



*L'Imerio* di Giovanni Testori è un testo drammaturgico inedito, al quale l'autore lavorò infaticabilmente nel periodo dei primi anni Sessanta. L'attività di revisione inesausta sul testo da parte dello scrittore è la testimonianza in fieri di quel lavoro di ripensamento, sperimentazione e scrittura che portò Testori ad allontanarsi dal racconto del presente e dei codici del realismo avvicinandolo, nel corso delle sue diverse redazioni, all'intenzione di «parlare senza i piccoli condizionamenti», come egli stesso ebbe a dire.

*L'Imerio*, dunque, si delinea essenzialmente come un "testo cerniera" che, seppur mai messo alla luce definitivamente, ha svolto una funzione di snodo poetico e drammaturgico. Questo saggio, frutto di un lavoro di ricerca presso l'Archivio Testori, si propone di ricostruire le sue fasi evolutive e le ragioni della sua sospensione, in vista della svolta drammaturgica testoriana rappresentata, di lì a breve, dalla *Monaca di Monza* per approdare, via via, alla fase del Teatro degli Scarrozzanti.

**LUCIA CARIATI** si è laureata in Lettere presso l'Università degli Studi di Bari con una tesi su Giorgio Bassani, *Del tempo dello spazio e della memoria. Osservazioni sulla narrativa di Giorgio Bassani*, alla quale è stato conferito il Premio Haggiag 2008 della Fondazione Giorgio Bassani. Ha collaborato con le riviste «Poetiche», «Incroci», «Oblio», «Lettera Zero» e «Nazione Indiana». Dopo il dottorato in Studi Umanistici e Interculturali presso l'Università degli Studi di Bergamo (XXXII ciclo), insegna materie letterarie nei licei.



Lucia Cariati

## L'IMERIO DI GIOVANNI TESTORI Il dramma della transizione



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI BERGAMO

Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale

- 62 -

Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale

Diretta da Paolo Cesaretti

Ogni volume è sottoposto a *blind peer review*.

ISSN: 2611-9927

Sito web: <https://aisberg.unibg.it/handle/10446/130100>

**Lucia Cariati**

**L'IMERIO DI GIOVANNI TESTORI**  
**il dramma della transizione**



---

**Università degli Studi di Bergamo**

**2024**

L'Imerio di Giovanni Testori: il dramma della transizione  
/ Lucia Cariati. – Bergamo :  
Università degli Studi di Bergamo, 2024.  
(Collana della Scuola di Alta Formazione Dottorale; 62)

**ISBN:** 978-88-97413-90-5

**DOI:** [10.13122/978-88-97413-90-5](https://doi.org/10.13122/978-88-97413-90-5)

Questo volume è rilasciato sotto licenza Creative Commons  
**Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0**



© 2024 Lucia Cariati

Progetto grafico: Servizi Editoriali – Università degli Studi di Bergamo  
© 2018 Università degli Studi di Bergamo  
via Salvecchio, 19  
24129 Bergamo  
Cod. Fiscale 80004350163  
P. IVA 01612800167

<https://aisberg.unibg.it/handle/10446/281469>

## ***Ringraziamenti***

Questo testo è il frutto di un lavoro di ricerca affrontato a cavallo di una pandemia inaspettata che ha comportato, per necessità superiori, la chiusura degli archivi. Concluderlo non è stato facile e, forse, in altre condizioni il profilo scientifico di questo mio lavoro sarebbe risultato diverso, sicuramente migliore. Ma se un qualche valore sarà possibile rintracciarlo, che sia pur sempre di una minima utilità per chi, in futuro, volesse tornare a studiare e a riflettere sul dramma ‘aperto’ dell’*Imerio*, ebbene questo sarà stato possibile solo grazie alla premura e alla generosa disponibilità di alcune figure che ho avuto la fortuna di incontrare nel mio percorso.

Un ringraziamento speciale lo devo *in primis* alla Fondazione Alberto Mondadori di Milano e, nello specifico, al Dottor Tiziano Chiesa che, costantemente e con disponibilità incondizionata, mi ha permesso di lavorare sulle carte di Giovanni Testori, in presenza, fino a che è stato possibile, e poi anche a distanza, con pazienza inflessibile oltre che con professionalità altissima.

Ringrazio non di meno Casa Testori di Novate, luogo animato da una memoria instancabilmente attiva nei confronti dello scrittore e, in particolare, il Professor Davide Dall’Ombra, immancabilmente supportivo e dall’entusiasmo coinvolgente.

L’apporto di archivi secondari è stato oltremodo essenziale per tentare di reperire le rarissime ulteriori tracce dell’*Imerio* ed è per questo che tanto devo anche all’Archivio Visconti presso la Fondazione Gramsci di Roma, in particolare alla Dottoressa Bosman, e all’Archivio del Piccolo di Milano presso cui sono conservate le missive di Paolo Grassi e che, grazie alla Dottoressa Colombo, oltre che a Davide Dall’Ombra, sono riuscite a leggere integralmente e a citare.

Un grazie sentito va inoltre alla Fondazione Giorgio Bassani, nella persona della carissima Paola Bassani, in nome di un legame che mi accompagna sin dai tempi della tesi di laurea, che mi ha permesso di leggere e citare una lettera di Testori inviata allo scrittore ferrarese ai tempi della loro collaborazione editoriale per *Il Fabbricone*.

Il compimento di questo percorso non si sarebbe realizzato senza la guida acuta e paziente del mio tutor, il Professor Marco Sirtori dell’Università degli Studi di Bergamo, venuto a mancare prematuramente e improvvisamente lo scorso anno, il cui supporto umano, oltre che intellettuale, è stato essenziale per il superamento dei momenti più critici.

Un doveroso e amicale ringraziamento lo devo anche a Daniele Maria Pegorari dell’Università “A. Moro” di Bari, per essere stato sempre un interlocutore illuminante e supportivo.



*“Là dove c’è metafisica,  
mistica,  
dialettica irriducibile,  
ascolto torcersi  
il grande colon della mia fame  
e sotto gli impulsi della sua vita  
scura  
detto alle mie mani  
la loro danza,  
ai miei piedi  
o alle mie braccia.”*

A. Artaud, *Il teatro della crudeltà*

*“Il tempo è fuor di squadra.  
Che maledetta noia essere  
nato per rimetterlo in sesto.”*

