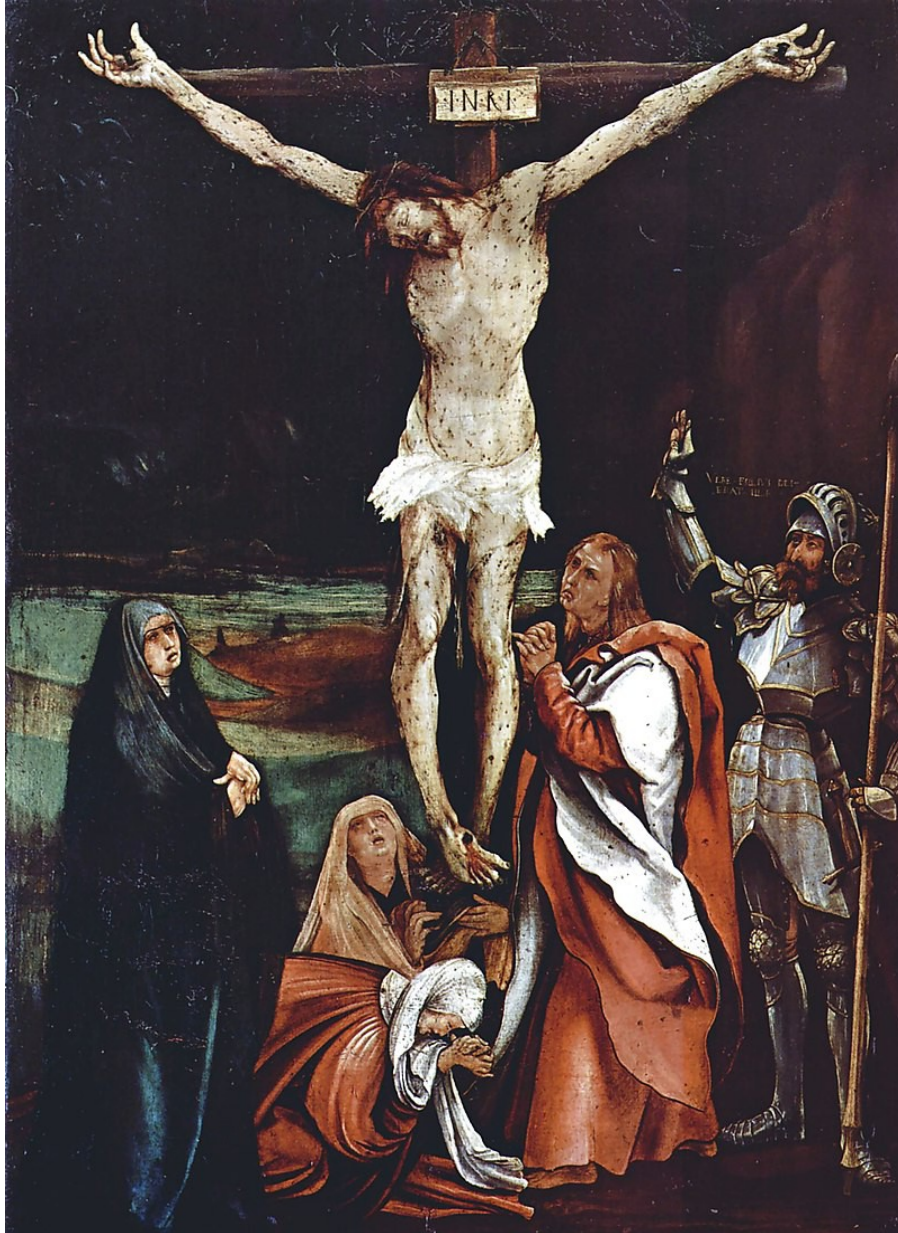


Fig. 26: Matthias Grünewald, *Crocifissione*, 1505-1515; Basilea, Museo d'Arte, Öffentliche Kunstsammlung (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Matthias_Gr%C3%BCnewald#/media/File:Mathis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_047.jpg).

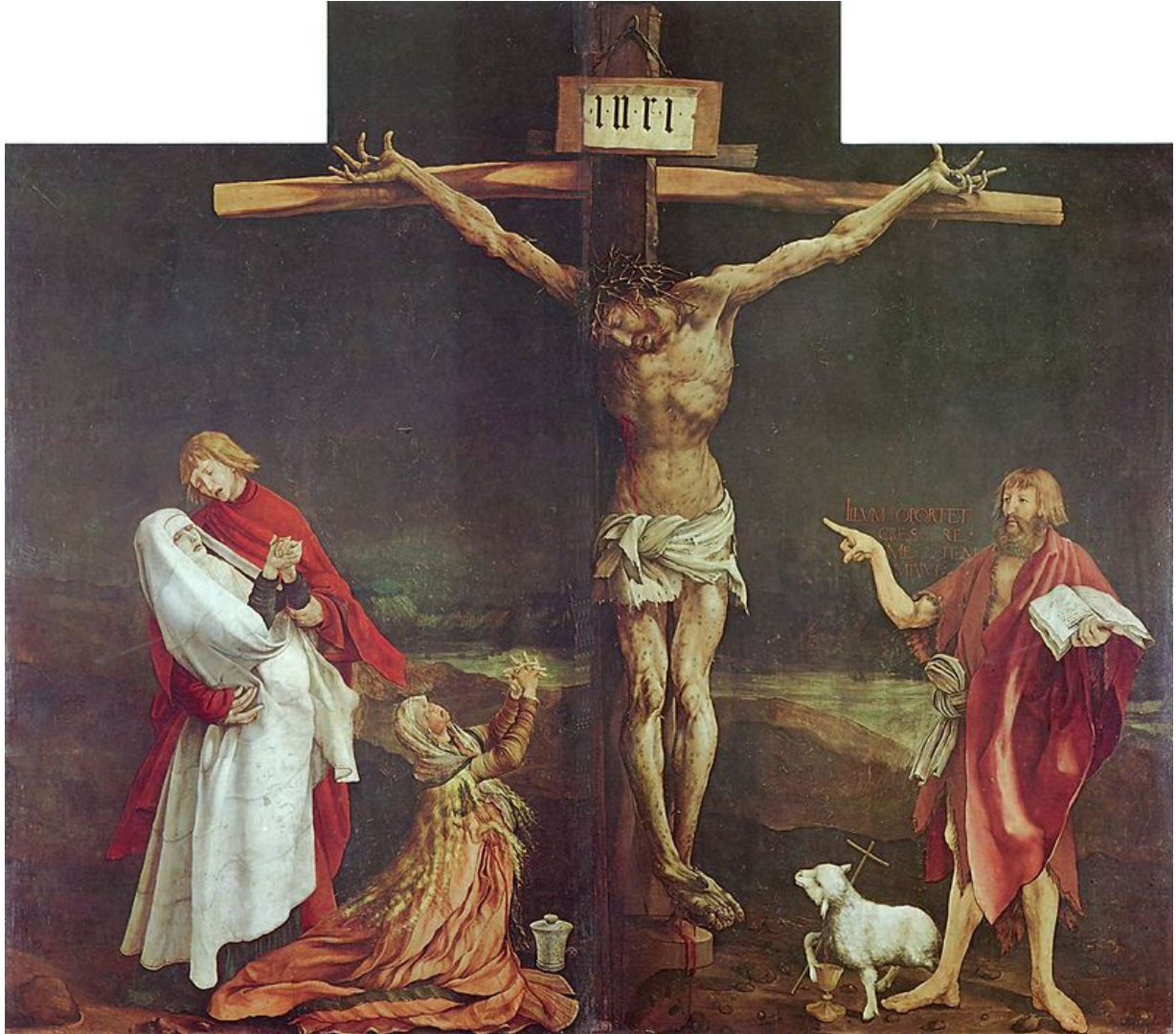


Fig. 27: Matthias Grünewald, *Crocifissione*, 1512-1516; Altare di Issenheim, conservato a Colmar, Musée d'Unterlinden (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Matthias_Gr%C3%BCnewald#/media/File:Mathis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_022.jpg).



