

ANGELA SICILIANO

*La poesia 'millefoglie' di Giovanni Testori: modelli scritturali, iconografici e storico-letterari
nell'Ultima processione di S. 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
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANGELA SICILIANO

La poesia 'millefoglie' di Giovanni Testori: modelli scritturali, iconografici e storico-letterari nell'Ultima processione di S. Carlo

Materica e concettosa, l'oscura poesia di Giovanni Testori richiede, per essere interpretata, un'ampia escursione nell'opera e nell'enciclopedia culturale dell'autore. Il contributo ne fornisce un saggio, ricostruendo la filigrana dei modelli (scritturali, iconografici e storico-letterari) attraverso cui, in concorrenza col Manzoni, Testori ridisegna la figura di Carlo Borromeo nell'Ultima processione di S. Carlo (I Trionfi, 1964). Il caso consente, inoltre, di focalizzare la funzione dell'ecfrasi nei versi testoriani.

1. *'Manzoni alla prova': Testori e il ciclo borromaico*

La scrittura di Giovanni Testori è onnivora: una scrittura, prensile e spugnosa, che contamina codici e modelli adattandoli alla misura personale. Il culto della tradizione, di cui è imbevuto sino alle midolla, incrocia in Testori la volontà di competere con i padri, riscrivendone le opere o sviluppando distesamente intuizioni rimaste allo stadio di «spunto»:

[...] è così facile lasciarsi sfuggire le occasioni! Persino Manzoni se le lascia sfuggire. Come quando, nei *Promessi Sposi*, la Monaca di Monza torna a casa [...]. Bene, in questa casa c'è un paggio che, dice il Manzoni, «de portava un rispetto, e sentiva per lei una compassione d'un genere particolare». L'episodio viene chiuso frettolosamente: una cameriera sottrae una lettera a Gertrude, e la consegna al padre di lei, che immediatamente caccia il ragazzo. Uno spunto bellissimo, di cui ho approfittato nei *Promessi Sposi alla prova*, quando lei gli dice così: «Sarebbe stato meglio che fossi scappata dal palazzo per inseguire te; con te viver là, in qualche capanna, sotto il Bollettone; e la sera saremmo corsi giù, in moto, a prendere un cono in quel di Como, o a ballare il rock, a Cernobbio».¹

A ben guardare, vi è un'altra «occasione» che il Manzoni dei *Promessi sposi* non ha colto, lasciando nell'ombra il personaggio di Carlo Borromeo, a vantaggio del nipote Federigo, di cui nel cap. XXII si traccia una minuziosa biografia in chiave agiografica. Carlo è invece menzionato in modo episodico: nelle vesti di destinatario del panegirico che Don Abbondio è intento a leggere (cap. VIII); come «presenza grave, solenne, ch'esprimeva così al vivo la santità, e ne rammentava le opere»,² stimolando lo spirito di emulazione in Federigo (cap. XXII); come «venerato cadavere»³ condotto in processione per allontanare lo stigma della peste del 1630 (cap. XXXII), in cui sembra rincrudelire l'epidemia del 1576, evocata nel cammeo di Carlo (cap. XXXI).

La folgorazione borromaica di Testori avvenne sul terreno della storia dell'arte: gli studi sui 'pestanti' – epiteto che coniò per i pittori (Morazzone, Cerano, Procaccini, Tanzio, Daniele Crespi)⁴ che, attivi sul crinale tra Cinquecento e Seicento, distillarono nel gioco di luci e ombre delle tele le inquietudini dell'epoca, fondando contestualmente l'iconografia carliana – e sul cantiere del Sacro Monte di Varallo,⁵ lo persuasero della centralità di Carlo Borromeo nel processo di definizione della

1 L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, Milano, Silvana Editoriale, 2012, 92.

2 A. MANZONI, *I promessi sposi*, Milano, Mondadori, 2014, 416.

3 Ivi, 609.

4 G. TESTORI, *Mostra del Manierismo piemontese e lombardo. Sessanta opere di Moncalvo, Cerano, Morazzone, Procaccini, Tanzio, D. Crespi, Nuvoletto, Del Cairo*. Catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama-Museo Civico di Torino, 6 maggio-26 giugno 1955, Ivrea luglio 1955), Torino, Tipografia torinese, 1955; G. TESTORI, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, Milano, Longanesi, 1995.

5 G. TESTORI, *Il gran teatro montano*, Milano, Feltrinelli, 1965.

cultura e della civiltà lombarda. Una «matassa» che Testori provò a districare con un'indagine scrupolosa della figura di Carlo, facendo convergere critica d'arte e letteratura in un progetto 'storiografico' che combinava il metodo filologico-ricostruttivo di Roberto Longhi⁶ con la teorizzazione drammaturgico-romanzesca del Manzoni.

Testori costruì difatti un vero e proprio ciclo borromeo, articolato in tre stazioni: la pubblicazione del *Memoriale ai milanesi* del Borromeo (1965),⁷ corredata di un illuminante saggio introduttivo; *L'ultima processione di S. Carlo*, secondo *Intermezzo* dei *Trionfi* (1965),⁸ che racconta la discesa di Carlo Borromeo dal Sacro Monte, prefigurazione della sua morte, ispirandosi alla pittura di Tanzio da Varallo; l'inedito dramma *Peste di Milano* (1975).

È il *Memoriale* il fulcro dell'operazione, che affresca il convulso periodo tra gli «esterminii» (del 1576 e del 1630) colmando la lacuna manzoniana e delineando la premessa storica del romanzo. Testimonianza dell'amore viscerale di Carlo per Milano, a cui è rivolto un duro monito di ordine morale, il *Memoriale* fu il *livre de chevet* di Testori, come del Cerano e dei suoi sodali.⁹ Se da un lato l'autore vi attinse per comporre la *Peste di Milano* – rendendo Carlo personaggio e fonte, come il Federigo dei *Promessi sposi* –, dall'altro ne esplicitò il nesso con *L'ultima processione*, osservando nel finale dell'introduzione (*Il «Memoriale» e l'«esterminio»*) che

il grande Tanzio nasce e lavora tra i monti, sotto il magma di rocce e nevi del Rosa; in una valle che fu delle ultime su cui l'umana carcassa del Santo trascorse, prima di lasciar la terra ed entrare per sempre nel cielo unico e immenso delle umane memorie.¹⁰

