

FILIPPO MILANI

Testori e i corpi femminili

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
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FILIPPO MILANI

Testori e i corpi femminili

Nell'opera multiforme di Giovanni Testori si coniugano la pittura e la scrittura, come due versanti inscindibili di una medesima ricerca sull'uomo e sulla rappresentazione del corpo. In particolare, gli interessi di Testori sono rivolti ai «segreti della carne» (Bazzocchi, 2015), ai tormenti insiti nel corpo che svelano la condizione di precarietà dell'uomo. La simbiosi tra le due produzioni diviene assai intensa negli anni Settanta, quando Testori dipinge la serie dei 'Nudi di donna' (1972-73) e, al medesimo tempo, dà vita alla cosiddetta 'prima trilogia' teatrale, che comprende 'L'Amleto' (1972), 'Macbetto' (1974) e 'l'Edipus' (1977). Per Testori la rappresentazione del corpo femminile non è solo un modo per riallacciarsi a una tradizione figurativa italiana (si era formato sui saggi di Roberto Longhi sul Caravaggio, aveva studiato i pittori manieristi del Seicento ed era amico del pittore informale Ennio Morlotti), ma soprattutto un modo per sondare la materia viva del mondo, l'insanabile frattura tra individuo e natura. L'analisi del 'pastiche' linguistico shakespeariano-milanese dei testi teatrali e le materialità delle pennellate dei nudi femminili mettono in evidenza l'ossessione per la carnalità dei corpi su cui si fondano sia la pittura, sia la scrittura.

Fin dagli esordi Giovanni Testori coniuga l'attività di pittore con quella di scrittore (prima critico d'arte, poi drammaturgo e narratore), considerandole come due versanti inscindibili di una medesima ricerca sull'uomo e sulla rappresentazione del corpo. In particolare, la sua attenzione si rivolge ai «segreti della carne»¹ – secondo la recente definizione proposta da Marco Antonio Bazzocchi –, ai tormenti insiti nel corpo, che svelano la condizione di precarietà dell'uomo. La simbiosi tra le due produzioni diviene assai intensa negli anni Settanta, quando Testori dipinge la serie dei *Nudi di donna* (1972-73) e dà vita ai testi teatrali della *Trilogia degli Scarrozzanti*, che comprende *L'Amleto* (1972), *Macbetto* (1974) e *Edipus* (1977),² testi scritti appositamente per l'attore Franco Parenti e messi in scena al Teatro Pier Lombardo di Milano per la regia di Andrée Ruth Shammah.

Per Testori la rappresentazione del corpo femminile non è solo un modo per riallacciarsi a una tradizione figurativa italiana (si era formato sui saggi di Roberto Longhi sul Caravaggio, aveva studiato i pittori manieristi del Seicento, in particolare Francesco Cairo, ed era amico del pittore informale Ennio Morlotti), ma soprattutto una via per sondare la materia viva del mondo, l'insanabile frattura tra individuo e natura da cui nasce – come scrisse Pietro Citati nel 1974 nella presentazione della mostra dei nudi, intitolata *Il colore del delitto e della gloria* – «il suo disperato desiderio di conoscere il peccato, la dannazione, il rimorso e il delirio».³ L'ossessione testoriana per la carnalità dei corpi permea sia la pittura, sia la scrittura, come si evince dall'analisi delle affinità tra la rappresentazione delle figure femminili presenti nei testi teatrali e la materialità delle pennellate dei nudi femminili.

La *Trilogia* è assai coesa e si fonda sulla figura dello 'scarrozzante', ovvero l'attore di una compagnia di giro brianzola che si sposta di paese in paese per mettere in scena il proprio

¹ M. A. BAZZOCCHI, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, «Arabeschi», v (2015), 69-78: 70. Vedi anche M. A. BAZZOCCHI, *L'Italia vista dalla luna: un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2012; e C. Spadoni (a cura di), *Testori e la grande pittura europea: miseria e splendore della carne: Caravaggio, Courbet, Giacometti, Bacon*, catalogo della mostra tenuta al MAR di Ravenna nel 2012, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012.

² Per i testi teatrali che compongono la *Trilogia degli Scarrozzanti* si fa riferimento a G. TESTORI, *Opere 1965-1977*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2003.