Fig. 28: Matthias Grünewald, *Resurrezione*, 1512-1516; Altare di Issenheim, conservato a Colmar, Musée d'Unterlinden (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Matthias_Gr%C3%BCnewald#/media/File:Mathis_Gothart_Gr%C3%BCnewald_044_cropped.jpg).



Fig. 29: Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale* (particolare degli *Angeli che annunciano la fine dei tempi*), 1536-1541; Roma, Cappella Sistina (fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Giudizio_universale_\(Michelangelo\)#/media/File:Michelangelo,_Giudizio_Universale_06.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Giudizio_universale_(Michelangelo)#/media/File:Michelangelo,_Giudizio_Universale_06.jpg)).



Fig. 30: Marino Marini, *Miracolo*, 1951; Anversa, Middleheim Museum (fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Marino_Marini%2C_%22Miracolo%22%2C_1951-1952.jpg).



Fig. 31: Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *San Rocco visita gli appestati*, 1549; Venezia, Scuola Grande di San Rocco (fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/San_Rocco_risana_gli_appestati#/media/File:San_Rocco_Venezia_\(Interno\)_-_San_Rocco_risana_gli_appestati.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/San_Rocco_risana_gli_appestati#/media/File:San_Rocco_Venezia_(Interno)_-_San_Rocco_risana_gli_appestati.jpg)).



Fig. 32: Daniele Crespi, *San Pietro e la Vergine approvano la regola certosina*, ciclo delle *Storie di San Bruno*, 1629; Milano, Certosa di Garegnano (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Certosa_di_Garegnano#/media/File:Certosa_di_Garegnano,_Daniel_e_Crespi_01.jpg).



Fig. 33: Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, *San Carlo in meditazione notturna davanti al Cristo morto*, 1610 circa; Madrid, Museo del Prado (fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Crespi_-_St_Carlo_Borromeo_Adoring_Christ_-_WGA5750.jpg).



Fig. 34: Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, *San Carlo Borromeo comunica gli appestati*, 1616; Parrocchiale di Domodossola (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Tanzio_da_Varallo#/media/File:Tanzio_Carlo_Borromeo_Domodossola.jpg).



Fig. 35: Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, *Processione del Sacro Chiodo*, 1628; Cellio, San Lorenzo (fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Carlo_Borromeo_in_processione_col_santo_chiodo_-_Tanzio_da_Varallo.jpg).



Fig. 36: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Decollazione del Battista*, 1608; La Valletta, Oratorio di San Giovanni Battista dei Cavalieri (fonte: [https://it.wikipedia.org/wiki/Decollazione_di_San_Giovanni_Battista_\(Caravaggio\)#/media/File:La_decapitaci%C3%B3n_de_San_Juan_Bautista,_por_Caravaggio.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Decollazione_di_San_Giovanni_Battista_(Caravaggio)#/media/File:La_decapitaci%C3%B3n_de_San_Juan_Bautista,_por_Caravaggio.jpg)).



Fig. 37: Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista*, 1633-1635 circa; Boston, Museum of Fine Arts (fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francesco_Cairo?uselang=fr#/media/File:Francesco_del_Cairo_-_Herodias_with_the_Head_of_Saint_John_the_Baptist_-_26.772_-_Museum_of_Fine_Arts.jpg).



Fig. 38: Gustave Moreau, *Salomè danza davanti a Erode*, 1876; Los Angeles, Armand Hammer Museum of Art (fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Salome_Dancing_before_Herod_by_Gustave_Moreau.jpg).



Fig. 39: Gustav Klimt, *Giuditta II (Salomè)*, 1909; Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Giuditta_II#/media/File:Gustav_Klimt,_Judith_II.jpg).



Fig. 40: Giovanni Testori, *Testa del Battista 8*, 1968; collezione privata (fonte: scheda 1968.OGT.013 dell'Archivio Testori *on line*).



Fig. 41: Giovanni Testori, *Tramonto (Actus tragicus)*, 1967; Collezione Regione Valle d'Aosta (fonte: scheda 1968.OGT.013 dell'Archivio Testori *on line*).



Fig. 42: Giovanni Testori, *Ciclamini*, 1971; collezione privata (fonte: scheda 1971.OGT.056 dell'Archivio Testori *on line*).



Fig. 43: Dominikos Theotokopoulos detto El Greco, *Veduta di Toledo*, 1595-1600; New York, Metropolitan Museum of Art (fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Veduta_di_Toledo#/media/File:El_Greco_View_of_Toledo.jpg).

Bibliografia

Area testoriana

Testori scrittore e polemista

G. Testori, *Il dio di Roserio*, Torino, Einaudi, 1954.

G. Testori, *Introduzione*, in M. Buonarroti, *Rime*, introduzione di G. Testori, cronologia, premessa e note a cura di E. Barelli, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 5-12.

G. Testori, *Factum est*, Milano, Rizzoli, 1981.

G. Testori, *La maestà della vita*, introduzione di R. Fontolan, Milano, Rizzoli, 1982.

G. Testori, *Introduzione*, in Ioannes Paulus II, *Nuovo memoriale ai Milanesi. I discorsi di papa Giovanni Paolo II al popolo ambrosiano*, introduzione di G. Testori, Milano, Mondadori, 1983, pp. V-XVIII.

G. Testori, *Maddalena. Con una ghirlanda di testi e di immagini*, introduzione e note di G. Ravasi, Milano, Franco Maria Ricci, 1989.

G. Testori, *Segno della gloria*, postfazione di C. Bo, incisioni di S. Gabai, Milano, Rovio&Upiglio, 1994.

G. Testori, *I Promessi Sposi alla prova, La Monaca di Monza*, a cura di F. Panzeri, Milano, Mondadori, 2003.

G. Testori, *Opere 1. 1943-1961*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008.

G. Testori, *Opere 2. 1965-1977*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2008.

G. Testori, *Davanti alla Croce. Parola, arte e vita*, a cura di F. Panzeri, Novara, Interlinea, 2011.

G. Testori, *Opere 3. 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, frammenti critici di G. Raboni, Milano, Bompiani, 2013.

Scritti di Testori in ambito storico-artistico

G. Testori, *Su Francesco del Cairo*, in «Paragone», 27, marzo 1952, pp. 24-43.

G. Testori, *Carlo Ceresa, ritrattista*, in «Paragone», 39, marzo 1953, pp. 19-38.

G. Testori, *Nature morte di Tommaso Salini*, in «Paragone», 51, marzo 1954, pp. 20-26.

G. Testori, *Il Ghislandi, il Ceruti e i veneti*, in «Paragone», 57, settembre 1954, pp. 16-33.

G. Testori, *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, in *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento. Sessanta opere di Moncalvo, Cerano, Morazzone, Procaccini, Tanzio, D. Crespi, Nuvoloni, Del Cairo*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 6 maggio-26 giugno 1955; Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1-15 giugno 1955), presentazione e catalogo di G. Testori, Torino, Tipografia torinese, 1955.

G. Testori, *G. Martino Spanzotti: gli affreschi di Ivrea*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1958.

G. Testori, *Tanzio da Varallo*, in *Tanzio da Varallo*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 30 ottobre 1959-31 gennaio 1960), a cura di G. Testori, Torino, F.lli Pozzo-Salvati-Gros Monti & C. Poligrafiche Riunite, 1959.

G. Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Feltrinelli, Milano, 1965.

G. Testori, *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana*, in *Ceruti. Mostra di 32 opere inedite*, catalogo della mostra (Milano, 30 ottobre-14 novembre 1966), Finarte, Milano, 1966.

G. Testori, *La Cappella della Strage. Il dialetto «strangosciato» del Paracca*, in Id., *La Cappella della Strage*, Vercelli, Cassa di risparmio di Vercelli, 1969.

G. Testori, *Fra Galgario, di faccia*, in Id., *Fra Galgario*, Torino, ERI, 1970.

G. Testori, *Grünewald, la bestemmia e il trionfo*, in *L'opera completa di Grünewald*, presentazione di G. Testori, apparati critici e filologici di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 1972.