Il sintagma «umana carcassa» si riverbera con *variatio* chiasmica nello «scheletro vivente» che trascina il passo stanco nell'*Intermezzo* (*UPS*, I, v. 23):¹¹ una caratterizzazione che denuncia sin dalle prime battute del testo la duplice natura di Carlo Borromeo, «ossimoro di santità in tutta la sua esistenza terrena, [...] la sua terrena Via Crucis». ¹² Al contrario del Manzoni, che tace gli «errori» di Federigo – scusati perché «del suo tempo, piuttosto che suoi» (cap. XXII)¹³ –, Testori rivela come il profilo di Carlo contemperì

l'abissalità storica e, insieme, l'abissalità metastorica, la venosa, estrema, assetata tensione mistica e, insieme, la quotidiana, pensosa, calda partecipazione alla condizione umana e civica dell'esistere; l'integrità, anzi lo strenuo, totale, irrinunciabile integralismo teologico morale e, insieme, l'immensa carità, l'immensa continua, totale, reale e non verbale apertura ai fratelli e, verso di loro, l'immenso, continuo soccorrevole abbraccio; termini che furono propri alla vocazionalità di S. Carlo, giusto come la sua posizione di sistemante innovatore della Chiesa: teologia e prassi, liturgia e scrittura, pastoraltà e catechesi, segretezza e apparenza, anima e corpo.¹⁴

⁶ Cfr. A. MIRABILE, *Scrivere la pittura. La 'funzione' Longhi nella letteratura italiana*, Ravenna, Longo Editore, 39 e 48-49.

⁷ C. BORROMEIO, *Memoriale ai milanesi*, Milano, Giordano Editore, 1965.

⁸ Il vasto poema si articola in tre sezioni, legate da due *Intermezzi*. Il secondo, *L'Ultima processione di S. Carlo* (d'ora in avanti *UPS*), è costituito da quattro parti, paragonabili ad atti.

⁹ C. BORROMEIO, *Memoriale...*, XIX.

¹⁰ Ivi, XXVI- XXVII.

¹¹ Si cita dal testo riportato in G. TESTORI, *Opere. 2 (1965-1977)*, Milano, Bompiani, 2013, 217-255.

¹² G. TESTORI, *L'immagine di S. Carlo nel tempo*, in *San Carlo e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte (Milano 21-26 maggio 1984)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1986, 23-36: 34.

¹³ A. MANZONI, *I promessi sposi...*, 423.

¹⁴ G. TESTORI, *L'immagine...*, 28-29.

La contraddizione incarnata dal Borromeo ricorda quella del Paolo pasoliniano «tra il santo e il prete, tra la Chiesa della carità e la Chiesa come istituzione politica ed esercizio di potere».¹⁵ Un bifrontismo drammatizzato anche nell'*Intermezzo*, dove al Carlo «prete»,¹⁶ severo partigiano della Controriforma impegnato a reprimere le sacche eretiche e a riorganizzare il tessuto diocesano, fa da contrappunto il Carlo «santo», le cui virtù sono sintetizzate nell'immagine di campione della carità:

Ho voluto soffrire,
vincere ho voluto
e insieme amare.
(UPS, II, vv. 256-58)

La disposizione contrastiva dei termini, in chiasmo potenziato da *iteratio* anaforica, ribadisce il dualismo: il binomio «soffrire»-«amare», di chiara impronta paolina (cfr. VulgClem, *I Cor* 13, 7: [caritas] omnia suffert, omnia credit, omnia sperat, omnia sustinet), è opposto allo sdruciolato «vincere» che, tematizzato all'inizio di verso, rileva con evidenza quasi fisica lo scatto di «civile, religioso orgoglio» (II, v. 87) del «prete». Un intimo dissidio che insinua nel vescovo morente l'angoscia del dubbio:

Ho la corona, qui
d'esatta fede
sul mio cranio
o invece il teschio
d'insensato orgoglio?
(UPS, II, vv. 267-71)

È legittimo chiedersi, a questo punto, per chi propenda Testori.

La risposta è affidata ancora una volta al *Memoriale*. Discutendo del linguaggio del Borromeo, Testori vi ravvisa la compresenza «continua [...] e legatissima, viscere a viscere», di registri antitetici, riflesso della scissione dell'anima carliana:

uno che occupa con tornanti folli ed enfiagioni disarticolate d'una retorica ora funesta, ora lucente, i passi che, nell'oratoria sacra del tempo, sarebbero stati normalmente di riposo [...]; l'altro che concretizza e stringe tra labbra e mani, in un urto fisico da vera e propria sostituzione mistica della fusione carnale, le cose e gli oggetti, non appena vengono nominati.¹⁷

L'assimilazione della parola ai cromatismi della grammatica pittorica, cifra di Testori, consente di riconoscere negli «inni catastrofici» del Cerano (i teloni carliani del Duomo) il «correlativo del tono oratorio, splendido e franante»¹⁸ – il Carlo «prete»¹⁹ –, e nello stile materico di Tanzio l'equivalente

¹⁵ S. GENTILI, *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016, 108.

¹⁶ Tra le espressioni che rimandano a questa *facies* di Carlo: «da potenza anche in te / fiorisce la breve storia / degli imperi» (II, vv. 30-32); «una mano che supplice / si stende al passaggio del Vescovo / e Signore...» (II, 38-41), «all'ossa tue / vestite d'ogni luce, / e d'ogni onore, / al suono dell'eterna, / cupa linfa / che in te fiori / di sacra gloria / e di civile, religioso orgoglio» (II, vv. 80-87); «Il passo mio d'eroe / della mia Chiesa» (II, vv. 192-93); «nel niente del mio scialle / di violenza; /violenza d'aspirata santità, violenza di principe lasciato...» (II, vv. 275-78); «il mito viveva ancora / nell'impero d'una Chiesa / e d'un potere» (III, vv. 190-92).

¹⁷ C. BORROMEO, *Memoriale...*, XXI-XXII.

¹⁸ Ivi, xxvi.