W. Shakespeare, *Amleto*, I,5



## ***Indice***

<b>Introduzione. Sulla drammaturgia di Giovanni Testori, una premessa .....</b>	<b>1</b>
<b>Capitolo 1. <i>L’Imerio</i> nel suo tempo.....</b>	<b>7</b>
<b>1.1. Giovanni Testori nella transizione degli anni Sessanta .....</b>	<b>7</b>
<b>1.2. <i>L’Imerio</i> e <i>Il Branda</i>: due momenti di una stessa crisi.....</b>	<b>12</b>
<b>1.3. La collaborazione con Luchino Visconti .....</b>	<b>17</b>
<b>1.4. “Il disastro che voglio testimoniare”: la lettera a Luchino Visconti.....</b>	<b>26</b>
<b>1.6. Dalla biografia mitica all’invettiva maccheronica: l’altalena del rapporto fra Testori e Visconti.....</b>	<b>32</b>
<b>Capitolo 2. Piloni di uno stesso ponte: i due <i>L’Imerio</i> .....</b>	<b>37</b>
<b>2.1. Sulle tracce dell’<i>Imerio</i>: dai <i>Segreti di Milano</i> all’incompiuta <i>Commedia Lombarda</i> ....</b>	<b>37</b>
<b>2.2. Trama de <i>L’Imerio</i> contemporaneo (<i>Imerio I</i>).....</b>	<b>42</b>
<b>2.3. Trama de <i>L’Imerio</i> seicentesco (<i>Imerio II</i>).....</b>	<b>44</b>
<b>2.4. Presenza ed evoluzione dei personaggi ne <i>L’Imerio</i> .....</b>	<b>45</b>
<b>Capitolo 3. Materiali e lavoro di ricerca .....</b>	<b>51</b>
<b>3.1. Le ragioni di un lavoro di ricerca su <i>L’Imerio</i>.....</b>	<b>51</b>
<b>3.2. Catalogazione e classificazione dei dattiloscritti reperiti presso l’Archivio Testori – Fondazione Alberto Mondadori.....</b>	<b>52</b>
<b>3.3. Contenuto delle cartelle dell’Archivio Testori.....</b>	<b>53</b>
<b>3.4. Contenuti delle cartelle dell’Archivio Visconti.....</b>	<b>78</b>
<b>3.5. Q89 e i dattiloscritti.....</b>	<b>81</b>
<b>Capitolo 4. Ipotesi evolutivo-generative.....</b>	<b>85</b>
<b>4.1. La linea generativa dell’<i>Imerio</i>, un’ipotesi.....</b>	<b>85</b>
<b>4.2. La linea evolutiva sino a LV2 .....</b>	<b>96</b>
<b>4.3. Un nuovo inizio: D3 e la seconda fase creativa .....</b>	<b>103</b>
<b>4.4. Una rinnovata compiutezza del tragico: le stesure in D1 e D2-D17 .....</b>	<b>108</b>
<b>4.5. D1 e la sua possibile evoluzione.....</b>	<b>111</b>

4.6. La corrispondenza testuale tra D1 e D17 .....	112
4.7. Da D1 a D2-D17 attraverso D14: riscrittura e rimodulazione del materiale drammaturgico .....	130
4.8. Prossimità e snodi tra LV2, D1 e D2.....	132
Capitolo 5. <i>Quel dialogo senza pace e misericordia coi miei personaggi: snodi dell’Imerio attraverso i personaggi minori</i> .....	135
5.1. Una breve premessa .....	135
5.2. Giulia: figura di creazione e abbandono .....	137
5.3. La breve vita drammaturgica di Enrica.....	139
5.4. Renata, la farfalla sconfitta .....	151
5.5. Attilio, l’altro amore.....	161
5.6. Opposizione speculare di LV2 e D1 dal punto di vista di Renata e Attilio .....	169
Capitolo 6. Attilio conteso tra realtà storica e tragico .....	171
6.1. Poco prima del suicidio di Imerio .....	171
6.2. Attilio tra cronaca e immaginario.....	171
Capitolo 7. Verso <i>La monaca di Monza</i> passando per la versione ambientata nel ’600 .....	183
7.1. Alcune date, alcune ipotesi: la stagione del “teatro 1962” .....	183
7.2. La versione seicentesca .....	200
Conclusioni .....	213
Un laboratorio drammaturgico inaugurale .....	213
Indice Figure.....	217
Indice Tabelle .....	219
Bibliografia .....	221

## Introduzione. Sulla drammaturgia di Giovanni Testori, una premessa

Il teatro italiano del secondo Novecento ha in Giovanni Testori uno dei suoi indiscussi maestri. Il rapporto tra lo scrittore di Novate Milanese e il teatro si radica nel territorio lontano e quasi magico tra l'infanzia e l'insorgere dell'adolescenza, quando lo stupore puro muove e motiva le azioni.

Mi è sempre piaciuto, fin da piccolo, fabbricare i burattini e le scenografie. Prima li dipingevo sul cartone, poi li ritagliavo. Si potevano comprare già fatti, ma a me piacevano di più quelli che facevo io. Devo dire che la mania di ritagliare non mi è più passata, c'è tuttora, tale e quale. Per fare i vestiti mi facevo aiutare da mia sorella. Ma ci sono ricordi ancora più remoti. Quand'ero piccolissimo mi piaceva giocare alla lanterna magica. Però volevo costruirmela da solo. Allora prendevo una scatola da scarpe, di quelle bianche, e praticavo un'apertura, come una finestrella, su un lato. Mio fratello, non so quanto di buona voglia, si occupava della parte meccanica [...]. Ma non è finita. Volevo anche recitare. Mi avvolgevo in un manto o in una coperta, che nella mia immaginazione doveva essere un saio, e salivo in piedi su una poltrona, usando lo schienale come parapetto: era il pulpito dal quale sermoneggiavo<sup>1</sup>.

I primi allestimenti teatrali ebbero luogo durante la guerra, quando la famiglia Testori era sfollata in Valassina, e all'insegna del nume tutelare di Amleto destinato a segnare a lungo la vicenda creativa dello scrittore.

Avevo già recitato qualche volta, ma il primo allestimento fu questo. Insieme con altri ragazzi che si trovavano lassù con me, formai una compagnia. Il programma era ambizioso: volevamo allestire l'*Amleto* di Shakespeare presso il santuario di Campoè, che si trovava in mezzo ai boschi. La scena fu posta tra i due pilastri del cancello del santuario, con i fari di due automobili, dietro che illuminavano. Era piuttosto suggestivo, devo dire, nonostante la pochezza degli attori, soprattutto nella scena del funerale di Ofelia, che noi avevamo trasformato in una specie di processione. Con la resina degli alberi avevamo fatto delle torce, che demmo poi ai bambini della casa dei *Martinitt* lì vicina, a cui sarebbe andato l'incasso delle tre sere previste. Il cadavere di Ofelia veniva trasportato dal fondo della chiesa su una barella di fortuna, per cui gli spettatori videro avanzare questo corteo illuminato ... Fu un successone<sup>2</sup>.

Agli inizi degli anni Quaranta l'autore, da poco ventenne, scrive drammi sacri testimoniando «la precocità [...] di una vocazione che tornerà a farsi acutamente sentire»<sup>3</sup>: tra il '43 e il '44, con i due atti unici de *La morte e Un quadro* e i tre atti di *Cristo e la donna*. Seguiranno *Caterina di Dio*, andata in scena nel 1948 al Teatro della Basilica di Milano (prima interpretazione testoriana di una giovane Franca Norsa che più tardi assumerà il nome d'arte di Franca Valeri) di cui non è stato ancora ritrovato il copione; *Tentazione nel convento* nel 1949, storia che narra, seppure «con una

---

<sup>1</sup> L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2012, pp. 45-46.