³ Si veda P. CITATI, *Il colore del delitto e della gloria*, in *Testori*, catalogo della mostra alla galleria Alexandre Iolas di Milano, marzo-aprile 1974. Si veda anche S. AGOSTI, *Il corpo della pittura e della scrittura*, in L. Cavadini-A. Toubas (a cura di), *Giovanni Testori. Parole e colori*, Milano, Mazzotta, 2003, 13-17.

repertorio, un guitto che interpreta più ruoli, si inventa una lingua e interagisce con il pubblico attraverso continue provocazioni. Il tema principale della *Trilogia*, permeato da una spinta religiosa, è la presa di coscienza della maledizione di essere nati, ovvero l'incapacità di riconoscere la propria origine e l'impossibilità di dare un senso all'esistenza. Nonostante i personaggi principali siano tutti maschili (Amleto, Macbet e Edipo), la figura centrale è quella materna, la genitrice che getta nel mondo i suoi figli senza prepararli al dolore che subiranno e creeranno.

Tutto il teatro di Testori è rivolto all'interrogazione profonda sul 'venire al mondo', quel dono/maledizione che ogni uomo porta con sé nel momento in cui abbandona il ventre materno. Nel saggio programmatico *Nel ventre del teatro*, pubblicato nel giugno del 1968 sulla rivista «Paragone. Letteratura» diretta da Roberto Longhi, Testori mette in evidenza proprio la corrispondenza tra azione scenica e indagine sulla matrice comune che ha dato origine ai corpi non solo degli attori ma anche del pubblico, facendo proprio il provocatorio concetto di *cruanité* esposto da Antonin Artaud negli anni Trenta nel tentativo di ritrovare un senso di necessità al teatro novecentesco: «bisogna che il teatro ci restituisca tutto ciò che è nell'amore, nel delitto, nella guerra, e nella pazzia». ⁴ Analogamente per Testori il compito del teatro è «condurre il suo fruitore alla melma, al pantano iniziale [...] e lì reimmergerlo nella parte più buia e indomabile della coscienza». ⁵ Al fine di perseguire questo obiettivo è necessario interrogarsi sulla lingua materna, sulla fisicità delle parole che hanno dato la vita, ovvero il dialetto del luogo di appartenenza, poiché – afferma ancora Testori – «il luogo in cui il teatro è vero teatro, non è quello scenico, ma quello verbale, e risiede in una specifica, buia e fulgida, qualità carnale e motoria della parola». ⁶ Tale ossessione lo conduce verso uno sprofondamento nella lingua primigenia, ovvero un particolare dialetto milanese che si avvicini il più possibile a quello percepito quando era ancora nel ventre della madre e di cui si è nutrito inconsapevolmente, confondendo volutamente le due categorie – individuate dallo psicologo Michael Balint negli anni Cinquanta – di «lingua della madre» (intrinseca al rapporto madre/figlio) e «lingua materna» (specifico dell'ambiente sociale di nascita); infatti, Testori ribadisce che «per affondare nei primordi della materia umana, cerca parole che abbiano un'intensità fisica». ⁷

Si genera così un 'pastiche' linguistico che si estende dalla lingua vetero-popolare dell'*Amleto* al nerissimo melò in versi del *Macbetto*, fino a una sorta di 'italiacano' nel grottesco monologo *Edipus* – secondo la definizione di Federico Tiezzi che lo ha riportato sulle scene negli anni Novanta per l'interpretazione di Sandro Lombardi. ⁸

Gli anni Settanta sono per Testori anni profondamente drammatici: infatti, dopo la morte del padre nel 1965, muore nel 1977 anche la madre dopo una lunga malattia, a cui lo scrittore assiste senza poter esserle d'aiuto. Perdere la figura più amata implica il venir meno dei legami con le radici familiari, con la lingua materna, con il 'grembo' originario in cui si è formata l'identità dello scrittore. Questo dramma personale, che lo porterà poi alla conversione al cattolicesimo e alla

⁴ A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 1968, 200-201 (prima edizione *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938).

⁵ G. TESTORI, *Nel ventre del teatro*, «Paragone. Letteratura», XL (1968), 219; qui si cita da G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattro venti, 1996, 106.

⁶ Ivi, p. 96.

⁷ Ivi, p. 103. Si veda M. BALINT, *Primary love and psycho-analytic technique*, London, Hogarth, 1956 (trad. it. di G. Zucchini, *L'amore primario. Gli inesplorati confini tra biologia e psicoanalisi*, Milano, Raffaello Cortina, 1991). Anche P. BARBETTA, *La compassione tra tenerezza e crudeltà*, «Doppiozero», 17 novembre 2014, <http://www.doppiozero.com/materiali/compassione/la-compassione-tra-tenerezza-e-crudelta>.