¹⁹ A cui compete il «tono» che «va a coincidere con una talquale necessità dell'estrazione aristocratica» di Carlo e si nutre di «moduli astratti furenti» (ivi, xxii).

del «tono fisico, [...] plebeo e ingombrante»,²⁰ con i suoi «vomiti d'oggetti e di cose»²¹ – il Carlo «santo».

Significativa, dunque, la scelta di dotare l'edizione del *Memoriale* di un ricco apparato iconografico che riproduce le più note raffigurazioni tanziesche di Carlo, tra cui spicca la Pala di Cellio (*La processione del Santo Chiodo*, 1628; figura 1).

Tanzio ha infatti avuto il merito di

ricuperare alla propria verità l'immagine più frequentata dai pittori del tempo; quella, cioè, di San Carlo; e a renderla, da distante e odiosa [...] *accostabile e umana*. Come se invece che ad Arona, il Borromeo fosse nato lassù, al Riale [...]. In effetti la pala di Celio [sic], [...] brucia in sé tutta la contemporanea iconografia carliana; e raggiunge, per le vie (e le vene) dei legni e delle rocce, le grandi immagini dei martiri medioevali; grandi perché vere; *vere perché prive di ogni politica o mondana accettazione*.²²



Figura 1: Tanzio da Varallo, *La processione del Santo Chiodo*

2. Maschere testoriane: da Rimbaud a San Paolo

La pala di Cellio è la matrice figurativa dell'*Intermezzo*: un cortocircuito che conferma l'inclinazione di Testori per l'uomo Borromeo, il «santo».

²⁰ Ivi, xxvi.

²¹ Ivi, xxii.

²² G. TESTORI, *Sennacherib e l'angelo (1629)*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, Milano, Longanesi, 1995, 261-272: 270. Corsivi miei.

Il confronto fra la tela e i versi esibisce però una patente incongruenza. Il quadro immortalava la processione del 6 ottobre del 1576,²³ nel corso della quale l'Arcivescovo Carlo portò la reliquia del Sacro Chiodo per le vie di Milano, camminando «con li piedi ignudi», «vestito della cappa Pontificia pavonazza, e tirato lo capuccio negl'occhi, lo strascico tutto disteso per terra, e [...] annodata al collo una grossa fune, a guisa del capestro di un reo condannato a morte».²⁴ L'*Intermezzo* è incentrato invece sulla partenza del Borromeo da Varallo, dove era giunto in pellegrinaggio nell'ottobre del 1584 – per la quarta e ultima volta²⁵ – per meditare sul mistero della Passione, materializzata con 'carnale' realismo nelle cappelle del Sacro Monte. Uno scollamento che non collima con la precisione dei toponimi,²⁶ dei riferimenti alla vita e al viaggio del Borromeo, che mostrano la dipendenza di Testori dalle biografie del santo.²⁷ Come spiegare ciò?

Si prospettano due soluzioni. Indubbia la volontà di valorizzare il potenziale drammatico del soggetto tanziesco che, trapiantato nello scenario teatrale del Sacro Monte,²⁸ permette di rivisitare il martirio di Cristo imbastendo una sorta di sacra rappresentazione²⁹ in cui la polifonia dialogica sfuma in un monologare ai limiti del delirio. Altrettanto manifesta la strategia di depistaggio del lettore, spiazzato dalla virtuosistica contaminazione di fonti e modelli.

Emblematica la presentazione degli abitanti del Borgo, «coro dei vinti» dilaniato dalla peste, con ripresa del Manzoni poeta e tragediografo. La «terra [...] / in cupa *servitù*» (II, vv. 420-21) è apparentata ai «solchi bagnati di *servo* sudor» di un «volgo disperso che nome non ha» (*Adelchi*, coro dell'atto III, vv. 3 e 66), mentre la *Pentecoste* fornisce la sinopia dei seguenti versi:

le vergini assopite nella gloria
dell'immagine dei santi [...]
(*UPS*, II, v. 330-31)

le giovani gote delle spose,
i vaghi rossori delle caste [...]
(*UPS*, II, vv. 383-84)

Spargi la casta porpora
alle donzelle in viso;
manda alle ascose vergini
le pure gioie ascose;
consacra delle spose
il verecondo amor.
(*La pentecoste*, vv. 131-36)³⁰

La reminiscenza può essere abilmente camuffata:

le carcasse di scheletri
senza misura e tempo;

²³ Ultima delle tre processioni penitenziali contro la minaccia della peste, fissate per il 3, il 5 e il 6 ottobre (C. BASCAPÈ, *Vita e opere di Carlo Arcivescovo di Milano, Cardinale di S. Prassede*, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo, 1965, 339-349 e 1012).

²⁴ G. P. GIUSSANO, *Vita di S. Carlo Borromeo*, Brescia, Appresso Bartolomeo Fontana, 1620, 185. Cfr. G. B. POSSEVINO, *Discorsi della vita et attioni di Carlo Borromeo*, Roma, appresso Iacomo Tornieri, 1591, 226; C. BASCAPÈ, *Vita...*, 345-346.

²⁵ Si tratta del quarto pellegrinaggio varallino di Carlo Borromeo, dopo quelli del 1568, 1571 e 1578. Sull'argomento si veda A. STOPPA, *I quattro pellegrinaggi di San Carlo al Sacro Monte di Varallo*, in *Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè: La Pastorale di Carlo Borromeo e il Sacro Monte di Varallo*, Novara, Associazione di Storia della Chiesa Novarese, 57-82. Per l'ultimo viaggio al Sacro Monte si rimanda a C. BASCAPÈ, *Vita...*, 609-619; G. P. GIUSSANO, *Vita...*, 360-363; G. B. POSSEVINO, *Discorsi...*, 233-235.

²⁶ *UPS*, II, vv. 361-69.

²⁷ Cfr. *infra*, § 3.

²⁸ È Testori ad aver coniato per il Sacro Monte di Varallo l'etichetta di 'Gran Teatro montano', ampiamente affermatasi.

²⁹ Testori aveva già tentato una simile operazione nel dramma *Cristo e la donna* (1943-44), a lungo rimasto inedito.