<sup>2</sup> Ivi, p. 47.

<sup>3</sup> G. Raboni, *Introduzione a G. Testori, Opere/I*, Milano, Bompiani, 1996, p. IX.

prosa molto ferma»<sup>4</sup>, l'irruzione dell'irrazionale – la passione per un cane – nella quotidianità claustrale di una giovane suora; *Le lombarde*, dramma ispirato alla tragedia del naufragio dei bambini di Albenga (avvenuto nel 1947) e scritto fra il '49 e il '50, di cui solo recentemente è stato ritrovato il testo<sup>5</sup>, primo drammatico racconto di una figura ricorrente nella narrativa e nella drammaturgia testoriana, quella della *mater dolorosa*.

Le tappe dei successivi snodi drammaturgici cadranno a distanza di circa una decina d'anni: negli anni Sessanta, nella temperie neorealistica, con le più note *La Maria Brasca* (ancora un lieto connubio con Valeri), *L'Arialda*, *La monaca di Monza* ed *Erodiade*, per poi avviare il percorso metamorfico della 'trilogia degli Scarrozzanti' (*Ambleto*, *Macbetto* e *Edipus*) negli anni Settanta. Poi, dalla fine di questo decennio, si inaugurerà la stagione del teatro monologante e del genere oratoriale con *Interrogatorio a Maria* e la 'branciatrilogia' (*Confiteor*, *In exitu* e *Verbò*), tra gli altri, sempre nel segno di una continua innovazione attraverso i generi e dei generi stessi.

Così, se *L'Arialda* innalzava alla statura tragica personaggi plebei, nel teatro degli scarrozzanti gli eroi tragici sono abbassati alla prosaicità, esattamente seguendo «un movimento inverso»<sup>6</sup> Gli scarrozzanti sono guitti più che attori, eredi degli 'scarriolanti' degli anni Venti-Trenta, figure marginali al sistema teatrale, attori-guitti di compagnie di provincia dette 'scavalcamontagne'; derive umane cui tocca il destino di incarnare i panni di eroi del mito facendolo cortocircuitare attraverso l'inciampo nel basso corporeo, cifra di un tragico che si serve di un carnevalesco angosciante e svuotato di qualsiasi catarsi. Siamo oltremodo lontani dall'elemento che - secondo il rinomato studio di Michail Bachtin – caratterizzava il comico carnevalesco, generativo di un (seppur momentaneo) ribaltamento delle gerarchie di potere nel Medioevo<sup>7</sup>. Qui si instaura, invece, una significazione assieme contraria e ridondante: lo scarrozzante è l'esito fisiologico del ruminio del «poteràz», ne denuncia lo stritolamento scatologico operato sulle vite, ridotte a «Merda, sangue, merda», secondo le parole di Macbetto a proposito della guerra.

In questa tensione all'abbassamento prosaico, che è materia pulsante della prima trilogia, ma in generale nella tensione testoriana alla profanazione del 'sacro', si gioca uno dei maggiori elementi di scarto rispetto alla drammaturgia di Pier Paolo Pasolini, spesso associato a Testori per tematiche e generi. Se, come detto, la cifra drammaturgica dello scrittore novatese consiste in un gesto di profanazione del sacro – ovvero di ciò che costituzionalmente si dà come 'separato', *in primis* la scena teatrale, si pensi al successivo *In exitu* ricondotto nel ventre-realtà della stazione centrale di

---

<sup>4</sup> L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p.87.

<sup>5</sup> Cfr. F. Panzeri, *Rinascono "Le lombarde"*, tragedia perduta di Testori in «L'avvenire», 3 dicembre 2016.

<sup>6</sup> Cfr. G. Taffon, *Giovanni Testori: parole per un teatro estremo e necessario* in *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del 900*, Bari, Laterza Editori, 2005, p. 120.

<sup>7</sup> Si confronti lo studio su Rabelais e la cultura carnevalesca popolare (M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979).

Milano – il moto pasoliniano segue esattamente un'intenzione contraria ovvero quella di sacralizzare ciò che è prosaico o ritenuto profano. La riflessione sul teatro dei due intellettuali, decisamente contraddistinta per forma e contenuti spesso contrapposti, si concretizzerà per entrambi nella stesura di testi rispettivi programmatici nel 1968<sup>8</sup>.

Come rileva Panzeri nella prefazione alla prima edizione del 2013 di *Cristo e la donna* – sino ad allora inedito – esiste un filo che lega le prime esperienze teatrali di Testori e quelle degli anni Settanta ed è quello del teatro popolare:

Giovanni Testori è sempre stato affascinato dal teatro popolare, quello delle compagnie degli scarrozzanti per i paesi della Lombardia, che portavano in scena, in una parlata grezza, personalissima reinvenzione tra dialetto e italiano, i grandi classici del teatro e le Sacre Rappresentazioni. Proprio agli “Scarrozzanti” dedica negli anni Settanta, una delle trilogie teatrali più famose, quella che era iniziata con l'*Ambleto* ed era proseguita con il *Macbetto* e con l'*Edipus*<sup>9</sup>.

Tra le prime due fasi e la terza del teatro testoriano, era passata l'elaborazione di una accresciuta meditazione drammaturgica che, spesso rilasciata in interviste o in interventi isolati, è in parte riassunta nel testo del 1968, *Il ventre del teatro*. Qui la questione della lingua – radicata sin dalle primissime esperienze teatrali della vita di Testori – diviene il fulcro di una poetica del tutto peculiare. Il cuore teorico delle riflessioni testoriane se da un lato lo porta lontano dalla gran parte del teatro coevo italiano, dall'altro, per alcuni aspetti, lo avvicina alle esperienze di una più ampia temperie culturale che vedeva animarsi traiettorie di ricerca come quella del Living Theatre, di Peter Brook e di Jerzy Grotowski<sup>10</sup>.

Per Testori «il luogo deputato per cui il teatro è teatro [...] non è scenico, ma verbale. E risiede in una specifica, buia e fulgida, qualità carnale e motoria della parola [...]. La parola del teatro è, prima di tutto, orrendamente (insopportabilmente) fisiologica»<sup>11</sup>. La parola da cui germina il teatro non è semplice parola letteraria, bensì quella che riesce a caricarsi di una matericità irreprensibile a un certo tipo di dialettica, non sintetizzabile e, proprio per questo, generativa, ‘creaturale’.

---

<sup>8</sup> *Il ventre del teatro* di Giovanni Testori e *Il manifesto per nuovo teatro* di Pier Paolo Pasolini, a ben vedere, denunciano la loro dissimmetria sin dalla forma testuale scelta, prima ancora che nei contenuti: Testori predilige una forma di teorizzazione asistemica, per frammenti che si rimescolano, rievocando altri passi del suo testo, mentre Pasolini opta per la formula del manifesto programmatico, consequenziale, quasi a rimarcare la centralità del teatro di parola intesa come *logos* («[...] le parole che sentirete, e quindi le idee, che sono i reali personaggi di questo teatro») a differenza della parola testoriana che vorrebbe, invece, partire dalla ‘carne’, dal ‘ventre’ (che ‘rumina’ e scompone la stessa ‘parola’, pur centrale nella sua idea di teatro), connotandosi in contrapposizione alla linearità genealogica del testo e dei suoi assunti.