⁸ Si veda G. Agosti (a cura di), *Testori: la pietà e la rivolta. Il teatro di Giovanni Testori negli spettacoli di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi*, Roma, Rai, 2001.

seconda trilogia teatrale (*Conversazione con la morte*, 1978; *Interrogatorio a Maria*, 1979; *Factum est*, 1981), si riflette sia negli *Scarrozanti* sia nei quadri della serie dei 'grandi nudi femminili', come ossessiva interrogazione della separazione dall'elemento materno, della carnalità primigenia irrecuperabile, delle dissolte radici familiari.⁹

Tra il 1972 e il 1974, Testori realizza una serie di tele in acrilico in cui ritrae figure femminili prive di testa, spesso senza gli arti (fig. 1). I primi grandi quadri risalenti al 1972 sono dominati da una tonalità tenue e omogenea che oscilla tra il bianco e un grigio dai contorni labili rispetto al fondo bianco, e che a volte declina verso un lieve rosa pallido. L'anno seguente Testori continua sullo stesso tema, ampliandolo in dieci dipinti di figure femminili in cui i contorni si fanno più netti tramite dei tratti rossi che rinviano alla drammaticità degli arti recisi ma anche ai volumi arrotondanti delle statue primitive. In queste opere, esposte nel 1974 presso la Galleria Iolas di Milano, si manifesta la drammatica concezione erotica di Testori, che egli aveva indicato *in nuce* già nel saggio sulla pittura di Francesco Cairo pubblicato nel 1952 su «Paragone. Arte»: «Eros è la furia che, nella dolcezza o nell'urlo, abbranca tema e poeta e li feconda».¹⁰

Il tratto di Testori è influenzato soprattutto dalle violente pennellate di Francis Bacon, che deformano i corpi e li riportano a uno stato primordiale tra umano e animale (già nel 1966 aveva dedicato un'intera raccolta poetica, *Crocifissione*, a uno dei soggetti prediletti del pittore irlandese). Quella di Testori è una pittura che scarnifica i corpi, li anatomizza, spesso li riduce a meri busti che emergono come una emorragia dalla tela bianca (fig. 2). In questa 'pittura della crudeltà' permane, in qualche modo, la disposizione dei corpi secondo le regole delle composizioni tradizionali: i nudi femminili ricordano le statue classiche con le membra mozzate, ma anche le pose sensuali delle 'Veneri' raffigurate a partire dalla pittura italiana rinascimentale fino alla *Olympia* di Manet, passando per la serie delle *Erodiadi* del Cairo. Riguardo a quest'ultimo, artista prediletto dallo scrittore milanese, Marco Antonio Bazzocchi ha messo in evidenza la corrispondenza tra il motivo della testa mozzata nella serie di dipinti che hanno per soggetto la regina che taglia la testa a Giovanni Battista e la costante ossessione per l'erotismo macabro nella scrittura di Testori, in particolare nei testi teatrali dove la lingua assume un doppio significato, carnale e metaforico:

La testa, la bocca socchiusa che fa intravedere la cavità interna, l'erotismo e la morte, la penetrazione nel cavo vischioso dove si forma la blastula cellulare: e più ancora il rovescio delle immagini, la parte nascosta del corpo, la pelle scuoiata della pittura. Questa testa passa da un testo all'altro, questa bocca parla molte lingue, e parlerà anche il dialetto amato da Testori nella narrativa e nel teatro.¹¹

La lingua è l'organo che lega l'uomo all'animale ma, allo stesso tempo, lo distingue: per il bambino è l'organo del nutrimento, dell'affetto – all'origine del bacio si colloca lo scambio di cibo tra madre e figlio – e della scoperta del mondo, dei sapori e delle consistenze, ma diventa successivamente anche lo strumento per formare le parole, prima con difficoltà e poi con maggiore fluidità, e per le pratiche erotiche. Invece per la glottologia la lingua è la peculiarità che distingue gli uomini in base alle diverse culture di provenienza, generando incomprensione, contaminazione e plurilinguismo. Nelle molte accezioni della lingua Testori trova la sintesi delle sue ossessioni, a cui va aggiunto il teatro, in quanto messa in scena della lingua che parla se stessa, formulando parole, mescolando

⁹ Per la biografia dell'autore si veda F. PANZERI, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003.

¹⁰ G. TESTORI, *Su Francesco del Cairo*, «Paragone. Arte», III (1952), 27, 24-43; ora in ID., *La realtà della pittura. Scritti sull'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. Marani, Milano, Longanesi, 1995, 282.