G. Testori, *Sennacherib e l'angelo (1629)*, in *Il Seicento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1973), *Vol I. Saggi introduttivi*, Milano, Electa, 1973.

- G. Testori, *Romanino e Moretto alla Cappella del Sacramento*, Brescia, Grafo, 1975.
- G. Testori, *Beniamino Simoni a Cerveno*, Brescia, Grafo, 1976.
- G. Testori, *Moroni in Val Seriana*, schede a cura di G. Frangi, Brescia, Grafo, 1978.
- G. Testori, *Leonardo: «reliquiae fugientes»*, in *Leonardo e Milano*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano, Banca Popolare di Milano, 1982.
- G. Testori, *Se la realtà non è solo un fotogramma...*, in *Francesco Cairo, 1607-1665*, catalogo della mostra (Varese, Musei civici, 1 ottobre-31 dicembre 1983), Busto Arsizio, Bramante e Varese, Lativa, 1983.
- G. Testori, *Cristo e il samurai*, in *Kei Mitsuuchi. Ai piedi della Croce*, catalogo della mostra (Milano, Basilica di San Carlo al Corso, 7 novembre-15 dicembre 1985), a cura di G. Testori, Milano, Mazzotta, 1985.
- G. Testori, *Le bandiere e la polvere*, in *Sironi 1885-1961*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre-8 dicembre 1985), a cura di C. Gian Ferrari, Milano, Mazzotta, 1985.
- G. Testori, *Le fibre lignee della «parlata» valsesiana*, in *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, a cura di G. Testori e S. Stefani Perrone, Società per la conservazione delle opere d'arte e dei monumenti in Valsesia, Borgosesia, Valsesia Editrice, 1985.
- G. Testori, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, in *Manzoni. Il suo e il nostro tempo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, ottobre 1985–febbraio 1986), Milano, Electa, 1985.
- G. Testori, *Lettera a Hieronimus de Romani sive de Rumano (per indegnamente chiudere, trasgredire e riaprire)*, in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, a cura di M. Gregori, Milano, Cariplo, 1986.
- G. Testori, *Appunti sul Serodine*, in *Serodine. La pittura oltre Caravaggio*, catalogo della mostra (Locarno, 14 marzo-17 maggio 1987; Roma, 26 maggio-19 luglio 1987), Milano. Electa, 1987.
- G. Testori, *Divagazioni su Daniele*, in *Daniele Crespi. Nelle raccolte private*, catalogo della mostra (Busto Arsizio, 1988), schede di F. Frangi, Milano, Fabbri, 1989.
- G. Testori, *Morlotti. Variazioni sopra un canto. Bagnanti 1991-1992*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Ruggerini&Zonca, febbraio-aprile 1992), Milano, Ruggerini&Zonca, 1992.
- G. Testori, *Sutherland e le vicende del ritratto inglese*, in *Sutherland: l'atelier dei ritratti*, catalogo della mostra (Varese, Musei civici, 23 maggio-26 luglio 1992), a cura di G. Testori, Milano, Fabbri, 1992.

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

G. Testori, *La cenere e il volto. Scritti sulla pittura del Novecento*, Firenze, Le lettere, 2001.

G. Testori, *La cenere e la carne. Scritti sulla scultura del Novecento*, prefazione di V. Sgarbi, Firenze, Le lettere, 2002.

G. Testori, *La cenere e il niente. Scritti per Varlin*, Firenze, Le lettere, 2009.

Scritti su Testori nell'ambito della critica letteraria

L. Baldacci, *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Napoli, Ricciardi, 1963.

I. Baldelli, *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 76-91.

P.P. Pasolini, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65*, a cura di G.C. Ferretti, Milano, Editori riuniti, 1971.

E. Ghidetti, *Ritratti critici di contemporanei. Giovanni Testori*, in «Belfagor», XXIX (1974), I, pp. 56-79.

R. Rinaldi, *Testori: uno stile materialista*, in «Il lettore di provincia», XI, marzo 1980, n. 40, pp. 21-37.

G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

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

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

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

C. Bo, *Testori. L'urlo, la bestemmia, il canto dell'amore umile*, a cura di G. Santini, Milano, Longanesi, 1995.

A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori. L'ultima stagione, 1982-1993*, Milano, Mursia, 1995.

G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.

- D. Dall'Ombra, F. Pierangeli, *Giovanni Testori. Biografia per immagini*, con un'introduzione di G. Raboni, Cavallermaggiore, Gribaudo, 2000.
- P. Ambrosino, *Da Guernica a Roserio, in bicicletta. Per un'analisi stilistica del romanzo/racconto di Giovanni Testori*, premessa di G. Frangi, Milano, CUSL, 2003.
- F. Panzeri, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003.
- B. Zandrino, *Il monologo di Sergio Consonni*, in *Teoria e storia dei generi letterari. Campioni di parole: letteratura e sport*, a cura di G. Barberi Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp. 215-248.
- P. Gallerani, *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti dall'archivio*, con una postfazione di F. Panzeri, Milano, Officina Libraria, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007.
- Giovanni Testori Bibliografia*, a cura di D. Dall'Ombra, ricerche bibliografiche di S. Bruzzese, Milano, Associazione Giovanni Testori-Scalpendi, 2007.
- S. Rimini, *Rovine di Elsinore. Gli Amletti di Giovanni Testori*, Acireale, Bonanno, 2007.
- S. Giuliani, *Luoghi sub specie alteritatis. Giovanni Testori*, in «Cahiers d'études italiennes», 7|2008, pp. 37-383.
- B. Pischetta, *Testori: «Sulla modernità che ha tramutato la rivoluzione in capitale e consumo, sputo»*, in Id., *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 212-265.
- G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni, 2011.
- P. Citati, «*I segreti di Milano*», in Id., *Il tè del Cappellaio matto*, Milano, Adelphi, 2012, pp. 224-226.
- D. Varini, *La cattedrale offesa: Moravia, Ottieri, Testori*, Milano, Medusa, 2014.
- M.A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, in «Arabeschi», n.5/2015, in <http://www.arabeschi.it/nel-buio-della-carne-nella-delle-immagini/>.
- N. Rubbi, *La decollazione del profeta e la mostruosità del volto. Influenza di luoghi e tecniche pittoriche nell'opera letteraria di Giovanni Testori*, in *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di lettere e filosofia, 2016, pp. 277-298.
- D. Iuppa, *Una figura della soglia: la monaca di Monza nella drammaturgia di Giovanni Testori*, in «Testo», n. 74, luglio-dicembre 2017, pp. 99-116.
- D. Iuppa, «*I promessi sposi*» e le arti figurative: la prospettiva di Giovanni Testori nel caso del Pitocchetto, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L.

Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-10.

M.C. Papini, *Testori oltre Bacon: mimesis e ékphrasis*, in *Verba picta. Interpretazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli, Pisa, ETS, 2018, pp. 155-168.

P. Bianconi, E.M. Beretta, *Carteggio: 1939-1974*, a cura di S. Geiser Foglia, G. Fanfani, C. Gibellini, introduzione di R. Martinoni. Lugano, Edizioni del Cantonetto, 2019.

L. Pernice, *La parola negli occhi. Il genio di Testori tra letteratura e arti figurative*, in «Arabeschi», n.13/2019, in <http://www.arabeschi.it/la-parola-negli-occhi-il-genio-di-testori-tra-letteratura-e-artifigurative/>.

A. Siciliano, *La poesia 'millefoglie' di Giovanni Testori: modelli scritturali, iconografici e storico-letterari nell'Ultima processione di San Carlo*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII congresso dell'ADI – Associazione Degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, pp. 1-17.

L. Pernice, *Giovanni Testori sulla scena contemporanea. Produzioni, regie, interviste (1993-2020)*, Bari, Edizioni di Pagina, 2021.

Cataloghi di mostre e contributi sul Testori pittore e critico d'arte

Testori. Erodiade e la testa del profeta, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 7 gennaio-19 gennaio 1987), a cura di C. Bo, Milano, Electa, 1987.