³⁰ Le citazioni dall'*Adelchi* e dalla *Pentecoste* derivano da A. MANZONI, *Inni sacri. Tragedie*, Milano, Garzanti, 1974. Corsivi miei.

le ossa
 d'esistenze preumane;
 – ne vanno gli spettri
 nulli di sensi, ora,
 e privi di paura,
 mestizie eterne e immense
 che la notte lamentano
 tra i boschi
 o passeggiano,
 ai lucidi aghi della luna,
 famiglie intere
 su altipiani desolati [...].
 (UCS, III, vv. 22-36)

La visione delle ossa aride in Ezechiele (VulgClem, Ez 37, 1 «[...] et [manus Domini] dimisit me in medio campi qui erat plenus ossibus») – passo presente a Testori lettore del Borromeo³¹ – incontra la memoria dei *Sepolcri*: i vv. 31-36 richiamano il 'notturno' del carne:

e uscir del teschio, ove fuggia la Luna,
 l'ùpupa, e *svolazzar* su per le croci
 sparse per la funerea campagna,
 e l'immonda *accusar* col luttuoso
 singulto *i rai di che son pie le stelle*
 alle obbliate sepolture [...].³²
 (Dei sepolcri, vv. 81-86)

La densità del dettato foscoliano è sciolta nello sdoppiamento dell'immagine ferale dell'«pupa»: le azioni dell'«immonda» sono riferite a «spettri» e «famiglie» – con distribuzione chiastica delle coppie di rimanti «svolazzar»-«accusar» e «lamentano»-«passeggiano» – in un paesaggio, quello della Valsesia, privo del conforto pietoso dei «lucidi aghi della luna» (metafora che incrocia la «Luna» ai «rai» delle «stelle»).

La (cripto)citazione, se decifrata, offre inoltre la chiave per orientarsi nella trama di rimandi e allusioni che innerva l'*Intermezzo*. Nel primo segmento del poemetto una voce fuoricampo – quella dell'autore – invoca il David tanziesco, rovesciando un modulo della poesia dei *Salmi*, in cui è l'«umile salmista» (*Purg.* X, v. 65) a rivolgersi supplice a Dio:³³

David,
 strazio di cupi e bianchi monti,
 lupo dell'anima e del sesso,
 dove sei,
 dove?
 E dove nascondi,
 ora,
 il tuo ombelico?
 Dove i tuoi denti
 teneri e dorati
 di vincente?
 [...]
 il tuo braccio è calato
 nel gesto
 di vendetta;

31 Il luogo biblico è citato in C. BORROMEIO, *Memoriale...*, 19-20.

32 Si cita da U. FOSCOLO, *Opere. I. Poesie e tragedie*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994. Corsivi miei.

33 Si veda, a titolo d'esempio, l'attacco dei salmi 10 e 13.

Golia è caduto,
 [...]
 tu che t'abbracci nei segreti silenzi,
 ai tronchi degli abeti,
 i cervi insegui,
 imiti le lontre
 stendendoti nel sonno
 all'ombra dei più alti cedri,
 dov'è, David,
 l'occhio tuo
 d'iddio diseredato?
 (UPS, I, vv. 34-44; 48-51; 63-71)

Testori rievoca l'episodio dell'uccisione di Golia per mano di David (vv. 48-51; cfr. *1 Sam* 17, 38-54) – riferendosi al più antico (ca. 1616; figura 2) dei due *David* conservati presso la Pinacoteca di Varallo, come suggeriscono l'accento all'ombelico (nascosto dalla veste nel gemello del 1623-25 [figura 3]) e la connotazione ferina del soggetto³⁴ –, ma trasforma il giovane pastore biblico (cfr. *1 Sam* 16, 11-12) in un adolescente del luogo, secondo un uso che si rinviene negli scritti critici:

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 [...]. Lo slancio; lo smarrimento, l'alterigia, lo sdegno, la meraviglia «mauriziana» di questi due giovani; che dico il loro strazio «*prerimbaudiano*» e «alanino» (d'un *Rimbaud* o d'un «alano» che fossero nati e vissuti per sempre dentro le valli o sui monti) [...] rappresenta il nucleo agglomerante della rapinosa scoperta materica del Tanzio [...].³⁵

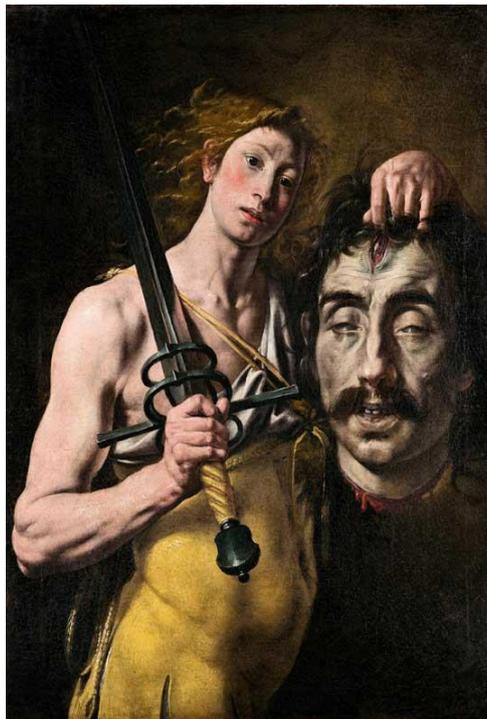


Figura 2: *Tanzio da Varallo, David*

³⁴ Cfr. G. TESTORI, *Mostra...*, 54, dove si sottolinea che «una acre materia evidenzia, muscolo per muscolo, come il corpo d'un animale» il corpo di questo David.

³⁵ G. TESTORI, *Sennacherib...*, 269. Corsivi miei.



Figura 3: *Tanzio da Varallo, David*

Il ritratto di David, sviluppato focalizzando i singoli dettagli del corpo e assimilandone il profilo agli elementi della natura – come nel *Cantico dei Cantici* –, risente di un gusto ossimorico³⁶ che si attaglia alla sua tempra rimbaudiana, di cui si scorge indizio nella formula «occhio tuo / d'iddio diseredato» (vv. 70-71). L'espressione, che in superficie rimanda all'amaro destino di David, costretto dall'odio di Saul a fuggire e a lottare per la conquista del regno (cfr. *1 Sam* 18-31 e *2 Sam* 1-2), incorpora – giocando sull'ambiguità del complemento «d'iddio» – una tessera dal Rimbaud di *Le juste restait droit...* («d'oeil de Dieu»), satira di dileggio e condanna al cristianesimo, personificato nel «Giusto» dietro cui si cela Cristo.