¹¹ BAZZOCCHI, *Nel buio della carne...*, 73.

linguaggi, scavando nell'animalità primordiale dell'uomo.

Inoltre, in questa complessa trama di riferimenti alla tradizione si innesta il sodalizio con l'amico Ennio Morlotti, pittore lombardo iniziatore dell'informale in Italia (grazie alla mediazione teorica di Francesco Arcangeli) su cui Testori pubblicherà il suo primo discorso critico nel 1952 su «Paragone. Arte». In particolare, dagli Settanta in poi l'attenzione di Morlotti si concentra quasi ossessivamente sullo studio delle possibilità compositive del tradizionale soggetto delle *Tre grazie* o delle *Bagnanti*, attraverso le quali il pittore indaga il rapporto tra corpo e paesaggio in un amalgama che deforma entrambi gli elementi in una fusione che non può più essere simbiosi. In merito alle *Bagnanti* Testori, nella presentazione della mostra di Morlotti nel 1992 (anno della morte del pittore), sottolinea la fluidità dei corpi femminili che paiono sciogliersi nell'acqua in cui sono immersi:

V'è qualcosa d'umido, qualcosa di salnitrico (il salnitro, intendo, che cola, come pianto, dai vecchi muri), qualcosa, ecco, di salivale nella forza emotiva di Morlotti; qualcosa, insomma, che ci bagna; che ci inzuppa; forse, che ci imminestra: rugiada, linfa, e, perché no?, bacio; se la bocca che l'esprime è quella della gran mater matura, cioè della natura. Questo qualcosa è benedizione e, insieme, infezione; grazia e, insieme, maledizione.¹²

La qualità «salivale» della forza emotiva di Morlotti è ciò che lo stesso Testori vorrebbe ottenere attraverso la parola teatrale, ripercorrendo un viaggio a ritroso verso una condizione primigenia in cui corpo e spazio si fondono in un unico elemento, il ventre materno:

C'è, nella grande e piena struttura d'ognuna di queste tele; c'è, insomma, in queste memorabili *Bagnanti*, qualcosa che trema; qualcosa che, pur nella sua proditoria certezza, fa di quest'enorme fusione tra carne e terra, una realtà che par vista (e conosciuta) per la prima volta.¹³

Nella *Trilogia degli Scarrozzanti* la lingua è attraversata proprio da quel «tremore» che rende tutto instabile, sempre in movimento, senza concedere tregua alla voce recitante e all'orecchio che ascolta. Una lingua che si contorce e si deforma (di chiara ascendenza gaddiana), che soffre sulla scena, mettendo in mostra le viscere psichiche del rimosso attraverso – come ha scritto Bazzocchi in merito all'opera pittorica di Testori – «uno scavo nel buio, nel buio della carne, nella carne delle immagini».¹⁴ L'ossessione dei personaggi maschili nella *Trilogia* è «il buio della carne», in quanto origine del mondo (alla Courbet), utero misterioso e terribile, che allo stesso tempo è simbolo di vita e di sottomissione. Ed è proprio lì che penetra lo sguardo testoriano, esponendo sulla tela e sul palcoscenico un 'corpo-idolo', attraente e ripugnante al contempo, attraverso la violenta fisicità della sua scrittura che – secondo la recente analisi di Riccardo Donati – si fonda su un lancinante paradosso, poiché «la componente vitale che anima il corpo-idolo, il corpo-ostensorio che in sé trattiene l'autentica scintilla del divino, è poca cosa, materia vile soggetta allo strazio della corruzione e della morte, ai furori della lussuria e alla cenere che, inevitabilmente, ne consegue».¹⁵

Nella prima opera della trilogia, *L'Amleto*, il testo shakespeariano viene trasposto nel contesto lombardo in cui una tipica famiglia borghese cerca con tutti i mezzi la scalata sociale per adeguarsi

¹² G. TESTORI, *Morlotti. Variazioni sopra un canto. Bagnanti 1991-1992*, Milano, Ruggerini e Zonca, 1992, 55.

¹³ Ivi, 56.

¹⁴ BAZZOCCHI, *Nel buio della carne...*, 78. Sul teatro testoriano si veda G. TAFFON, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi: Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni, 1997.