Giovanni Testori. La notte oscura, catalogo della mostra (Aosta, Tour Fromage, 3 aprile-27 giugno 1993), a cura di G. Raboni, Milano, Fabbri, 1993.

G. Agosti, *La testoriana di Brescia*, Brescia, L'Obliquo, 1997.

El Greco. Identità e trasformazione, catalogo della mostra (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 3 febbraio-16 maggio 1999), a cura di José Álvarez Lopera, Ginevra-Milano, Skira, 1999.

Giovanni Testori. I segreti di Milano, catalogo della mostra (Milano, 28 novembre 2003-15 febbraio 2004), Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.

Giovanni Testori. Parole e colori, a cura di L. Cavadini, A. Toubas, testi di L. Cavadini, S. Crespi, A. Toubas, apparati F. Panzeri, Milano, Mazzotta, 2003.

Giovanni Testori. Una vita appassionata, a cura di D. Dall'Ombra, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.

Testori a Bergamo, catalogo della mostra tenuta a Bergamo nel 2003, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.

Testori a Brescia, catalogo della mostra tenuta a Brescia nel 2003-2004, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.

Testori a Novate, catalogo della mostra tenuta a Novate Milanese nel 2003, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.

Testori a Varese, catalogo della mostra tenuta a Varese nel 2003, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003.

Testori a Ivrea, catalogo della mostra tenuta a Ivrea nel 2004, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004.

Testori a Varallo. Sacro Monte, Santa Maria delle Grazie, Pinacoteca e Roccapietra. Guida ai capolavori, a cura dell'Associazione Giovanni Testori, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005.

G. Agosti, *Testori a Varallo*, in *Testori a Varallo. Sacro Monte, Santa Maria delle Grazie, Pinacoteca e Roccapietra. Guida ai capolavori*, a cura dell'Associazione Giovanni Testori, Cinisello Balsamo, Silvana, 2005, pp. 151-157.

Libri d'artista. Le edizioni di Vanni Scheiwiller. Catalogo ragionato, a cura di C. Gibellini, uno scritto di G. Appella, Rovereto, MaRT, 2007.

Testori a Novara. San Gaudenzio, il Museo Civico e Sant'Eufemia. Guida ai capolavori, a cura dell'Associazione Giovanni Testori, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.

Testori a Lecco. Tra Alessandro Manzoni ed Ennio Morlotti, catalogo della mostra tenuta a Lecco nel 2010-2011, Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.

Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne. Caravaggio, Courbet, Giacometti, Bacon, catalogo della mostra (Ravenna, febbraio-giugno 2012), a cura di C. Spadoni, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012.

M.A. Bazzocchi, *La carne delle immagini. Testori di fronte a Longhi (e a Pasolini)*, in *Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne. Caravaggio, Courbet, Giacometti, Bacon*, catalogo della mostra (Ravenna, febbraio-giugno 2012), a cura di C. Spadoni, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, pp. 65-80.

Giovanni Testori. I pugilatori, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo Credito Bergamasco, 10 maggio-31 maggio 2013), a cura di D. Dall'Ombra, Bergamo, Credito Bergamasco, 2013.

Milano Vienna Berlino. Testori e la grande pittura europea, catalogo della mostra (Milano, 2 ottobre-3 novembre 2013), a cura di M. Di Marzio, Milano, Skira, 2013.

D. Dall'Ombra, M. Patti, F. Guzzetti, *Giovanni Testori. Crocifissione '49. I disegni ritrovati*, Rovereto, Mart, 2015.

(IN)CROCI. *Al Museo Lia. La passione di Cristo secondo Giovanni Testori*, catalogo della mostra (La Spezia, Museo Lia, 25 marzo-27 maggio 2018), a cura di D. Dall'Ombra, A. Marmorì, Novate Milanese, Casa Testori, 2018.

Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari, catalogo della mostra (Novara – Vercelli – Varallo Sesia, 24 marzo-1 luglio 2018), a cura di G. Agosti e J. Stoppa, fotografie di M. Magliani, Milano, Officina Libraria, 2018.

Area longhiana

R. Longhi, *Introduzione alla mostra*, in *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Firenze, Sansoni, 1951, pp. XVII-XXXI.

R. Longhi, *Scritti giovanili: 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961 (in particolare il saggio *Cose bresciane del Cinquecento*).

R. Longhi, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi e C. Montagnani, con prefazione di C. Garboli e un saggio di M. Gregori, Milano, Electa, 1995.

R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 2011¹² (in particolare i saggi *Arte italiana e arte tedesca*, *Aspetti dell'antica arte lombarda*, *Piero della Francesca*, *Officina ferrarese*, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, *Difficoltà di Leonardo*, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, *Caravaggio*, *Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano*, *Dal Moroni al Ceruti*, *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo*, *Un ignoto corrispondente del Lanzi sulla galleria di Pommersfelden*, *Morandi al «Fiore»*, *Exit Morandi*).

R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, con uno scritto di C. Garboli, Milano, Abscondita, 2013.

R. Longhi, *Caravaggio*, Milano, Abscondita, 2013.

P. V. Mengaldo, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in Id., *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 256-296.

C. Montagnani, *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa, Pacini, 1989.

A. Di Benedetto, *Memoria di un'inimicizia. Omaggio a Berenson e a Longhi*, in «Intersezioni», XVII (1997), n. 2, pp. 315-326.

P.V. Mengaldo, *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

A. Mirabile, *Scrivere la pittura. La "funzione Longhi" nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo, 2009.

E. Raimondi, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, Bologna, Il Mulino, 2010.

M.A. Bazzocchi, *Una linea longhiana per il romanzo moderno*, in *Ezio Raimondi lettore inquieto*, a cura di A. Battistini, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 63-68.

Da Lotto a Caravaggio. La collezione e le ricerche di Roberto Longhi, catalogo della mostra (Novara, Complesso del Broletto, 10 aprile-24 luglio 2016), a cura di M. Gregori, M.C. Bandera, Venezia, Marsilio, 2016.

M.C. Bandera, *Il «luminismo di Lotto» e la «maniera luministica di Caravaggio»*, in *Da Lotto a Caravaggio. La collezione e le ricerche di Roberto Longhi*, catalogo della mostra (Novara, Complesso del Broletto, 10 aprile-24 luglio 2016), a cura di M. Gregori, M. C. Bandera, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 21-29.

D. Benati, *L'Officina ferrarese*, in *Da Lotto a Caravaggio. La collezione e le ricerche di Roberto Longhi*, catalogo della mostra (Novara, Complesso del Broletto, 10 aprile-24 luglio 2016), a cura di M. Gregori, M. C. Bandera, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 31-35.

M. Gregori, *Il Caravaggio nel percorso critico di Roberto Longhi*, in *Da Lotto a Caravaggio. La collezione e le ricerche di Roberto Longhi*, catalogo della mostra (Novara, Complesso del Broletto, 10 aprile-24 luglio 2016), a cura di M. Gregori, M. C. Bandera, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 15-19.

M.A. Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2021.

Area gaddiana

C.E. Gadda, *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, D. Isella, Milano, Garzanti, 2007.

C.E. Gadda, *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 2007.

C.E. Gadda, *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008.

C.E. Gadda, *Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M.A. Terzoli, Milano, Garzanti, 2008.

C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 2009.

C.E. Gadda, *Materiali per la "Mostra Leonardesca": postille alla "Guida ufficiale", appunti e abbozzo autografo del saggio*, a cura di Carlo Vecce, in «I Quaderni dell'Ingegnere – testi e studi gaddiani», 2014, n. 5, pp. 33-93.

C.E. Gadda, *Per la Mostra leonardesca: dall'abbozzo autografo*, a cura di Carlo Vecce, in «I Quaderni dell'Ingegnere – testi e studi gaddiani», 2014, n. 5, pp. 189-198.