A David, significativamente definito «cristiano impossibile» (v. 190), si sovrappone la sagoma di Tanzio, il «giovane nato appena, / appena aperto / ai venti del [...] Riale» (vv. 165-67):³⁷ sarà lui, «cui il dono dell'arte *maledetto* / batte nelle cellule del cranio» (vv. 169-170),³⁸ a prendere la parola nell'atto terzo dell'*Intermezzo*:

son giovane;
 benché morto
 posso fingere ogni età
 chiuso per sempre
 come sono alla posta della vita...
 (UPS, III, vv. 79-83)

³⁶ Tra le espressioni ossimoriche: «cupi e bianchi monti» (v. 35), «dupo dell'anima e del sesso» (v. 36), «denti / teneri e dorati» (vv. 42-43).

³⁷ Nel saggio *Tanzio da Varallo* (1959), il cui esordio è ripreso e riscritto nell'*incipit* dell'*Intermezzo*, Testori immagina che Tanzio, nativo di Alagna, abbia assistito poco più che bambino alla discesa del Borromeo dal Sacro Monte di Varallo.

³⁸ Corsivo mio. Testori rinviene l'origine dell'arte materica di Tanzio nell'«espulsione dal suo cranio e dalle sue ossa d'artista scalmanato e infelice, delle nuove figure, dei nuovi rottami, teste, mani, vene, ossa [...]» (C. BORROMEO, *Memoriale...*, XXVI).

L'enunciato attiva una spia metateatrale: morto nella realtà storica, Tanzio rinasce personaggio e assume identità difformi, camaleonticamente, riproducendo un meccanismo del teatro di Testori.³⁹ La finzione così scoperta legittima il travestimento rimbaudiano, confermato dalla ripresa nel participio «morto» dell'allucinata constatazione del *maudit* nella *Nuit de l'Enfer*: «Ah çà! l'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure. *Je ne suis plus pas au monde*».⁴⁰

Tanzio-Rimbaud, «pastore di deliri» (III, v. 230),⁴¹ può quindi sfrenarsi in un *dérèglement* che ne palesa le doti profetiche:

Precipitai nei visceri
più oscuri;
il *feto paralitico* conobbi;
lo schianto delle cosce
che la capra mi volse,
di colpo,
nella paglia
e la sua lingua breve
sul culmine rossastro
della carne;
le *zampe dei cavalli impauriti*;
l'atroce amore dei cani cervi [...].
(UCS, III, vv. 84-95)⁴²

Il «feto paralitico» (riscrittura dell'«abortivus» di *1 Cor* 15, 8)⁴³ e le «zampe dei cavalli impauriti» – con possibile mediazione figurativa della caravaggesca *Conversione di San Paolo*⁴⁴ – anticipano infatti la metamorfosi del personaggio, descritta una manciata di versi dopo come folgorazione paolina (cfr. *At* 9, 1-8):

La spada del mio David
è calata dal fianco delle reni
nella carne
per spegnere la fine
nel trionfo impossibile
di luce
che m'acceccò,
m'acceca [...].
(UCS, III, vv. 122-29)

Convertitosi, il Paolo-Rimbaud⁴⁵ valligiano prorompe in un accorato grido di protesta, facendosi portavoce della «natura aporetica dell'amore paolino, redentivo e distruttivo»:⁴⁶

³⁹ Secondo questo espediente lo stesso personaggio interpreta più ruoli, mutando maschera, come nell'*Edipus* e nella *Peste di Milano*.

⁴⁰ A. RIMBAUD, *Opere*, a cura di D. GRANGE FIORI, Milano, Mondadori, 1984, 228. Corsivo mio.

⁴¹ Cfr. *ibidem*: «Je suis maître en fantasmagories».

⁴² Corsivi miei.

⁴³ VulgClem, *1 Cor* 15, 8: «novissime autem omnium tamquam abortivo, visus est et mihi».

⁴⁴ O comunque della tradizione figurativa, poiché le Scritture non riferiscono della caduta da cavallo di Saulo.

⁴⁵ Confessando l'intima consuetudine con S. Paolo, Testori lo definisce una delle «colonne cui, nei momenti più duri, mi sono sempre disperatamente aggrappato, le colonne contro cui, nei momenti dell'ira e della bestemmia, sono andato e vado a sbattere», rivelando come «questo inesorabile convertito, questo inesorabile testimone e rammentatore» sia «talmente vicino» a Rimbaud «da mescolarvisi» (G. TESTORI, *Traduzione della prima lettera ai Corinti*, Milano, Longanesi, 1991, 11).

⁴⁶ S. GENTILI, *Novecento...*, 111.

“La società va rivoltata
 e vinta
 ad ogni alito
 del nostro medesimo respiro,
 perché non tenti mai
 d’essere altro che *necessaria*
 e *provvisoria soluzione...*”
 [...]

“Ogni forza”
 gridai,
 “ed ogni *legge*
 che s’eriga ad uccidere
 la libera gloria dell’ignoto che è nell’uomo...”
 (UPS, III, vv. 181-87 e 193-98)⁴⁷

Lo scatto ribellistico rimbaudiano si mescola alla portata eversiva della rivelazione – causa della «frattura tra ordine e verità», perché manifestandosi «la verità divina distrugge ogni vecchio ordine umano»⁴⁸ – in un conato di *antinomismo* che attualizza, risolvendolo in misura un po’ semplicistica, il controverso tema della Legge (capillare nell’epistolario paolino e nerbo della *Lettera ai Romani*):⁴⁹ espressosi in una «società» che può essere soltanto «necessaria e provvisoria soluzione» (cfr. *Gal* 1, 17), il *nòmos* deve cedere le armi dinnanzi alla fede che riscatta gli uomini (il popolo della valle) dalla «cupa servitù» per mezzo del sacrificio di Cristo (UPS, III, vv. 253-54: «Cristo è morto / libero e vincente!»), di cui adempimento figurale è la morte di Carlo Borromeo, annunciata da Paolo-Rimbaud come evento imminente (vv. 169-70: «“Il Vescovo muore, / miei cristiani!”»).