<sup>9</sup> G. Testori, *Cristo e la donna*, a cura di F. Panzeri, Novara, Interlinea, 2013, p. 5.

<sup>10</sup> Rilievi e interessanti parallelismi in proposito sono stati presentati nel volume di Giorgio Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni Editore, 1997 e nel più recente e ampio lavoro di storia della drammaturgia occidentale di Piermario Vescovo, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia, Marsilio, 2015.

<sup>11</sup> G. Testori, *Il ventre del teatro* in G. Santini (a cura di), *Testori nel ventre del teatro*, Urbino, Quattroventi, 1996, p. 36.

È vero, come sostiene Giorgio Taffon<sup>12</sup>, che l'idea di un teatro povero, virato all'essenzialità del rapporto fra la scena e il pubblico, avvicinava Testori a Grotowski, ma fu nondimeno esplicita la distanza che l'autore rimarcò rispetto alla gran parte delle teorie drammaturgiche coeve. In particolare, nel percorso di meditato distanziamento da un certo realismo:

La più parte del teatro moderno risulta ossessionata dal bisogno di liberarsi del naturalismo, ma lo fa stabilendo a furia di ipotesi un piano di giochi, movimenti e ingranaggi che poi, come un trapezio, mostra di reggere proprio e solo perché fondato sulle assi sceniche del naturalismo così a lungo deprecato. [...] esso mostra di non capire che l'unico modo per arrivare a quella liberazione è di compiere il cammino inverso; anziché costruire canovacci e ipotesi drammaturgicamente pretestuosamente antinaturalistiche, ma inchiodate poi, e tenacemente, proprio al senso e al mondo del naturalismo, procedervi fino ad arrivare, strato per strato, cecità per cecità, al ganglio del suo viscere; passare cioè dal naturalismo alla natura; dall'atteggiamento storico della materia alla materia, dalla sua supposta intelligenza (e intelligibilità) alla sua cecità certa (il che è forse esprimibile per ingorghi di parole, non mai, questo è certo, per ingranaggi di concetti o per loro ipotesi)<sup>13</sup>.

Qui, in particolare, l'obiettivo polemico è Brecht (e il teatro che lo ha preso a modello, in Italia si pensi a Strehler) letto come paradossale effetto di «corrosione (o diminuzione) borghese che ha insistito sul valore di spiegazione [...] del teatro, contro il suo valore di vitalizzazione per direzioni atrocemente inconscie e negative [...]. Alla fine quello che resta non è mai un'interrogazione sull'esistenza, ma una 'dimostrazione', (una 'morale') sulla storia»<sup>14</sup>. Un modello di teatro questo, in sintesi, che potremmo definire 'orizzontale', teso a indagare e spiegare accadimenti, generali o esistenziali che siano. Quello che invece Testori mira a realizzare è un teatro 'verticale', religioso nel senso etimologico di superamento e tensione ad Altro. Estraneo all'atteggiamento critico ermeneutico bensì prossimo a ragioni oscure e sacre, le uniche che permettano di generare la parola viva, la parola-materia. Siamo decisamente dinnanzi a due concezioni diametralmente opposte di drammaturgia: se per Brecht è immaginabile una drammaturgia pedagogica, per Testori tutto ciò è eresia dal momento che il teatro può solo favorire il perdersi di ognuno nel proprio gorgo, nel pantano – qui il suo valore; se per Brecht lo spettatore è chiamato a 'riflettere', per Testori la riflessione è morte del teatro, violazione del suo statuto sacro.

Ecco perché

Il peso eversivo del teatro è proporzionale alla sua capacità di distruggere le condizioni civili (storiche, sociali e politiche) di chi l'accosta, sia leggendolo, sia assistendovi. Non è vero che il teatro debba portare il suo 'fruitore' al grado 'zero'; al contrario, deve portarlo alla melma, al pantano iniziale (o, se si preferisce, alla pietra, alla schisto viscido del principio che ne forma, in ogni caso, il grado 'totale'); e lì riimmergerlo nella parte più

---

<sup>12</sup> G. Taffon, *Giovanni Testori: parole per un teatro estremo e necessario*, in Id., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900*, Bari, Laterza, 2005, p. 74 *et infra*.

<sup>13</sup> G. Testori, *Il ventre del teatro*, in G. Santini (a cura di), *op. cit.*, p.37.

<sup>14</sup> Ivi, p. 43.

buia e indomabile della coscienza, là dove risiede la dialettica che non può essere dialettizzata; la dialettica insormontabile; quella cioè che si presenta dopo che tutte le altre sian parse o, in effetti, sian state sciolte o esaurite; in modo che, alla fine, s'abbia la dilagante prova dell'impossibilità d'una risposta che sia veramente tale [...]<sup>15</sup>.

La «dialettica che non può essere dialettizzata» richiama quella «dialettica irriducibile» della poesia di Artaud citata in esergo<sup>16</sup>. È con l'idea di 'sacro' del marsigliese, ancor prima che con alcune teoresi sceniche degli anni Settanta, che il teatro di Testori presenta convergenze, con la sua idea di mistica che necessita inevitabilmente di una parola che torni gesto, che si faccia corpo<sup>17</sup>. Perché, corrispondendo con le parole del filosofo Jean-Luc Nancy, «a teatro il testo è in un corpo, è corpo. È per questo, d'altronde, che si può dire che a teatro “accade qualcosa”»<sup>18</sup> Se si sposa sino in fondo questa verità, non si può evitare la strettoia del tragico; se si accetta che l'accadere dei corpi «è un senso in atto. In atto di passaggio, tra creazione e de-creazione»<sup>19</sup>. Il richiamo alla morte – perché è dei corpi il morire, perché il gesto teatrale ha un inizio e una fine – è inevitabile ed è nel rappresentare/ripresentare questo evento che il teatro è sommamente tragico e la tragedia pienamente teatrale.

Se *L'Arialdà* fu il primo tentativo di conquistare una dimensione tragica (dramma definito sulla fascetta editoriale “tragedia plebea”), forse per realizzare pienamente la caduta sino ai «fondi tragici dell'esistenza»<sup>20</sup> la drammaturgia di Testori necessitava anche di uno spostamento nell'asse sociale perché, per citare Taffon, in genere si può sprofondare solo «da grandi altezze»<sup>21</sup> (siano esse quelle della nobiltà, dell'alta borghesia o del mito) e in questa direzione evolveranno le scelte drammaturgiche future dello scrittore. I personaggi dell'*Arialdà* erano chiaramente già destinalmente vocati al fallimento: Arialdà, camiciata vedova, non più giovanissima e paralizzata nel ricordo ricattatorio di un marito che, dopo lui, non la voleva moglie di altri; il fratello Eros, omosessuale, per questo stigmatizzato, e destinato anch'egli a vivere il lutto dell'amato Lino; Rosangela la “terrona”, invischiata nella relazione con il fruttivendolo Gino e ostacolata in questo dalla madre, solo per citarne alcuni. I personaggi popolari dell'*Arialdà* non sono figure di contorno, «si trascinano dietro i drammi totali, i drammi dell'esistenza; [...] pensare che il personaggio popolare sia limitato a delle ragioni soltanto sociali o economiche è una immagine diminutiva, padronale, clericale e castrante; il personaggio popolare ha una totalità esistenziale e quindi ha dentro

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 38.