D. Isella, *Prefazione*, in C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, Einaudi, Torino, 1983, pp. V-XXVII.

E. Manzotti, *Introduzione*, in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di Emilio Manzotti, Torino, Einaudi, 1987, pp. VII-LXI.

A. Andreini, *Il manzonismo di Carlo Emilio Gadda*, in Ead., *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 5-45.

G. Baldi, *Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mursia, 1988, nuova edizione aggiornata.

G. Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988.

G. Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934 – 1988)*, Torino, Einaudi, 1989.

M. Lipparini, *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Pacini, 1994.

G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995.

F. Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.

La biblioteca di don Gonzalo. Il fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo, Tomo I - *Catalogo*, a cura di A. Cortellessa, G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001.

R. Colombi, *Lo scaffale seicentesco della biblioteca di Gadda*, in *La biblioteca di don Gonzalo. Il fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, Tomo II - *Saggi*, a cura di A. Cortellessa, G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001.

- R.S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, trad. it. di A.R. Dicuonzo, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- F. Pierangeli, *Due Santi*, in «Edinburgh Journal of Gadda Studies», EJGS 2/2002, in <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/duesantipierang.php>.
- E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- G. Zaccaria, *Da Gadda a Pavese. Il dolore e la morte*, in Id., *Le maschere e i volti. Il 'carnevale' nella letteratura italiana dell'Otto-novecento*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 147-168.
- M. Kleinhans, *Ipotiposi*, in «Edinburgh Journal of Gadda Studies», EJGS 4/2004, in <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/ipotiposkleinh.php>.
- G. Baldi, «Barocco», *borghesia e popolo latino nel Pasticciaccio*, in Id., *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 317-359.
- M. Kleinhans, *Satura und pasticcio: Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas*, Tübingen, Niemeyer, 2005.
- M. Marchesini, *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda*, Modena, Mucchi, 2005.
- F. Pierangeli, *Alli Du Santi con Carlo Emilio Gadda, fra sacro e profano*, in «Fili d'aquilone. Rivista d'immagini, idee e Poesia», n.4, 2006, in <http://www.filidaquilone.it/num004pierangeli.html>.
- A. Ciccarelli, *Comico e tragico in Manzoni e Gadda*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 607, CLXXXIV, 2007, pp. 329-367.
- F. Pedriali, *Holy simmetry (saints and toes)*, in *Cain and other symmetries (the early alternatives)*, in «Edinburgh Journal of Gadda Studies», EJGS 6/2007, in <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/monographs/pedriali/pedricain3.php>.
- P. Gibellini, *Gadda, la linea lombarda e le polemiche sul Manzoni*, in *L'antimanzonismo*, Atti del convegno, Chieti 15-17 maggio 2008, a cura di G. Oliva, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 320-348.
- M. Bersani, *Gadda*, Torino, Einaudi, 2012.
- M.A. Terzoli, *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel «Pasticciaccio»*, in *Un meraviglioso ordigno. Paradigmi e modelli nel «Pasticciaccio» di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, C. Veronese e V. Vitale, Roma, Carocci, 2013, pp. 145-194.
- M. Marchesini, *La galleria interiore dell'ingegnere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.

G. Patrizi, *Gadda*, Roma, Salerno, 2014.

C. Vecce, «*Avvicinare Leonardo*»: *Carlo Emilio Gadda alla Mostra Leonardesca*, in «I Quaderni dell'Ingegnere – testi e studi gaddiani», 2014, n. 5, pp. 201-221.

M.A. Terzoli, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci, 2015.

F. Longo, *Gadda ingegnere e scrittore. Una lettura sistemica della Meditazione milanese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

F. Longo, «*Leggi: e te tu vedrai*». *Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

Area manzoniana

A. Manzoni, «*Inni sacri*» e *altri inni cristiani*, a cura di C. Leri, Firenze, Olschki, 1991.

A. Manzoni, *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Edizione riveduta dall'autore – Storia della Colonna infame. Inedita. Milano 1840-1842*, a cura di L. Badini Confalonieri, Roma, Salerno, 2006.

M. Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone», 9, 1950, pp. 7-20.

E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui Promessi sposi*, Torino, Einaudi, 1974.

C. Leri, *Il Manzoni di Gadda*, in Ead., *Manzoni e la "littérature universelle"*, premessa di E. Raimondi, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2002, pp. 91-179.

E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 2004, nuova edizione aumentata.

P. Frare, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Firenze, Olschki, 2006.

M. Sarni, *L'enigma dell'altro. La Bibbia nei Promessi sposi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

D. Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018.

G. Gaspari, *Il mito della «Scuola di Milano». Studi sulla tradizione letteraria lombarda*, Firenze, Cesati, 2018.

Intrecci fra letteratura e arte

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*, Napoli, 1733.

L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Milano, Bettoni, 1831.

H. Wölfflin, *L'arte classica: introduzione al Rinascimento italiano*, trad. it. di R. Paoli con una nuova prefazione dell'autore, Firenze, Sansoni, 1941.

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956.

C. Borromeo, *Memoriale ai Milanesi*, prefazione di G. Testori, illustrazioni di Tanzio da Varallo, a cura di G. Pozzi Bellini, Milano, Giordano, 1965.

M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1963], trad. it. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968.

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 1976.

C. Borromeo, *Memoriale ai Milanesi*, a cura del Centro culturale San Carlo, Milano, N.E.I., 1983.

J. A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, trad. it. di C. Paez, Bologna, il Mulino, 1985.

B. Gracian, *L'Acutezza e l'Arte dell'Ingegno*, trad. it. di G. Poggi, consulenza scientifica e coordinamento di L. Perrián, Palermo, Aesthetica, 1986.

H. Wölfflin, *Rinascimento e barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trad. it. di L. Filippi, con un saggio introduttivo di S. Viani, Firenze, Vallecchi, 1988.

M. Ciccuto, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma, Bonacci, 1990.

G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, trad. it. di V. Gianolio, Torino, Einaudi, 1990.

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1991.

E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995.

I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Viareggio, Baroni, 1998.

A. Battistini, *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000.

I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa, Volume II, a cura di M. Ciccuto, Viareggio, Baroni, 2002.

B. Berenson, *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*, a cura di L. Vertova, Milano, Abscondita, 2006.

M. Formisano, *Introduzione. La passione di Perpetua per la letteratura*, in *La passione di Perpetua e Felicità*, prefazione di E. Cantarella, introduzione, traduzione e note di M. Formisano, Milano, Rizzoli, 2008.

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, Einaudi, 2009.

E.H. Gombrich, *La storia dell'arte*, trad. it. di M.L. Spaziani, New York, Phaidon Press, 2009⁷.

M. Cometa, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e D. Mariscalco, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-75.

G. Vasari, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton editori, 2016.

F. Longo, *Componenti visive e arti figurative in Kaputt fra non fiction e fiction*, in «Critica letteraria», Anno XLVI (2018), Fasc. II, N. 179, pp. 305-322.

Sitografia essenziale

<http://www.archiviotestori.it/archiviotestori/index.php>

<https://www.fondazionemondadori.it/archiviotestori/>

<https://www.casatestori.it/>

<https://www.sacromontedivarallo.org/wp/>

Elenco degli articoli di ambito storico-artistico pubblicati sul «Corriere della sera» e citati nel testo

Per una rassegna completa degli articoli usciti su «Via Consolare», «Architrave», «Il Sabato» e il «Corriere della sera» si rimanda alla bibliografia curata da Dall'Ombra. Nel seguito sono riportati gli articoli del «Corriere della sera» esplicitamente citati nel testo.

Il manto della malinconia, 2 febbraio 1976.

Senza il capolavoro scandaloso l'ultimo omaggio a Tiziano, 10 giugno 1977.

Michelangelo: tre figure, una tragedia, 8 gennaio 1978.

Un fiore è un fiore ma la pittura è pittura, 26 marzo 1978.

Salvare l'Ultima cena minacciata da un male minaccioso, 5 giugno 1978.

Giorgio Morandi o la capacità di resurrezione, 20 agosto 1978.

G.B. Piranesi: il sole nero, 3 settembre 1978.