Il Paolo messaggero dello «scandalo» del Cristo-Borromeo (cfr. *1 Cor* 1, 23) trasmuta infine, invertendo la gerarchia figurale,⁵⁰ nel Battista precursore di Cristo: l’immagine dell’individuo solitario, «i capelli impastati / dal vigore dei venti» (vv. 258-59), che spande «nel crepuscolo del Borgo» l’eco della sua voce, rimodula sullo sfondo del «deserto» di ghiaccio valsesiano la «vox clamantis in deserto» del profeta (*Mt* 3, 3; *Mc* 1, 3; *Lc* 3, 4; *Gv* 1, 23; cfr. *Is* 40, 3), da Testori avvicinata a quella di Tanzio

spaesato e incompreso. Anche perché il suo grido ebbe questo di straordinario: che determinò attorno a sé come un atroce, gelato silenzio; e che, in quel silenzio, a caderci davanti [...] furono [...] i ciottoli, le ossa, le roncole, i coltelli, le falci, gli attrezzi, insomma, della miseria e della fame. [...] Tanzio [...] si sentiva inrocciato e innevato dentro la verità del suo popolo e di se [sic] medesimo, inteso niente più che come parte di quel popolo; forse la sua *vox clamans*; ma clamante e urlante non più nei deserti di sabbia, bensì in quelli dei ghiacciai e delle nevi eternamente candide ed eguali.⁵¹

Il cerchio si è chiuso. Tanzio ha riassorbito in sé la teoria di controfigure (Rimbaud, San Paolo, Giovanni Battista) ed è pronto a tornare sul palcoscenico, nel finale del poema, per denudarsi:

e lui sale,
 imberbe,

47 Corsivi miei.

48 S. GENTILI, *Novecento...*, 111.

49 Cfr. *ivi*, 108-125.

50 La vicenda del Battista prefigura quella di Paolo: entrambi annunciarono il messaggio di Cristo e morirono, decapitati, a causa dell’attività di predicazione.

51 G. TESTORI, *Sennacherib...*, 268-269.

lui,
 prevaricatore, un giorno,
 d'ogni insulsa fede,
 perché gridi
 dalla valva di materno maschio
 il grido suo di brina,
 l'assetata bestemmia,
 nella luce,
 lui, furente
 figlio dell'arte e della forma,
 diverso e eguale,
 lui che nessun legame
 o falso impegno
 avrà accettato...
 (UPS, IV, vv. 278-93)

Caduta l'ultima maschera resta lui, Giovanni Testori, profeta ribelle e inascoltato.

3. L'ecfrasi testoriana: Carlo Borromeo tra «storia» e «poesia»

La strategia dissimulativa investe anche il trattamento dell'ecfrasi, disorientando il lettore fin dall'attacco dell'*Ultima processione*:

Serica e grande viola,
 più serica e viola
 della sera
 che bagna le verdi,
 immense piane
 nel dolore dei poveri morenti
 che la peste dilania
 oltre il coro dei vinti
 [...]
 Nella serica grandezza della valle,
 nella greve preghiera
 degli schiavi
 che strisciano per fede,
 per pietà e paura
 la lingua sulle pietre
 dove passa il velluto cremisi
 e dorato
 e la potente saggezza
 d'uno scheletro vivente [...].
 (UPS, I, vv. 1-8 e 14-23)

Carlo Borromeo, «scheletro vivente», viene caratterizzato metonimicamente con gli attributi che ne significano lo status (velluto e saggezza), e per mezzo della metafora della «viola», che sprigiona tutto il suo potenziale simbolico – sostenuto dalla rima equivoca – sovrapponendo all'episodio il ricordo della Passione di Cristo. La scena non coincide del tutto, in realtà, con quella della Pala di Cellio, che la contiguità dei titoli (*La processione del Santo Chiodo – L'ultima processione di S. Carlo*) presenta implicitamente come sinopia figurativa e ritmica del poemetto (il passo percussivo impresso da martellanti anafore, lunghe enumerazioni asindetichiche e violente inarcature riproduce il figgersi nella carne di Cristo del Chiodo). Nella tela la figura di Carlo è sì avvolta nella «cappa Pontificia pavonazza» (Giussano), di un viola scuro e luttuoso, ma non vi è traccia alcuna del

«velluto cremisi / e dorato», che sembra un prelievo dal *S. Carlo comunica gli appestati* dello stesso Tanzio (ca. 1616; figura 4).



Figura 4: Tanzio da Varallo, *S. Carlo comunica gli appestati*

La contaminazione tra fonti figurative si risolve nella diffrazione del *S. Carlo* in una serie di elementi sparsi tra le maglie dell'*Intermezzi*: oltre al «velluto cremisi / e dorato», la figura dei due appestati (che nel testo si moltiplicano, forse per suggestione del groviglio di membra della *Battaglia di Sennacherib* [1629; figura 5]) e la farfalla, rovesciata da simbolo della *vanitas* in emblema di rinascita (cfr. *UPS*, IV, vv. 103-114).



Figura 5: Tiziano da Varallo, *La battaglia di Sennacherib*

A un livello di ulteriore complicazione Testori intreccia fonte iconografica e modello letterario:

I visi lasci,
 le grandi statue, le crete,
 dietro il tuo viola manto,
 dietro le folte piume dei fagiani,
 dietro i cangianti dei cedroni
 che svettano sulle tese dei cappelli,
 dietro i velluti neri e viola
 e l'amaranto amaro
 dei principi e signori
 che seguono l'ultima discesa [...].
 (UPS, II, vv. 1-10)

Il corteo di signori, tutti a capo scoperto, che segue Carlo nella Pala di Cellio è filtrato da memorie manzoniane, segnatamente dal cap. IV dei *Promessi sposi* («era un girare, un rimescolarsi di gran cappe, d'alte penne, di durlindane pendenti, un moversi librato di gorgiere inamidate e crespe, uno strascico intralciato di rabescate zimmarre») e dal cap. XXXII («Seguiva l'altra parte del clero; poi i magistrati [...]; poi i nobili, quali *vestiti sfarzosamente*, come a dimostrazione solenne di culto [...]).⁵²

La ripresa non è affatto neutra. Il secondo passo aggancia il ciclo borromaico di Testori ai *Promessi Sposi*, tracciando un'ideale continuità incardinata nella solenne processione (in vita e in morte di Carlo). Il primo provava per Dell'Acqua (1942) l'influenza dei «teleri» ceraneschi (in particolare della *Benedizione delle croci*) sull'ispirazione del Manzoni; un tema, quello del legame tra iconografia seicentesca e *I promessi sposi*, che Testori affrontò nei *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*

⁵² A. MANZONI, *I promessi sposi...*, 77 e 609-610. Corsivi miei.