<sup>16</sup> A. Artaud, *Il teatro della crudeltà* (1947) in Id., *Per farla finita col giudizio di Dio*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2000, p. 73.

<sup>17</sup> Per un puntuale confronto tra Testori e Artaud si veda G. Santini, *Il teatro tra pietà e rivolta* in G. Santini (a cura di), *Testori nel ventre del teatro*, cit., pp. 15-31.

<sup>18</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2010, p. 28.

<sup>19</sup> Ivi, p. 29.

<sup>20</sup> G. Testori, intervista di Tullio Kezich, *La mia eroina? Una Macbeth del proletariato*, in «Settimo Giorno», 1960.

<sup>21</sup> G. Taffon, *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, cit., p. 153.

di sé tutti i drammi e precisamente anche il dramma del ‘perché’, il dramma orrendo che è il nascere, che è orrendo anche per un personaggio popolare che in più è proletario e ha anche gli altri problemi, ma non è che questi tolgano l’altro»<sup>22</sup>.

Ma lo scacco tragico necessita effettivamente di una situazione di partenza che renda visibile la caduta, l’annientamento e il fallimento dell’azione che tenta di contrastarlo. Questo passaggio, però, necessitava oltre che di una ricollocazione dei personaggi in territori più alti, fossero essi sociali o mitici, anche di una rielaborazione formale.

I fitti dialoghi dell’*Arialda* ancora risentivano di una ‘polifonia’ che smorzava inevitabilmente l’acme tragico riconducendolo nell’intreccio, nella genealogia cioè, della vicenda. Serviva invece dare spazio formale all’interrogazione (inascoltata, fallimentare), al monologo ovvero a una soluzione espressiva che permettesse di tradurre il tragico in quanto «conflitto in cui le forze che si combattono tra loro hanno tutte ragione, ognuno dal suo punto di vista»<sup>23</sup>; così come bisognava tendere a un distacco da tutti gli elementi della fabula che potessero ‘spiegare’ il dramma attraverso elementi contingenti che non fossero quelli ‘necessari’ e ‘assoluti’.

Circa il tragitto disegnato da questa elaborazione, avevamo sino ad ora una testimonianza finita, compiuta – sebbene a sua volta ulteriore tappa nella continua sperimentazione della produzione artistica testoriana – ovvero l’esito che è stato *La monaca di Monza* del 1967, dramma collocato nel Seicento, suggerito sicuramente dalla passione manzoniana ma, di fatto, ispirato ai dati d’archivio del processo (che vide la pronuncia di una sentenza nel febbraio del 1608) riscoperti e pubblicati da Mario Mazzucchelli nel 1961<sup>24</sup>. Ma cosa era accaduto nel frattempo? Nel ‘silenzio’ editoriale che è intercorso tra la scrittura dei drammi *L’Ariald* e *La monaca di Monza*, si era dispiegato un lavoro ossessivo, sovrascritto e mai conclusivamente ripensato: il dramma *L’Imerio*, ritrovato tra le carte dell’Archivio Testori.

*L’Imerio* è la testimonianza *in fieri* di quel lavoro di ripensamento, sperimentazione e scrittura che portò Testori ad allontanarsi dal presente avvicinandolo, nel corso delle sue diverse redazioni, all’intenzione di «parlare senza i piccoli condizionamenti»<sup>25</sup> e, facendolo, avvicinarsi al «nodo dell’esistenza»<sup>26</sup>. È in questo testo sofferto, dai molteplici volti, dei quali nessuno è potuto andare in scena, che si sono tenute le prove inedite di quello che sarà *il* tragico di Testori. Proviamo qui a ricostruirne le tracce.

---

<sup>22</sup> Giovanni Testori, intervista rilasciata nel 1961 e ora disponibile sul sito di Radio3 Rai: <https://www.raiplayradio.it/programmi/wikiradio>.

<sup>23</sup> K. Jaspers, *Del tragico*, Milano, SE, 1987, p. 39.

<sup>24</sup> Cfr. M. Mazzucchelli, *La monaca di Monza (Suor Virginia Maria de Leyva)*, Milano, Dall’Oglio, 1961.

<sup>25</sup> G. Testori, *Tento di salvarmi scappando nel Seicento*, intervista ad A. Arbasino in «Il Giorno», 27 aprile 1963.

<sup>26</sup> G. Testori, *Nel ventre del teatro* in G. Santini (a cura di), *op. cit.*, p. 39.

## Capitolo 1. *L'Imerio* nel suo tempo

### 1.1. Giovanni Testori nella transizione degli anni Sessanta

A partire dal 1960, la produzione letteraria di Giovanni Testori sembra andare incontro a un inciampo quando non a una battuta d'arresto segnata dalla pubblicazione del *Fabbricone* (concluso nel 1959 e pubblicato nel 1961), opera congedata dopo un lungo lavoro editoriale che vide coinvolto Giorgio Bassani<sup>1</sup> e uscito, come i volumi precedenti, per Feltrinelli. Con questo ultimo capitolo de *I Segreti di Milano* lo scrittore novatese prende momentaneamente congedo dal genere narrativo, se escludiamo la presenza sottotraccia di *Nebbia al Giambellino* che però vedrà la luce solo nel 1995, dopo la sua morte. Una battuta d'arresto momentanea, dicevamo, ma che investe più generalmente le tematiche che sino ad allora aveva scelto di rappresentare oltre che le forme dello stesso canone realistico perseguito anche in chiave drammaturgica. L'epicentro noto di questa svolta, come sappiamo, sarà il dramma *L'Arialda*, con tutta la sua portata scandalosa per via delle conseguenze processuali legate alla censura.

A Pietro Bianchi Testori dichiarerà: «con *L'Arialda* ho teso la corda del naturalismo fino a farlo deflagrare. Tutti gli scompensi di quell'opera derivavano da questo»<sup>2</sup>, mentre ad Alberto Arbasino, che lo intervistava nel 1963, ratificherà l'avvenuto superamento del racconto delle periferie milanesi per una convergenza di ragioni pubbliche e private che, felici o meno, avevano determinato lo spostamento delle urgenze narrative su un asse tragico<sup>3</sup>. Il personaggio di Arialda è, a ben guardare,

---

<sup>1</sup> Lavoro fatto di un serrato confronto e coinvolgimento da parte di Bassani, allora direttore della collana Biblioteca di letteratura, tanto da aver sollecitato studi critici circa una possibile "bassanizzazione" del testo, cfr. Alberto Sebastiani, *Il Fabbricone 1959-1961, una "bassanizzazione"?* in «Ecdotica», n. 4, 2007.