¹⁵ R. DONATI, *Nella palpebra interna: percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le lettere, 2014, 121-122. Si veda anche ID., *Narrare con 'la forma delle ombre': la lezione di Roberto Longhi ne Il ponte della Ghisolfia di Giovanni Testori*, «Poetiche», XVIII (2016), 44, 189-213.

ai nuovi desideri neocapitalisti. Il protagonista, affollato di dubbi, odia apertamente la madre Gertruda, colpevole di aver organizzato il delitto del marito per conquistare il potere insieme allo zio amante, ma allo stesso tempo è proprio dentro di lei che egli trova le motivazioni per compiere la vendetta. Solo tramite un'allucinazione che lo catapulta nel ventre della madre, come quando era un embrione in via di formazione, Amleto riesce ad avere il dialogo rivelatore con il fantasma del padre:

Se hanno da finire tutti incosì, i figli dai ventari delle madri, no! Basta! In su la terra s'è partorido anca troppo et el mondo è pieno e strapieno de cristi e cristi che vanno e vanno e nissuno capisse né indove, né inperché: donne, vuomini, bestie, vacche, aseni, ischiavi; pronti domà a farsi toccare su, a farsi 'sassinare e rostire. [...] Senti no che me sto fassendo su come se fudesse che aressi inditorno una gabbia? Vedi no che lasso indappertutto un squalcosa 'me 'ne liquidità de narigia, de saliva e de sangue? 'Na liquidità come quella che hanno i puresini 'pena vegnono fuora dal gussio, come se fudessi dietro a suare e vegnire, suare e vegnire, ma mica solo in del glande, indappertutto?¹⁶

Il principe, sorretto dal Franzese (il personaggio inventato da Testori in omaggio al compagno francese dello scrittore, Alain Toubas), regredisce a uno stadio prenatale come se fosse all'interno del ventre della madre, luogo che lo ha generato ma anche luogo di sangue e maledizione che prefigurava gli inganni della madre stessa. Si tratta del medesimo processo di regressione linguistica a cui tende lo scrittore, scarnificando il linguaggio alla ricerca del nocciolo 'noumenico' della propria esistenza: un tentativo impossibile di nuova fusione con la matrice psicologica e linguistica che lo ha generato. Qui Amleto avrà la visione del padre e la rivelazione che lo porterà alla follia:

Vado indidietro, Franzese. Indidietro e indidietro. De qui a un momento non farò neanche più: "uè, uè". La vose me se ferma in della gola. 'Desso me se ferma qui, in del grembo benedetto...

C'è tutta 'na venatura per in de qua e per in de là. Una venatura rosa, rosata e anca violetta, squasi che fudessi impacchettato su ena carta trasparente ma con istampato sopra tutto el reticolame delle ferrovie e delle strade per gli automobili. [...] Ecco. 'Desso tutto comenza a stringersi su come se fudessi in una vessiga che se sgonfia perché l'hanno spunggiata cont uno spillo. [...] è come se fudesse una frasca che è sta morduta dai pidocchi; ed eccota, la vessiga che me tiene indidietro se lassa andare; se lassa andare ammò indepiù; ammò indepiù; e vado indidietro, franzese, indidietro; e devento sempre più piscinino.¹⁷

Nel ventre materno avviene il cortocircuito tra le figure genitoriali che apre gli occhi ad Amleto, mentre rivive a ritroso l'esperienza della nascita, e lo getta nell'assoluta disperazione: il fantasma del padre inghiottito dalle viscere della madre, luogo del concepimento e della maledizione, perché è lì che la vita viene generata ma allo stesso tempo viene inoculata la carica distruttiva del desiderio di potere e sopraffazione. Il destino di Amleto prende forma all'interno del ventre materno, come se la trama ordita dalla madre contro il padre fluisse nel corpo del bambino attraverso la placenta, che svolge una funzione di nutrimento in negativo.

Anche nella seconda opera che compone la trilogia, il *Macbetto*, il ventre assume un ruolo fondamentale, ma questa volta si tratta di quello maschile. Infatti, la vicenda si apre con una scena paradossale e grottesca: Macbet partorisce a fatica la strega (Ecate nel dramma originale), un essere

¹⁶ G. TESTORI, *L'Amleto*, in ID., *Opere...*, 1181. Riguardo alla riscrittura testoriana dell'opera di Shakespeare vedi G. SIGNORELLI, *Una riscrittura del Novecento: l'Amleto di Testori*, in G. Baldassarri-V. Di Iasio-P. Pecci-E. Pietrobon-F. Tomasi (a cura di), *La letteratura degli Italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale ADI, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, Roma, ADI editore, 2014, 1-8.