(1985), richiamando un passo della lettera a Fauriel del 29 maggio 1822: «faccio quel che posso per penetrare nello spirito dell'epoca che voglio descrivere, per vivere in essa». ⁵³

«Penetrare nello spirito dell'epoca» è obiettivo che Testori persegue non solo incarnando i (e incarnandosi nei) soggetti dei quadri, ma anche attraverso una sistematica attività di documentazione che risponde all'«abito dello storicizzare» promosso dal maestro Longhi. ⁵⁴ Della «verisimiglianza non contraddicevole» che Longhi invoca per la critica d'arte in luogo di una dubbia «certezza spietata e documentata», ⁵⁵ Testori recupera tuttavia la radice manzoniana: la codificazione del rapporto tra storia e poesia della *Lettre à Monsieur Chauvet*.

Per Manzoni la storia fornisce il nudo scheletro dei fatti; spetta quindi alla poesia rimpolparlo, disegnando il complesso di pensieri e sentimenti che la cronaca, interessata alle dinamiche materiali, si esime dal registrare. Non si tratta di invenzione *tout court*, quanto di integrare la base documentaria facendo leva sulle facoltà immaginative e introspettive del poeta. L'esito è una ricostruzione a tutto tondo fondata sul criterio della verosimiglianza.

Il Testori dell'*Ultima processione* salda dunque il metodo longhiano ai dettami del Manzoni: imbastisce un'ecfrasi poetica inclinante al teatro – sviluppando motivi presenti nella pratica di scrittura di Longhi (modulo dialogico e narrativo) ⁵⁶ e realizzando in concreto il proposito di «riconsegnare la critica [...] nel grembo della poesia», da questi prospettato in forma dubitativa ⁵⁷ – che è al contempo travestimento letterario di un atto critico – una sorta di *metaekphrasis* che attraversa trasversalmente l'arte di Tanzio ⁵⁸ – e drammatizzazione della vicenda di Carlo Borromeo, costruita rielaborando il dato storico-iconografico entro i limiti della licenza accordata da Manzoni al «poeta».

Una tendenza che si rintraccia nell'*addio* di Carlo Borromeo:

Fa' che superi il confine,
il lago,
la mia sponda;
la culla fa' che lasci [...].
Popolo mio di monte
e tu, mio lago,
isole dorate dell'infanzia,
corona di principe e signore
nei gigli
di chi predisse a me
santità, luce
e governo...
il passo è stanco...
... ma la chiesa di marmo
s'avvicina,

⁵³ G. TESTORI, *Ricordi figurativi del a dal Manzoni*, in ID., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, Milano, Longanesi, 1995, 341-348: 342.

⁵⁴ R. LONGHI, *Opere complete di R. Longhi, I. Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, VIII.

⁵⁵ ID., *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», I (1950), 1, 5-19: 15.

⁵⁶ G. PATRIZI, *Roberto Longhi e la narrazione*, in ID., *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 103-117.

⁵⁷ «Nulla di estetizzante [...] è nell'esigenza qui espressa di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di un'attività letteraria, che [...] non potrà mai essere "letteratura di intrattenimento"» (R. LONGHI, *Proposte...*, 15).

⁵⁸ Aggiungendo un nuovo tassello alla rassegna di studi critici su Tanzio, per cui si veda D. DALL'OMBRA, *Giovanni Testori e Tanzio da Varallo. Tracce di un'antologia critica*, in M. C. Terzaghi, G. Porzio, F. M. Ferro, L. Arbace (a cura di), *Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento*, Milano, Silvana Editoriale, 2014, 81-95.

le guglie di ricamo
 che nell'alba vidi
 e sempre amai,
 nei digiuni contai,
 come l'ossa [...].
 (UPS, IV, vv. 65-68 e 78-93)

I biografisti⁵⁹ raccontano che, partito da Varallo, il Borromeo giunse a Milano – la «chiesa di marmo» dalle «guglie di ricamo» è il Duomo –, dove morì il 4 novembre 1584, dopo aver fatto sostato ad Ascona e presso la natia Arona. Sul punto di accomiatarsi per sempre dalla «culla» il Carlo di Testori intona il canto elegiaco, dietro cui si coglie l'Addio monti di Lucia (PS, cap. VIII) che offre, accanto allo schema topico e a tessere sparse (il «tristo [...] passo» diviene «passo [...] stanco»), la matrice rimica *-nti* («Addio monti, sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; [...] torrenti, de' quali distingue lo scroscio [...]; ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi di pecore pascenti; addio!»)⁶⁰ in filigrana nell'incipit dell'*Intermezzo*.⁶¹

Ormai in vista della morte, Carlo saluta commosso l'amato lago (Maggiore), che ha assistito alla sua prodigiosa nascita: la «Camera dei tre laghi», così detta «dal vedersi da essa il Lago da tre parti»,⁶² fu infatti inondata da un fascio di luce, presagio di santità. L'evento, a cui il Borromeo si riferisce in una sofferta contrazione memoriale (UPS, II, v. 170: «Arona fu di luce»), non figura nelle principali biografie: Testori – che instaura un parallelo tra Carlo e San Francesco (cfr. *Par.* XI, vv. 49-54), altrove dichiarato⁶³ – potrebbe averlo ricavato da Aristide Sala,⁶⁴ dagli atti del processo di canonizzazione del Borromeo (1610) o dalla *Historia Ecclesiae Mediolanensis* (1617-1625) di Giuseppe Ripamonti.⁶⁵

Il debito nei confronti delle fonti borromaiche è evidente, invece, nella rappresentazione del modo in cui Carlo meditò la passione di Cristo guidato dal Padre Adorno.⁶⁶ Testori segue i biografisti riferendo della predilezione del Borromeo per la Cappella del Santo Sepolcro⁶⁷ e la Cappella dell'Orazione dell'Orto,⁶⁸ attingendo per questa dal Giussano,⁶⁹ l'unico a farne menzione:

“Risuscita
 mia valva di speranza!
 Batti
 gemma di sangue principesco

59 C. BASCAPÈ, *Vita...*, 619-625; G. P. GIUSSANO, *Vita...*, 363-365; G. B. POSSEVINO, *Discorsi...*, 237-240.

60 A. MANZONI, *I promessi sposi...*, 163.

61 Tra le occorrenze: «nel dolore dei poveri morenti / che la peste dilania / oltre il coro dei vinti» (I, 6-8); «strisciano tremanti» (v. 28); «strazio di cupi e bianchi monti» (v. 35); «i tuoi denti» (v. 42).