A proposito degli interventi dello scrittore ferrarese dirà Testori: «Comunque, quella del *Fabbricone* è una storia strana. nella versione originale, era un romanzo di cinquecento pagine. Lo portai alla Feltrinelli, dove mi dissero che era troppo lungo. Lo lesse Giorgio Bassani. Avremmo dovuto fare i tagli insieme, ma proprio in quel periodo scoppiò lo scandalo dell'*Arialda*, e a me, francamente, mancava la testa per occuparmi dei tagli, tanto più che queste cose mi hanno sempre annoiato. Allora, con la mia solita leggerezza, dissi a Bassani: "Fai tu". E lui lo ridusse della metà - francamente, un po' troppo». Cfr. L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 87.

<sup>2</sup> P. Bianchi, *L'autore de "L'Arialda" sta dalla parte del teatro* in «Settimo giorno», 1.8.1962.

<sup>3</sup> «[L'*Arialda*] ha fatto saltare tutto il mio mondo narrativo, che era un mondo di particolari, e nel quale m'ero troppo frettolosamente adagiato. Cominciando a scrivere l'*Arialda* non sapevo che avrei fatto un personaggio che tendeva oltre il limite narrativo la corda della sua natura, portandolo verso il tono tragico». *Tento di salvarmi scappando nel Seicento* in «Il Giorno» - Rotocalco, 100, 27.04.1963. Nella stessa intervista, Testori allude a «una certa coincidenza che è scattata tra fatti pubblici e fatti privati» e molti anni dopo, a Doninelli, confiderà l'amarezza per alcune tensioni familiari seguite alla bufera pubblica: «Per quanto io abbia cercato di preservare i miei dalle conseguenze di certe mie prese di posizione, lo scandalo dell'*Arialda* li colpì in pieno. Arrivammo al punto che un mio cugino di Novate, mio omonimo, anche lui proprietario di un'industria, scrisse una lettera al giornale che allora aveva il nome L'Italia – il futuro Avvenire – e che fu pubblicata in prima pagina. Cominciava press'a poco così: "Io, Giovanni Testori, di Novate, dichiaro di non aver nulla a che fare con Giovanni Testori, figlio di Edoardo e Lina Paracchi ...". Per mio padre, queste cose furono fucilate». L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, p. 42.

«il primo tentativo di uscire da un'immagine un po' minore della classe proletaria, di fare un grosso personaggio popolare senza attribuirgli dei drammi che non siano suoi» e, conseguentemente, il dramma tutto è anche «il tentativo di una riscoperta in chiave popolare di quelli che sono i fondi tragici dell'esistenza»<sup>4</sup>. Dopo *L'Arialda* e sino alla *Monaca di Monza*, messa in scena al Teatro Quirino di Roma nel 1967, ma iniziata nel 1964, si potrebbe pensare dunque a un deliberato periodo di silenzio. Negli anni interstiziali a questi due estremi, il nostro autore - escluse le affannose vicende processuali legate all'*Arialda* - si dedicherà eminentemente all'attività di critico d'arte con la pubblicazione, per esempio, del significativo volume su Gaudenzio Ferrari, *Il gran teatro montano* e l'avvio della collaborazione con la nuova serie di «Paragone» per Rizzoli (per la quale Testori lavorava sin dall'inizio degli anni Cinquanta, dopo aver conosciuto Roberto Longhi alla mostra su Caravaggio da lui curata nel 1951). Questo era quanto si credeva fosse accaduto, almeno sino al 1996 quando Fulvio Panzeri, nel curare la cronologia del volume *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, indicherà per la prima volta la presenza di due drammi inediti, *Il Branda* e *L'Imerio*, risalenti ai primissimi anni Sessanta<sup>5</sup>, testimoniata dalle scarse dichiarazioni dell'autore rilasciate in poche e ritrovate interviste.

In generale, nella prima parte degli anni Sessanta Giovanni Testori elaborerà il passaggio dal racconto neorealista (che, se tale vogliamo definirlo, non possiamo però non rilevare una via del tutto singolare a questo paradigma, come anche Enzo Siciliano ebbe a rimarcare con l'efficace formula di «barocco luttuoso»<sup>6</sup>, o ancora un «transrealismo»<sup>7</sup>, secondo Rinaldo Rinaldi) a quel «fondo tragico dell'esistenza», rivelato per Testori dal mito e dagli archetipi su cui esso si fonda, che solo il teatro gli permetterà di toccare fino in fondo.

Il realismo testoriano è un realismo 'sabotato', in un certo senso, da una carica espressiva simbolica le cui matrici sono, *in primis*, debitorie alla parola visiva di derivazione longhiana. Non a caso, tra le prime lettrici critiche a saper cogliere e apprezzare la complessa via di accesso al realismo dello scrittore di Novate ci sarà Anna Banti, dalla sofisticata e poliedrica formazione artistico-letteraria,

---

<sup>4</sup> Intervista di Tullio Kezich, *La mia eroina? Una Macbeth del proletariato*, in «Settimo Giorno», 1.1.1960.

<sup>5</sup> G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, Quaderni per la memoria - Urbino, QuattroVenti, 1996, pp. 161-178.

<sup>6</sup> «A osservarli a distanza, i primi racconti di Giovanni Testori non sono più rubricabili come "neorealistici", come apparvero al loro uscire. [...] Il neonaturalista degli anni '50 che narra i "misteri di Milano" lasciandosi confondere con un nipotino di Eugene Sue, si scopre quale un barocco luttuoso, che adopera le parole e la materia pittorica come fossero gemme o argenti rustici. [...] I suoi personaggi nascevano certamente nelle periferie di nord della città, dove i cavalcavia delle autostrade si ingemmano di luci sfocate dentro la fodera degli umidori notturni. Ma cosa cercava in essi il loro autore, se non il movente di un trasalire che nulla aveva in comune con i comportamenti - unica croce dei naturalisti e dei neorealisti veri?». E. Siciliano, *Introduzione a G. Testori, La Gilda del Mac Mahon*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 5-7.

<sup>7</sup> R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 65.

oltre che moglie di Roberto Longhi. A proposito de *Il ponte della Ghisolfa*, infatti, la studiosa rintraccerà la tendenza di Testori a ingaggiare un corpo a corpo con la materia trattata, come fosse uno sguardo, il suo, che «brutalizza la realtà che conosce», avviandosi al superamento degli assunti narrativi «post-pavesiani»<sup>8</sup>.

Relativamente alla drammaturgia di quegli anni, *La Maria Brasca* pure era portatrice di un'eccedenza rispetto a un'idea 'impacchettata' di realismo e a molti fu chiaro di non «trovarsi davanti ad un'opera realistica, secondo il comodo e la retorica corrente. È una commedia, questa, che nel suo disarticolato procedere, nel ridurre le espressioni allo stremo (non ci inganna il macchietismo e la loquacità è altra cosa), ci è contemporanea e dobbiamo bene osservarla perché ne siamo implicati»<sup>9</sup>.