¹⁷ TESTORI, *L'Amleto...*, 1182-1184.

viscido e mostruoso che lo accompagnerà per tutto il dramma (anche scenicamente, poiché resta in scena in un angolo per tutta la durata della tragedia):

Intendo qui,
nell'intestino mio.
Mai ho provato un dolor compagno
a slargare lo sfinteramento.
Est come se in del didentra mio
si rampigassero vunghie di trigra,
denti di jean tropicala.
Che merda sarà mai?
Arò forse, per potermi liberare,
far il taglio di Cesare imperiale?
Mai ho veduto la defecazione
aver la forza di spaccar i muscola,
la carna;
e la mia si slabbra, si slacera,
si sferisce...
No, non sunt volatila,
né cigarette o barbagianna!
È una voz, 'scoltate, di femmina,
di vergine bambina...¹⁸

La strega lacera il corpo di Macbet per venire alla luce e rivelargli il tragico destino, segnato dalla brama di potere della moglie, Ledi Macbet, che senza scrupoli cercherà di farlo diventare il nuovo Re di Scozia mossa da un violento desiderio di rivalsa verso la vita, essendo una donna priva di figli, il cui ventre è destinato a marcire, come ella rivela nel monologo centrale: «Di rosa che era mò, / s'è fatta purulenta / 'me il taglio tra le cosce / d'una madre invegida e incarognada».¹⁹ Ma la strega fa un'ulteriore rivelazione a Macbet: egli dovrà prestare attenzione a un essere ibrido «né uomo né donna» che è l'unico a poter mettere fine ai suoi sogni di gloria. Ancora una volta emerge un legame letteralmente 'ombelicale' tra nascita e potere:

Povero 'nocente! La tua razza,
la spèssie dei tuoi intestinamenti
te ancora non conossi bene.
Quando si sale un solio
di potero, di gloria e di comando,
dessende l'uno de l'altero
anca di giù, nel ventre.
Della tremenda potestà
il 'belico, che della nassita già fu,
diventa il fulcro, il centro.
Dal 'belico risale in su, verso la crappa,
ma scarliga anca giù, verso la ciappa.²⁰

Dall'ombelico il desiderio di potere risale su fino alla testa e da lì impone al corpo di commettere le azioni più cruente, contro gli altri e contro se stessi. Nel dramma shakespeariano l'essere ibrido «non nato da donna» è il nobile MacDuff, che nello scontro finale decapita Macbeth, realizzando così l'ultima profezia. Invece, nella rivisitazione testoriana è Ledi Macbet a uccidere il marito,

¹⁸ ID., *Macbetto*, in ID., *Opere...*, 1241.

¹⁹ Ivi, 1282.

²⁰ Ivi, 1297.

perché ridotta ormai in fin di vita sotto i colpi inferti da Macbet con un pugnale si trasforma in un essere asessuato, «una vescica di sangue», come aveva predetto la strega. Tale variazione ribadisce la visione ossessiva di Testori per una maledizione insita nel «buio della carne» del corpo femminile, tra attrazione per l'origine e condanna di un destino inafferrabile. Nella scena finale, Macbet delirante vorrebbe poter entrare nel ventre di Ledi Macbet come un nascituro nel ventre della madre per poter essere lacerato mortalmente dall'interno, in una sanguinaria sintesi di eros e thanatos:

Se invece che la sposa aciditrica e sanguinaria
 fudessi tu la madre partorienta e protettrice,
 gridarti vorrarei di farne rientrare
 in del tuo ventre subeto, lì, sì, lì,
 e di non farne uscire mai, mai, o porca,
 ma de ti!
 Poi ti vosarei
 di pestarmi su con le tue dida,
 di farmi crepare, fenire,
 soffegare,
 sì che quando la dama levatrisse,
 qui vegnisse
 dalla tua potta marcia
 mezz'etta di carna
 sì e di no sortisse!
 Sgieccàto poi il rifiuto in del water,
 ti vurlerei di dire, non un requiem,
 ma un evviva et un pater!²¹

Il corpo di Ledi Macbet martoriato sotto i colpi inferti dal marito perde la propria identità fino a diventare un essere disarticolato e disintegrato come i nudi dipinti da Testori, che appaiono allo stesso tempo in quanto oggetti sessuali e cadaveri decapitati nel contrasto tra il tono lieve dei corpi appena in evidenza rispetto allo sfondo bianco e i tratti rossi che ne delimitano l'estensione. La parola teatrale porta sulla scena la frattura insanabile tra il soggetto e le proprie radici, facendo emergere la contraddizione di una identità che si costruisce e si solidifica tramite l'esperienza ma che allo stesso tempo non è in grado di comprendere la matrice da cui ha preso vita. La parola teatrale non organizza una riflessione sulle difficoltà di stare al mondo, ma anzi getta sul palco la cruda impossibilità di avere una cognizione completa dell'origine, un'incognita disseminata nella carne che riaffiora solo per frammenti preconsce tra dolore e rabbia.