Alberto Giacometti: il dolore dell'uomo, in «Il Corriere della sera illustrato», 9 settembre 1978.

Elogio della Lombardia, 13 ottobre 1978.

Le Nain: il popolo e l'amore, 15 ottobre 1978.

Segantini: fedeltà alla natura, 23 dicembre 1978.

Le rose longobarde di Morlotti, 8 aprile 1979.

Jaquerio, il sangue sopra le viole, 22 aprile 1979.

La fabbrica dei falsi Martini, 28 giugno 1979.

La critica d'arte è corpo presente, 24 luglio 1979.

Carità e bellezza, 29 luglio 1979.

Moroni: umile verità, 16 settembre 1979.

Géricault, tragico e invendicato, 20 dicembre 1979.

Venezia, o i segni della peste dominata, 17 gennaio 1980.

E venne il Tintoretto a lacerare quel velo, in «Corriere della sera illustrato», 26 gennaio 1980.

L'occhio infallibile di Monet, 22 febbraio 1980.

La vena preziosa che Longhi ci aprì, 3 giugno 1980.

Quell'angelo color ciclamino, 17 settembre 1980.

A Ginevra le rose di de Pisis, 23 novembre 1980.

Realismo sì, purché sia verità, 15 gennaio 1981.

Graham Sutherland, la dolcezza e le spine, 17 febbraio 1981.

Quelle sere sull'Adda, 22 marzo 1981.

Modigliani, la pittura che vince il tempo, 30 aprile 1981.

Klee, un dolcissimo labirinto, 19 giugno 1981.

Le spine eterne di Sutherland, 22 agosto 1981.

I chiodi della bellezza, 18 ottobre 1981.

Kokoschka esce dai suoi quadri, 8 dicembre 1981.

Quei fantasmi di Giacometti, 14 marzo 1982.

Morlotti, rocce come cattedrali, 28 marzo 1982.

El Greco: sguardo che trafigge il futuro, 29 aprile 1982.

La pittura di Soutine si aggrappa alla vita, 14 settembre 1982.

Murillo ritrova la sua gloria, 30 ottobre 1982.

Proibito ai cattolici guardare Bacon?, 27 agosto 1983.

La tragica felicità di de Pisis, 4 settembre 1983.

Il mondo si colorò di vento, 22 febbraio 1984.

Quei pittori da strada e taverna, 14 marzo 1984.

Nella pittura di Beckmann le luci dell'Apocalisse, 16 marzo 1984.

Risplende a Londra la luce di Ferrara, 1 luglio 1984.

Il grande Pordenone fra lingua e dialetto, 10 agosto 1984.

«Subito fu per me la famiglia, la casa», 10 febbraio 1985.

Quel pennello intriso di polvere e di roccia, 11 maggio 1985.

Il Caravaggio, genio e ladro, 30 maggio 1985.

Fetting, il sangue e i ciclamini, 16 aprile 1986.

La Maddalena fra peccato e salvezza, 28 maggio 1986.

Giacometti, l'universo religioso, 25 giugno 1986.

De Pisis, la leggerezza tragica, 1 agosto 1986.

Il gran "dialetto" del Romanino, 27 agosto 1986.

Tutti i segreti del Settecento lombardo, 28 gennaio 1987.

Il re della luce, 31 marzo 1987.

Monumento agli stracci, 14 giugno 1987.

De Pisis: dalla visione, la felicità, 3 gennaio 1988.

Addio von Balthasar, teologo innamorato, 27 giugno 1988.

Proprio qui stravinca il dialetto. Arte del Quattrocento a Chieri, 28 agosto 1988.

Michelangelo: il gigante e la cenere, 14 maggio 1989.

Scultura: la resurrezione delle forme, 15 ottobre 1989.

Morlotti penetra la materia segreta, 22 febbraio 1990.

I silenzi di San Giorgio, 25 novembre, 1990.

E Longhi partì da Caravaggio, 28 dicembre 1990.

Si accendono i lumi del '700 lombardo, 31 gennaio 1991.

L'occhio del duemila su Caravaggio, 12 dicembre 1991.

Giacometti, il genio, la solitudine, 22 dicembre 1991.

C'era un volta in Lombardia... Dalla lingua dei signori a quella del popolo. Per una nuova lettura, 2 febbraio 1992.

La Via Crucis d'un santo clown, 5 aprile 1992.

Tra i fantasmi dei templi siciliani, 26 aprile 1992.

Un americano a Milano, 29 novembre 1992.

Quelle sue dolcissime sere sull'Adda, 16 dicembre 1992.

Gli assalti del destino, 7 marzo 1993.

Elenco delle figure

Fig. 1: Théodore Géricault, *La zattera della Medusa*, 1818-1819; Parigi, Musée du Louvre.

Fig. 2: Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, *Il Santo erige croci in città* (particolare), 1603; Milano, Duomo.

Fig. 3: Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto, *Filatrice e contadino con gerla* (particolare), 1760 circa; Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco.

Fig. 4: Giovanni Segantini, *Ave Maria a trasbordo*, 1886; San Gallo, Fondazione Otto Fischbacher.

Fig. 5: Ennio Morlotti, *Rocce*, 1984; collezione privata.

Fig. 6: Giovanni Battista Moroni, *Il sarto*, 1565-1570 circa; Londra, National Gallery.

Fig. 7: Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto, *Portarolo seduto con cesta a tracolla, uova e pollame*, 1745 circa; Milano, Pinacoteca di Brera.

Fig. 8: Louis Le Nain, *Pasto di contadini*, 1642; Parigi, Musée du Louvre.

Fig. 9: Paul Cézanne, *Il dolore (La Maddalena)*, 1866; Parigi, Musée d'Orsay.

Fig. 10: Gaudenzio Ferrari, *Crocifissione* (Cappella XXXVIII), 1520-1528 circa; Varallo, Sacro Monte.

Fig. 11: Giovanni e Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, *Cristo condotto per la prima volta davanti al tribunale di Pilato* (Cappella XXVII), 1610-1617; Varallo, Sacro Monte.

Fig. 12: Giacomo Paracca di Valsolda, *Strage degli innocenti* (Cappella XI), 1587; Varallo, Sacro Monte.

Fig. 13: Beniamino Simoni, *Gesù muore sulla croce* (Stazione XII, particolare del *Cattivo ladrone*), 1752-1761; Cervero, Santuario della Via Crucis.

Fig. 14: Giacomo Jaquerio, *Salita al Calvario*, 1410 circa; Abbazia di Sant'Antonino di Ranverso.

Fig. 15: Giovanni Girolamo Savoldo, *Maddalena*, 1525-1530; Londra, National Gallery.

Fig. 16: Girolamo da Romano detto il Romanino, *Discesa al Limbo* (particolare), 1533-1534; Pisogne, Santa Maria della Neve.

Fig. 17: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Flagellazione di Cristo*, 1607; Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

Fig. 18: Giovanni Testori, *Crocifissione*, 1981; collezione privata.

Fig. 19: Francis Bacon, *Three studies for figures at a base of a crucifixion*, 1944; Londra, Tate Britain.

Fig. 20: Francis Bacon, *Blood on the Floor*, 1986; Melbourne, collezione privata.

Fig. 21: Giovanni Testori, *Pugile (IV)*, 1970; collezione privata.

Fig. 22: Lorenzo Lotto, *Polittico di Ponteranica* (particolare dell'*Angelo annunciante*), 1522; Ponteranica, San Vincenzo e Sant'Alessandro.

Fig. 23: Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, *David con la testa di Golia*, 1620 circa e 1623-1625 circa; Varallo, Pinacoteca.

Fig. 24: Michelangelo Buonarroti, *Ignudi*, 1508-1512; Roma, volta della Cappella Sistina.

Fig. 25: Filippo de Pisis, *Ritratto di Allegro*, 1940; Ferrara, Galleria d'arte Moderna e Contemporanea.

Fig. 26: Matthias Grünewald, *Crocifissione*, 1505-1515; Basilea, Museo d'Arte, Öffentliche Kunstsammlung.