Il passaggio dal realismo al tragico (attraversamento poi confluito, come abbiamo visto, nel successivo *Ventre del teatro*), per quella che era la concezione testoriana di letteratura, prevedeva inevitabilmente l'abbandono della forma racconto-romanzo a favore della scrittura drammaturgica. Conversando con Kezich, nel 1960, alla domanda circa la differenza fra romanzo e teatro Testori risponderà affermando che quest'ultimo costringe ad una maggiore concentrazione «sui personaggi, sui rapporti e sulle cose» chiarendo espressamente perché tutto questo a suo avviso era di fatto ostacolato dalla letteratura neorealista:

[...] nella letteratura popolare, compresi i miei libri, il proletariato è stato sempre visto paternalisticamente, come una classe da accostare dal di fuori, spesso addirittura da redimere. Mentre invece è la classe sociale che ha la maggiore vitalità, tanto da essere in grado di riscoprirsi da sola, di ritrovare da sola i grandi temi tragici. Perché nella letteratura popolare non c'è ancora un personaggio enorme come Amleto, come Macbeth? Perché il popolo è sempre stato considerato, diciamo così, con un occhio redentivo. [...] Finora gli scrittori, rappresentando un personaggio popolare che commette un delitto, si sono sempre preoccupati di giustificarlo dicendo: non è lui il colpevole, la colpa è della borghesia, della società. Questo è senz'altro vero, in parte. Ma è più vero ancora che quel personaggio ha una sua indipendenza psicologica drammatica, ha la forza di agire fuori da qualsiasi schema. Vorrei arrivare a sottolineare proprio quella indipendenza del personaggio, a fare questa specie di salto. Mi sembra più facile realizzarlo a teatro, in un clima di più accesa drammaticità. Perciò ogni tanto penso che finirò per scrivere solo commedie. Nel teatro vedo la possibilità di tendere ai grandi temi tragici, mentre nella narrativa c'è pur sempre un *ron ron* sentimentale<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> «Il gioco del realismo, condotto colla più spietata attenzione, si conclude così con la massima obbiettività; né è facile comprendere le riserve della critica, almeno realista, verso un simile contenuto, tanto aderente alla verità, ma che, questo è certo, cambia l'aria delle giornate post-pavesiane cui ci hanno abituato i nostri giovani narratori settentrionali». A. Banti, *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961, p.163.

<sup>9</sup> V. Vecchi, *La Maria Brasca*, in «Il Dramma», XXVI, aprile 1960, n. 283, p. 76.

<sup>10</sup> G. Testori, *Conversazione con Tullio Kezich*, 1960 in G. Santini (a cura di) *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit., p. 49.

Il paradigma neorealista, dunque, nella ricezione testoriana appariva quale filtro di addomesticazione di forze catartiche proprie di personaggi non necessariamente epici, ma forse proprio per questo vocati alla maturazione di quella che, con Jaspers, potremmo definire una coscienza tragica ovvero la consapevolezza di essere al limite di un mistero e, a partire da questo, muovere anche la storia, nel tentativo di comprendere «l'apparente assurdità della sventura»<sup>11</sup>.

Ritornando alla elaborazione del *Fabbricone* e al rapporto editoriale con Bassani, sin da allora e proprio con quest'ultimo, in una lettera che ho ritrovato presso la Fondazione Bassani di Ferrara, Testori si mostrerà consapevole non solo delle rispettive differenti posture letterarie, ma anche della propria adesione costantemente sabotata al realismo della quale era leva soprattutto una certa tensione all'espressionismo figurativo. Gli scriverà infatti nel 1960:

[...] Non ho fatto, forse, il lavoro flaubertiano che volevi, ma è un lavoro che non riesco a legare alla mia natura. Ho fatto, spero, un lavoro caravaggesco. Vorrei, ma non oso, se oso, nello stesso tempo temo che la situazione del libro fosse non del tutto indegna di quel che Longhi ha scritto a proposito di un Caravaggio tardo: "lacerto di verità sanguinante e dolente, quasi al di qua della pittura stessa". È sempre stata la mia oscura e anche adesso per niente chiara poetica, quella che i libri dovessero stare tra "l'al di qua" e "l'al di là". Oscillazione paurosa, lo so, che solo una tensione umana e morale senza arresti o cedimenti può sostenere<sup>12</sup>.

La adesione parziale al neorealismo, evidente sin dai primi capitoli dei *Segreti di Milano*, detonerà dunque con *Il Fabbricone* e *L'Arialdà*. Testori afferma di non riuscire a legare alla sua natura un lavoro di tipo flaubertiano, ovvero una scrittura anatomica, a dominanza descrittiva, rispecchiandosi invece in una idea di scrittura in cui il piano della realtà e quello iconico si fondono ricadendo su singoli esemplari elementi che, da prospettive particolari, rilanciano una rappresentazione universale, esattamente come accade nei soggetti dei quadri caravaggeschi (tanto cari al maestro Longhi e allo stesso Bassani suo allievo, come pure fu Testori, sebbene non per via accademica e istituzionale). Ma cosa intende Testori quando lega la sua poetica all'idea che i testi debbano essere nella zona d'ombra dell'«al di qua e l'al di là»? In questo senso può tornare utile rileggere le dichiarazioni che il nostro autore rilasciò in una intervista dopo la nuova messa in scena dell'*Arialdà* nel 1976: «l'aver fatto coagulare la storia, l'averla *estratta dalla descrizione dell'ambiente* per farla precipitare in una specie di luogo deputato, la cava, penso che potrà far emergere i limiti e i valori dell'opera»<sup>13</sup>. Come nella riproposizione dell'*Arialdà* la cava è la destinazione che sottrae alle

---

<sup>11</sup> K. Jaspers, *Del tragico*, Milano, SE, 2008, p. 15.

<sup>12</sup> G. Testori, lettera a G. Bassani, recante intestazione Giangiacomo Feltrinelli, Novate, 8.8.1960, conservata presso l'archivio della Fondazione Bassani di Ferrara. Il riferimento a Longhi non poteva che unire, sebbene nelle diverse scelte poetiche, due scrittori che hanno pur sempre ereditato e rielaborato il magistero del critico d'arte lungo tutto il loro percorso.

<sup>13</sup> G. Testori, «Il Giornale», 6 settembre 1976 [corsivo mio].

coordinate realistico-descrittive (cifra stilistica evidentemente associata al 'flaubertismo' alluso nella lettera a Bassani) l'azione scenica per farla rispondere ad una esigenza universale, allo stesso modo i testi, in generale, devono abitare una zona d'ombra, un territorio letterariamente liminare e di confine tra il dato contingente e la massima aspirazione simbolica (sarà in questa particolare accezione che Testori realizzerà opere di ambientazione storica che, per questo, potremmo definire 'metastoriche').