Sulla scena e sulla tela i corpi si disintegrano, si sfibrano, perdendo la loro qualità di corpi fino a diventare qualcos'altro di indicibile e inspiegabile: un informe agglomerato di carne e sangue. I lineamenti dei corpi si possono ancora intuire ma le identità scompaiono, come se l'eccessivo attrito tra desideri contrastanti (sessualità, potere, odio/amore, violenza) avesse consumato non solo la carne di cui sono fatti i corpi ma anche le caratteristiche dei singoli individui fino al totale annientamento. In questo senso, si può riscontrare una notevole affinità con il concetto di 'eros-erosione' che Morlotti ha formulato in relazione alle figure femminili nei suoi stessi quadri, in cui i corpi emergono dal paesaggio come un grumo di colore rosso-rosato nella loro attraente e primordiale nudità ma allo stesso tempo si confondono con la vegetazione che li circonda come se, marcendo, tornassero ad essere materia grezza tra fango e fogliame. Una condizione di costante

²¹ Ivi, 1312.

decomposizione tra vita e morte che rievoca una sorta di «sacralità della carne», di cui ha parlato il pittore a proposito del proprio rapporto con l'alterità della natura: «per me la realtà è il sangue, la linfa, il sesso, la malinconia e la morte che circola nelle cose». ²² Per Morlotti, la realtà coincide con la materialità delle cose, animate e inanimate, e con il loro decadimento, che le porta alla metamorfosi dei propri caratteri distintivi, alla scomposizione delle linee e alla commistione tra elementi eterogenei. Per questa ragione si può affermare che il sostrato contraddittorio che è insito nelle figure dei due autori sia generato dalla duplice azione della vitalità mossa dal desiderio sessuale e della irrimediabile decomposizione dei corpi, cosicché l'eros diventa erosione della carne, martoriata dai violenti spasimi sessuali e dalla follia del desiderio di dominare l'altro (anche se si tratta del sangue del proprio sangue): la 'sacralità della carne' è intrinsecamente connessa alla drammatica discesa nell'abisso originario della matrice/matrigna che dà vita ai corpi e li annienta.

La crudeltà permea sia i quadri che le opere teatrali, raggiungendo il culmine in *Edipus*, rivisitazione in chiave grottesca della tragedia di Eschilo che chiude la *Trilogia*. Nella parte finale del monologo Edipus, dopo aver assunto più volte i panni della madre Iocasta (l'opera era stata ideata da Testori appositamente per la grande duttilità trasformista di Franco Parenti), commette coscientemente un incesto nei confronti della madre, dando libero sfogo alle fantasie erotiche e alla volontà di vendetta:

'Desso che son dentro, quarcosa me pare che me remonti dedosso, squasi fudessi dietro a tornare in d'un paese che, chissà quando e chissà in come, ho de già conossuto... Un paese tutto de carna rosa e rossissima; un paese tutto percorso da vene e venette; un paese indove non c'eva neanche un tocchello de cilestro e la luse non se vedeva mai se non quando te te nettavi la pilosità, slargavi le gambe per pissare o lui te montava de sopra... Ma l'ora c'era la sua virga porca, la sua virga de Cristo immarxato che ruzzava, su et giù, avanti e indietro, e che contenuava a sbattersi 'me un martello contra la mia crappetta, contra i miei braccetti, contra le mie gambette che evano tutte ammò senza ossi e tutte schisciate dedentro d'una balla... No! Mai de più, mater!²³

Nel momento in cui Edipus penetra la madre con atto incestuoso, assumendo il ruolo che era stato dell'odiato padre Laio, egli regredisce anche a una fase prenatale, ritornando in un paese già conosciuto «tutto de carna rosa e rossissima». La ricerca di sé conduce l'eroe tragico non alla verità originaria ma alla dissoluzione propria e della figura materna. Lo scambio reciproco degli umori corporali tra madre e figlio realizza con violenza la messa in scena del concepimento, che non è più creatore di nuova vita ma annientamento di qualsiasi possibilità di procreazione. Attraverso la forma del monologo, Testori compie un ulteriore ribaltamento paradossale dei ruoli, perché madre e figlio confluiscono nel medesimo corpo dell'attore che sulla scena compie atto incestuoso su di sé, travestendosi da donna, corpo femminile arido che non può generare vita.