Fig. 27: Matthias Grünewald, *Crocifissione*, 1512-1516; Altare di Issenheim, conservato a Colmar, Musée d'Unterlinden.

Fig. 28: Matthias Grünewald, *Resurrezione*, 1512-1516; Altare di Issenheim, conservato a Colmar, Musée d'Unterlinden.

Fig. 29: Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale* (particolare degli *Angeli che annunciano la fine dei tempi*), 1536-1541; Roma, Cappella Sistina.

Fig. 30: Marino Marini, *Miracolo*, 1951; Anversa, Middleheim Museum.

Fig. 31: Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *San Rocco visita gli appestati*, 1549; Venezia, Scuola Grande di San Rocco.

Fig. 32: Daniele Crespi, *San Pietro e la Vergine approvano la regola certosina*, ciclo delle *Storie di San Bruno*, 1629; Milano, Certosa di Garegnano.

Fig. 33: Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, *San Carlo in meditazione notturna davanti al Cristo morto*, 1610 circa; Madrid, Museo del Prado.

Fig. 34: Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, *San Carlo Borromeo comunica gli appestati*, 1616; Parrocchiale di Domodossola.

Fig. 35: Antonio d'Enrico detto Tanzio da Varallo, *Processione del Sacro Chiodo*, 1628; Cellio, San Lorenzo.

Fig. 36: Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Decollazione del Battista*, 1608; La Valletta, Oratorio di San Giovanni Battista dei Cavalieri.

Fig. 37: Francesco Cairo, *Erodiade con la testa del Battista*, 1633-1635 circa; Boston, Museum of Fine Arts.

Fig. 38: Gustave Moreau, *Salomè danza davanti a Erode*, 1876; Los Angeles, Armand Hammer Museum of Art.

Fig. 39: Gustav Klimt, *Giuditta II (Salomè)*, 1909; Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna.

Fig. 40: Giovanni Testori, *Testa del Battista 8*, 1968; collezione privata.

Fig. 41: Giovanni Testori, *Tramonto (Actus tragicus)*, 1967; Collezione Regione Valle d'Aosta.

Fig. 42: Giovanni Testori, *Ciclamini*, 1971; collezione privata.

Fig. 43: Dominikos Theotokopoulos detto El Greco, *Veduta di Toledo*, 1595-1600; New York, Metropolitan Museum of Art.

Indice dei nomi

Agosti, Giovanni, 12, 45n

Albert, Hermann, 10

Allori, Cristofano, 90

Altdorfer, Albrecht, 70n

Ambrosino, Paola, 29n, 89n

Appella, Giuseppe, 35n

Arbasino, Alberto (Nino Alberto Arbasino), 13

Arcimboldo, Giuseppe, 11

Argan, Giulio Carlo, 11, 23

Auerbach, Erich, 38n

Bacchelli, Riccardo, 8, 64n

Bachtin, Michail Michajlovič, 8n

Bacon Francis, 10, 16, 17, 57, 59, 60, 61, 67, 68, 72, 74, 100n, 103

Baldacci, Luigi, 28 e n

Baldelli, Ignazio, 45n

Balthus (Balthasar Klossowski de Rola), 11

Bamboccio (Pieter Van Laer), 43

Banti, Anna (Lucia Lopresti), 13, 42

Barberi Squarotti, Giorgio, 3n, 39n

Barelli, Ettore, 6n, 20n, 66n
Bassani, Giorgio, 13
Battistini, Lorenzo, 34n
Bazzocchi, Marco Antonio, 90n
Beardsley, Aubrey, 91
Beckmann, Max, 60, 75, 99
Belli, Giuseppe Gioachino, 44n
Bellini, Vittorio, 60, 99
Berenson, Bernard (Berhard Valvrojenski), 102n
Beretta, Emilio Maria, 40n, 70n
Bernanos, Georges, 103
Bertolucci, Attilio, 13
Bianconi, Piero, 40n, 70 e n
Bo, Carlo, 53, 54 e n
Bolchi, Sandro, 8, 64n
Bona Castellotti, Marco, 34n
Bonito Oliva, Achille, 11
Bonnard, Pierre, 11
Borromeo, Carlo, 16, 33, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87
Borromeo, Federico, 16, 80, 81, 84
Branciaroli, Franco, 8, 58
Brandi, Cesare, 11
Brignone, Lilla (Adelaide Brignone), 8
Brogi, Daniela, 31n

Cagnacci, Guido, 90

Caimi, Bernardo, 48

Cairo, Francesco, 4n, 10, 16, 17, 25, 34, 35n, 83, 85, 90 e n, 91, 95

Campana, Andrea, 87n

Cantarella, Eva, 101n

Cappello, Giovanni, 4n, 6 e n, 7, 14n, 38n

Caputo, Vincenzo, 34n

Caravaggio (Michelangelo Merisi), 10, 14, 17, 22 e n, 24 e n, 25, 30 e n, 31n, 32 e n, 33, 37, 44, 57, 59, 65, 90 e n, 102 e n, 103, 111

Caroli, Flavio, 11

Carraro, Tino (Agostino Carraro), 8, 64n

Cascetta, Annamaria, 12n, 14n, 29 e n, 30n, 39n, 53n, 56n, 82n, 87n

Cerano (Giovan Battista Crespi), 16, 33, 82, 83, 84n, 85

Ceresa, Carlo, 31n

Cézanne, Paul, 10, 43

Ciccuto, Marcello, 8

Citati, Pietro, 30n

Cometa, Michele, 5n, 7 e n, 12

Congdon, William, 97

Cottini, Luciano, 35

Courbet, Gustave, 4n

Crespi, Daniele, 16, 85, 110n

Crespi, Stefano, 20n, 105n

Cucchi, Enzo, 10

Dall'Ombra, Davide, 10, 12, 59 e n, 62n

De Blasi, Margherita, 34n

de Boulogne, Valentin, 90

de' Cavalieri, Tommaso, 66

de Chirico, Giorgio, 11

d'Enrico, Giovanni, 9, 46

Dell'Acqua, Gian Alberto, 28n

de Pisis, Filippo (Luigi Filippo Tibertelli de Pisis), 16, 18, 67, 68, 69, 72, 107, 108 e n

Doninelli, Luca, 22n, 39n, 69n, 71n, 75n, 77n, 98n

El Greco (Dominikos Theotokopoulos), 16, 17, 18, 105, 105

Fanfani, Giulia, 40n

Fantini, Guglielmetto, 48

Fantoni, Sergio, 8

Faulkner, William (Willian Cuthbert Falkner), 107

Felicita, 101

Ferrari, Gaudenzio, 4n, 9 e n, 10, 14, 15, 39n, 40 e n, 46

Fetting, Rainer, 4n, 10, 57 e n, 59, 63n

Folengo, Teofilo (Girolamo Folengo), 44

Fontana, Lucio, 60, 99

Foppa, Vincenzo, 14, 30, 37, 40, 44, 49

Formisano, Marco, 101n, 102n

Fra Galgario (Vittore Ghislandi), 4n, 14, 26, 27, 30 e n, 31n, 33n, 34, 37

Frangi, Francesco, 81n

Frangi, Giovanni, 63n

Frangi, Giuseppe, 29n, 41n, 80

Frare, Pierantonio, 33n

Gabai, Samuele, 10

Gadda, Carlo Emilio, 3, 4, 6, 12, 13, 27, 30n, 32, 33n, 35n, 37 e n, 44 e n, 90n, 97 e n, 102n, 108n, 111