62 G. P. GIUSSANO, *Vita...*, 4.

63 G. TESTORI, *L'immagine...*, 29-30.

64 A. SALA, *Documenti circa la vita e le gesta di S. Carlo Borromeo*, Milano, Besozzi, 1861, 3.

65 G. RIPAMONTI, *Historiarum Ecclesiae Mediolanensis libri VIII*, Mediolani, Ex Collegj Ambrosiani Typographia, 1628, 98: «Toto hoc spatio splendor effusi qua hora nascebatur Infans ita ut ex materni tecti culmine orta flamma nocti solem inferret, nec prius quam sole orto dilapsa fuerit; idque postea iurati vigiles affirmavere cum super ea re testimonium dicerent».

66 Nominato in UPS, II, v. 128.

67 Cappella XLVIII nel complesso del Monte varallino. Cfr. C. BASCAPÈ, *Vita...*, 217; G. B. POSSEVINO, *Discorsi...*, 235. Ad essa rimandano i vv. 132-36.

68 La Cappella XXI è evocata ai vv. 201-13. Cfr. I, vv. 137-39: «la meditata fine / ha già sudato / nella piccola cella degli Ulivi» (corsivo mio).

69 Carlo «si trovò [...] più prolisso in due particolarmente, in quello [Mistero] dell'orazione dell'Orto, e in quello del Santo Sepolcro: e anche più assiduo in questo, parendo che quasi no se potesse spicare, come, come che vedesse vicino il suo fine» (G. P. GIUSSANO, *Vita...*, 362).

nel cuore del mio Dio!
 Il polso mio ti invoca
 e la fronte che *suda*
 e, sotto i guanti,
 il graffio delle dita.
 [...]

Colomba mia di luce,
 colomba mia
 risorgi dalle lastre
 degli antichi tuoi sepolcri!
 [...]

e T'adorai al fievole battere
 d'una labile *lucerna*⁷⁰
 che pulsava, ombra e luce,
 sullo zigomo *sudato*
 della creta
 – *sudava* la mia fronte,
 come ora;
 Tu splendevi
 nel nulla alitante
 dei castagni
 e l'Angelo tremava,
 il calice colmo del Tuo sangue
 che l'artista fingeva [...].
 (UPS, II, vv. 111-120; 132-136; 201-213)

Testori innesca nuovamente il dispositivo combinatorio: il Carlo tanziesco, che regge la croce tra le dita affilate, assorbe il Carlo storico; le loro esperienze convergono su un unico significato, espresso in simbolo dall'insistente richiamo al sudore, patente allusione a *Lc* 22, 44 (VulgClem: «Et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram»).

Come il Carlo storico – «sfiorato» dall'«angelo della morte» (II, v. 156) nella Cappella dell'Orazione dell'Orto (fonte della notizia è il Fassola della *Nuova Gierusalemme*)⁷¹ – anche il Carlo tanziesco ripercorre le orme di Cristo, producendosi in una rivisitazione della Passione, allestita su due livelli: nell'ampio corpo dell'*Intermezzo* e, in piccolo, nella prima sezione (o atto) del testo.

Testori mette a frutto il Salmo 22 (21), interpretato in prospettiva cristologica: ad esso rinviano il riconoscimento della predestinazione del Borromeo (vv. 25-27: «pregante [...] / da prima che nascesse, / nel grembo della madre»; cfr. *Ps* 22 [21], 11: «in te proiectus sum ex utero; cfr. *Is* 49, 1; *Ger* 1, 5; *Gal* 1, 15) e il cenno ai «cani» che «confissero nel Cristo» il «chiodo derelitto» (vv. 91-92; cfr. *Ps* 22[21], 17).⁷² Altra reminiscenza scritturale pare celarsi nei vv. 117-18 («nell'addio che il pastore rivolge / al misero suo gregge»), in cui risuonano le parole di Cristo in *Mt* 26, 31: «Scriptus est enim: Percutiar pastorem, et dispergentur oves gregis».

⁷⁰ Cfr. C. BASCAPÈ, *Vita...*, 615: «Era uno spettacolo commovente e di grande edificazione il vedere di notte quel grande Prelato, senza alcun compagno e con una *lanternetta* sotto il mantello, avviarsi per quei sentieri lungo la cima del monte verso la cappella, che riteneva più opportuna per compiervi, come aveva deciso, i suoi esercizi spirituali» (corsivo mio).

⁷¹ Nel capitolo *L'Orazione all'Orto* si ricorda che «l'Angiolo d'all'ora, qual'era [sic] di legno fù quell'instromento, del quale si servì Dio per annunciarli la morte» (G. B. FASSOLA, *La nuova Gierusalemme, o sia il Santo Sepolcro di Varallo*, Milano, Per Federico Agnelli, 1671, 95).

⁷² Un'altra scheggia dal salmo 22 è nell'*addio* del Borromeo: l'espressione «nei digiuni contai / come l'ossa» rimanda a *Ps*. 22(21), 18 («dinumeraverunt omnia ossa mea»).

Testori, tuttavia, ci sorprende ancora: ribalta la traccia biblica riscrivendo l'inizio della *qînab* (Ps 22[21], 2: «Deus, Deus meus, respice in me: quare me dereliquisti?») nel grido straziante non del Cristo-Borromeo, ma del David-Tanzio-Rimbaud, «lupo dell'anima e del sesso»:

Tu,
santità, luce suprema,
indifferenza,
perché hai così fatto
di carne e vanità
la solitudine dei figli?
(*UPS*, I, vv. 212-17)

Non c'è risposta. Il silenzio involve l'umana inquietudine. Cala il sipario.