La figura femminile è inevitabile punto focale dell'azione dei personaggi maschili, attrazione repressa che una volta rivelata porta alla distruzione di quel corpo-matrice nel quale si vorrebbe rientrare per ritrovare le proprie radici e dal quale ci si vorrebbe svincolare spezzando il cordone ombelicale. Si tratta di quella «nostalgia della continuità perduta»²⁴ a cui faceva riferimento Georges

²² La frase si trova citata in R. GUTTUSO, *Mestiere di pittore*, Bari, De Donato, 1972, 265. Cfr. anche E. MORLOTTI, *Questa mia dolcissima terra: scritti 1943-1992*, con una testimonianza di R. Tassi, Firenze, Le lettere, 1997.

²³ G. TESTORI, *Edipus*, in ID., *Opere...*, 1363.

²⁴ Vedi la sezione *Divieti e trasgressione* in G. BATAILLE, *L'erotisme*, Paris, Édition de Minuit, 1957 (trad. it. di A. dell'Orto, *L'erotismo*, a cura di P. Caruso, Milano, Mondadori, 1969).

Bataille in merito al rapporto erotico tra due esseri che non possono più ricongiungersi. In questa prospettiva, il caso particolare dell'incesto madre-figlio si configura come la deviazione dalla norma in ambito sessuale che più turba l'umanità e che, di conseguenza, viene universalmente proibita. Secondo Lévi-Strauss – citato e problematizzato da Bataille –, la proibizione dell'incesto è legata alla distinzione tra uomo e animale perché «costituisce la fase fondamentale grazie alla quale, mediante la quale, ma soprattutto nell'ambito della quale si compì il passaggio dalla Natura alla Cultura».²⁵ Se è vero che la proibizione dell'incesto distingue tra stato di natura e quello di cultura, bisogna anche tenere presente – come sottolinea ancora l'antropologo francese – che l'enigma dell'incesto è una delle ossessioni onnipresenti dell'umanità, proprio perché il rapporto sessuale con un familiare si situa agli albori della civiltà come mito fondatore che traduce in forma simbolica un desiderio recondito e perdurante, così che «il prestigio di questo sogno, il suo potere di modellare, a loro insaputa, i pensieri degli uomini, derivano proprio dal fatto che gli atti da esso evocati non sono mai stati commessi, perché la cultura vi si è sempre e dovunque opposta».²⁶

In Testori l'atto incestuoso diventa al medesimo tempo una violenza parentale, in particolare del figlio nei confronti della madre, ma anche una ricerca angosciata delle origini. I corpi femminili, sia quelli dipinti sia quelli sulla scena, portano i segni dello scavo nella materialità primigenia da cui ha preso forma la vita, segni che non si possono ricucire e che portano inevitabilmente all'erosione della carne, alla disarticolazione dei movimenti e alla frantumazione della parola. È in questa grottesca circolarità che si dipana la *Trilogia degli Scarrozzanti*: dal ventre tutto comincia e tutto – drammaticamente – ritorna.

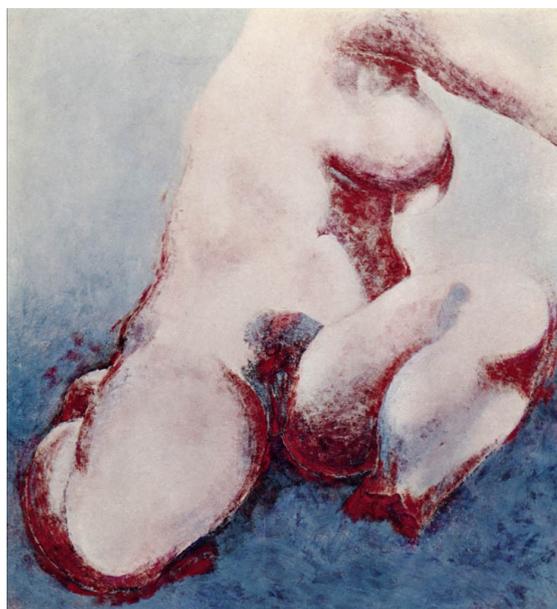


Fig. 1. G. TESTORI, *Nudo*, 1973. Acrilico su tela, cm 130x120.

²⁵ H. LÉVI-STRAUSS, *Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949, 30.

²⁶ Ivi, 609.



Fig. 2. G. TESTORI, *Nudo*, 1973. Acrilico su tela, cm 130x150.