Gainsborough, Thomas, 72

Gallerani, Paola, 91n, 94n

Garritano, Giuseppe, 8n

Gaspari, Gianmarco, 30n

Geiser Foglia, Sabina, 40n

Gentileschi, Artemisia, 90 e n

Géricault, Théodore, 4n, 10, 17, 21, 82, 90, 103

Geta, Lucio o Publio Settimio, 101

Ghidetti, Enrico, 28, 29n

Giacometti, Alberto, 17, 18, 29, 104, 109, 110

Gian Ferrari, Claudia, 107n

Gibellini, Cecilia, 35n, 40n

Gibellini, Pietro, 30n

Giovanni evangelista, 75

Giovanni Paolo II, 80, 102

Giunta, Fabio, 87n

Goethe, Johann Wolfgang, 5, 6

Gregori, Mina (Guglielma Gregori), 27n, 32, 33, 35

Gruber, Francis, 29

Grünewald, Matthias (Mathis Gothart Nithart), 10, 15, 16, 70, 72, 76

Guttuso, Renato, 11, 29 e n

Guzzetti, Francesco, 59n

Hinterhäuser, Hans, 38n

Hödicke, Karl, 60, 99

Hugo, Victor, 6

Innocenti, Adriana, 8

Italia, Paola, 108n

Isella, Dante, 32n, 37n, 108n

Iuppa, Daniela, 34n

Jacopone da Todi (Jacopo dei Benedetti), 39

Jaquerio, Giacomo, 48

Klee, Paul (Ernst Paul Klee), 16, 79, 80

Kleinhans, Martha, 32n

Klimt, Gustav, 91

Kokoschka, Oskar, 55

Le Nain, Antoine, 43

Le Nain, Louis, 43

Le Nain, Mathieu, 43

Leonardo da Vinci, 28

Leri, Clara, 32n

Liberti, Giuseppe Andrea, 34n

Lipparini, Micaela, 32n

Longhi, Roberto, 4, 11, 13, 14 e n, 15, 18, 20, 22, 24 e n, 25 e n, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 37 e n, 39, 40, 42, 45, 77, 111

Longo, Francesca, 32n, 44n, 90n, 97n

Lotto, Lorenzo, 6, 15, 16, 42, 64, 72, 94

Lupertz, Marcus, 10

Malaparte, Curzio (Curt Erich Suckert), 12

Manzoni, Alessandro, 4, 6, 14n, 15, 30 e n, 31 e n, 32 e n, 33, 34, 35, 41, 80, 84, 111

Marani, Pietro Cesare, 4n, 19n

Maravall, José Antonio, 91n

Marini, Marino, 10, 16, 76, 77 e n

Mariscalco, Danilo, 5n

Martignoni, Clelia, 32n, 37n

Martini, Arturo, 23

Martinoni, Renato, 40n

Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni Cassai), 28, 58n

Masolino da Panicale (Tommaso di Cristoforo Fini), 28

Matisse, Henri-Émile-Benoît, 16, 60, 78, 79 e n, 99

Michelangelo (Michelangelo Buonarroti), 6 e n, 10, 16, 18, 20 e n, 66 e n, 67n, 68, 74, 105, 106 e n, 113, 114n

Mirabile, Andrea, 13n, 26n, 27n

Mitsuuchi, Kei, 16, 60, 99

Modigliani, Amedeo Clemente, 96

Monet, Claude (Oscar-Claude Monet), 97

Morandi, Giorgio, 10, 16, 29, 30, 77 e n, 93

Morazzone (Pier Francesco Mazzucchelli), 10, 16, 83

Moreau, Gustave, 91

Morelli, Rina (Elvira Morelli), 8

Moretto (Alessandro Bonvicino), 14, 30, 37, 44, 50, 52

Morlotti, Ennio, 4n, 11, 13, 14n, 15, 16, 18, 30, 35, 36, 78, 93n, 97, 109, 110

Moroni, Giovan Battista, 14, 18, 30 e n, 31n, 37, 40, 41, 106

Murillo, Bartolomé Esteban Pérez, 41

Oliva, Gianni, 30n

Orlando, Liliana, 32n, 37n

Pacheco, Francisco (Francisco Pacheco del Río), 105

Panarella, Valentina, 34n

Panzeri, Fulvio, 7n, 11n, 15 e n, 24n, 32n, 35n, 56n, 60 e n, 62n, 63n, 78n, 91n, 98

Paolo (Saulo) di Tarso, 15, 75, 113

Papini, Maria Carla, 61n

Paracca, Giovanni Giacomo, 9, 46, 49

Parenti, Franco (Francesco Parenti), 8

Parini, Giuseppe (Giuseppe Parino), 30n

Pasolini, Pier Paolo, 13

Patti, Mattia, 59n

Pernice, Laura, 5n, 7 e n, 12, 14n, 92n, 94n, 100n

Perpetua, 101

Picasso, Pablo (Pablo Ruiz y Picasso), 11, 104

Pinotti, Giorgio, 108n

Pischedda, Bruno, 53n, 54n, 81n

Pitocchetto (Giacomo Ceruti), 4n, 10, 14, 15, 30 e n, 31n, 34, 37, 40, 41, 42, 43, 52

Pordedone (Giovanni Antonio de' Sacchis), 10, 51

Porta, Carlo, 6, 30n, 44n

Poussin, Nicolas, 43

Pozzi Bellini, Giacomo, 80

Previati, Gaetano, 14n

Procaccini, Giulio Cesare, 33, 82, 83

Prudenzio (Aurelio Prudenzio Clemente), 101, 102

Raboni, Giovanni, 7n, 11n, 15 e n, 24n, 35n, 56n, 59, 63n

Ragghianti, Carlo Ludovico, 11, 108n

Raimondi, Ezio, 8, 26 e n, 32n

Rainer, Arnulf, 10, 60, 99

Rampi, Alfredo, 102

Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn), 100

Reni, Guido, 90

Reynolds, Joshua, 72

Rimbaud, Jean Nicolas Arrhur, 65

Rinaldi, Rinaldo, 4n, 7n, 15n, 45n

Romagnoli, Alberto, 38n

Romanino (Girolamo Romani), 4n, 10, 14, 15, 27 e n, 30, 37, 50, 51 e n, 52

Rouault, Georges, 17, 103, 104

Rubbi, Nicolò, 89n

Ruzante (Angelo Beolco), 44

Salini, Tommaso, 27n

Santini, Gilberto, 54n

Sarni, Matteo, 38n

Savoldo, Giovanni Gerolamo, 10, 14, 30, 37, 49, 50

Schad, Christian, 11

Schiele, Egon, 11

Segantini, Giovanni, 35

Serodine, Giovanni, 85

Sgarbi, Vittorio, 11

Shakespeare, William, 6

Siciliano, Angela, 87n

Silvestri, Andrea, 108n

Simoni, Beniamino, 9, 47, 49

Sironi, Mario, 18, 29, 30, 106, 107

Soffiantini, Andrea, 8

Soutine, Chaïm (Chaïm Solomonovič Sutin), 17, 100

Spagnoletto (Jusepe de Ribera), 90

Spanzotti, Giovanni Martino, 14, 39

Spignoli, Teresa, 61n

Stefani Perrone, Stefania, 19n

Stoppa, Paolo, 8

Sutherland, Graham Vivian, 16, 59, 73

Taffon, Giorgio, 6n, 39n, 45 e n, 51n, 75n, 90n

Tanzio da Varallo (Antonio d'Enrico), 9, 10, 16, 17, 34, 39n, 40n, 46, 64, 65, 66, 80, 85, 86, 90, 93

Taravacci, Pietro, 89n

Tibaldi, Pellegrino (Pellegrino Pellegrini), 82

Tintoretto (Jacopo Robusti), 16, 81

Tiziano (Tiziano Vecellio), 10, 38, 42, 71n, 92

Toubas, Alain, 63 e n

Turoldo, David Maria (Giuseppe Turoldo), 59n

Valeri, Franca (Franca Norsa), 8

van Gogh, Vincent, 6

Varlin (Willy Leopold Guggenheim), 4n, 11, 13, 63n

Vasari, Giorgio, 74

Vela, Claudio, 108n

Velázquez, Diego (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez), 61, 105

Vertova, Luisa, 102n

Vitali, Giancarlo, 10, 17, 95, 100n

Vittorini, Elio, 7 e n

von Balthasar, Hans Urs, 54

Zandrino, Barbara, 3n, 39n, 65n, 89n

Zeri, Federico, 11