Insomma, gli anni del *Fabbricone* e dell'*Arialda* sono gli anni di questa elaborazione e anche quelli del passaggio sostanzialmente definitivo di Testori ad autore teatrale perché la letteratura teatrale è in grado di accogliere le sue nuove istanze poetiche, virate alla ricerca del tragico, per lui unico vero luogo dove le questioni ultimative e universali prendono corpo e aspirano a una voce. Un doppio passaggio, dunque: la scelta quasi definitiva della forma espressiva teatrale e, soprattutto, l'adesione piena al tragico. Questa transizione è necessariamente un punto di non ritorno: «Un vero scrittore di teatro non può più pensare di legare la battuta di un personaggio con una descrizione, deve chiudere tutto. È al ventre che si giudica se una cosa è teatro o no. È il nucleo che deve essere forma, di struttura, di sangue teatrale. E quando uno è caduto nel gorgo di questa formazione teatrale è perduto come narratore»<sup>14</sup>.

Il teatro, nel suo superare il dettato naturalistico, si innesta paradossalmente nella realtà più viva in quanto e soprattutto perché è un 'altrove' che funge da «banco di prova della realtà di un evento», come Testori dirà successivamente, nel 1992, ripensando al suo percorso drammaturgico, in occasione dell'intervista di Doninelli. Inoltre, rimarcherà:

[...] un luogo è tale solo se è luogo d'avvenimento. Oggi questo non accade più attraverso la finzione naturalista. Non accade, cioè, se si fa finta che sia vero. La condizione dell'evento è data dalla possibilità di denunciare, in qualsiasi momento, che si sta facendo teatro. Un tempo non era così, ma oggi è così. Ogni volta che leggo Čechov io sento i brividi: però oggi Čechov è impossibile. È come se tutto quello che è successo tra Čechov e noi avesse reso falso ciò che era vero, per cui non si può, in teatro, dire: "Questa cosa è vera", ma bisogna dire: "È vera però non è vera perché è teatro"<sup>15</sup>.

Per questa stessa ragione Testori vede nel Pirandello dei *Sei personaggi in cerca d'autore* il momento apicale del suo teatro mentre «[...] quando Pirandello simula di credere alla sostanza naturalistica del suo dramma, allora la sua posizione non è più sostenibile [...]. Non c'è paragone tra queste *pièces* dove la verità, proprio perché si sa di star facendo teatro – e, quindi, si assume fin da principio una posizione più realista –, esplose con una violenza tale da risucchiare tutte le scorie di vita. In questo

---

<sup>14</sup> *Scrivere di teatro* (1965) in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit., p.55.

<sup>15</sup> L. Doninelli, *Conversazione con Testori*, cit., p. 78.

sensu diventa più chiara la ragione della mia antipatia per il naturalismo, che si fonda sulla finzione e nega ogni realismo»<sup>16</sup>.

Pirandello sarà, nel tempo, un riferimento costante, sebbene intrecciato all'evoluzione degli assunti poetici che Testori andrà via via maturando, ma resterà pur sempre un perno attorno al quale si agglutinerà la sua variegata costruzione drammaturgica, dagli esordi alle ultime prove teatrali (si pensi, per esempio, all'uso di espressioni metateatrali, all'abbattimento della 'quarta parete' o al conflitto realtà/apparenza tra le soluzioni che strutturano i testi dai primi atti unici degli anni Quaranta sino alle trilogie).

## 1.2. *L'Imerio e Il Branda: due momenti di una stessa crisi*

*E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Venite tutti. E portateci nelle vostre casse. Là almeno queste quattro ossa avran finito di soffrire e riposeranno in pace. Venite. Venite*<sup>17</sup>.

Le ultime parole di Arialda, poste a conclusione del dramma omonimo – «dramma in cui mondo infero e mondo noto si mischiano»<sup>18</sup> –, aprono la strada a quello che potremmo definire il 'teatro della posterità' che da quel momento in poi ossessionerà Giovanni Testori: i morti verranno e parleranno, prima che nella *Monaca di Monza*, nelle scene scritte e mai rappresentate del *Branda* e dell'*Imerio*. La tensione al superamento della sofferenza, però, sarà disattesa dalla verità che il teatro testoriano scoprirà perché la morte, lungi dall'offrire una qualche forma di consolazione o di risarcimento al dolore umano, si rivelerà un altrove sofferto che accelera lo smascheramento illusorio che la vita pure è stata, sintesi estrema di un cortocircuito tra tensione escatologica e attaccamento all'effimero dove le esistenze sono sorprese in una spudorata ontologia scatologica. Teatro del corpo, come sappiamo, ma anche teatro dell'inversione del miracolo cristiano dove è il corpo a farsi verbo<sup>19</sup>, «Il verbo s'è fatto carne. Tu lo sai, Dio di materia e di sangue [...]. Ma adesso è la carne che si alza dallo strame dei cimiteri per farsi verbo, chiamar in giudizio te, i tuoi disegni, la tua stessa natura»<sup>20</sup>, dirà la Virginia della *Monaca di Monza*.

Con *La monaca di Monza*, scritta a partire dal 1964 e rappresentata nel 1967, Testori dà vita a un teatro della posterità, come l'ho definito, in cui i morti rievocati sulla scena tornano a parlare con

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 78-79.

<sup>17</sup> G. Testori, *Arialda* in *Opere/1*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1996, p. 910.

<sup>18</sup> F. Taviani, *Uomini di scena. Uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 193.

<sup>19</sup> A proposito, si consideri A. Bisicchia, *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo, San Paolo edizioni, 2001.

<sup>20</sup> G. Testori, *La monaca di Monza* in Id., *Opere/2*, Milano, Bompiani, 2008, p. 455.

una libertà drammatica che solo quella condizione radicalmente altra e ultima concede. Ma arriverà a questo attraverso il laboratorio inedito del *Branda* e dell'*Imerio* dove pure è la completezza lacerata e paradossale della fine che permette l'affronto tragico dei personaggi. I morti possono parlare ormai liberi dai ruoli parentali o sociali, come pure possono ascoltare affrancati dalla prospettiva di un tempo che evolve attraverso temibili conseguenze o che alimenti aspettative possibili o, ancora, riesponga al peso della responsabilità. In una delle versioni dell'*Imerio*, infatti, la zia Vittoria affermerà, rivolgendosi a Renata, una amante di Imerio: «Parli. Su. Parli. Noi possiamo sentirla meglio che se parlasse con dei vivi. Ormai quel che è stato è stato, e tutta la sua faccia distrutta e contristata non può più riportarle le illusioni che covava, né chi gliele aveva determinate»<sup>21</sup>. Il tempo della posterità è un tempo non cronologico, slacciato dalla causa-effetto, non è più un tempo lineare-sequenziale bensì verticale, come il tempo tragico, che fuoriesce dall'urgenza della storia. Questa, come abbiamo provato a spiegare sopra, è la sostanza della transizione poetica testoriana. La storia, anche dove sia rievocata, pur non perdendo valore, è piuttosto una delle vie per discendere nelle viscere del dramma per poi tendere all'invocazione – seppure disperata e inascoltata – di verità e riscatto.

Scrivere in questo tempo-non tempo, scrivere tragedie è fare come i pittori che Testori più ama: «[...] in loro le implicazioni umane, storiche e sociali sono il punto per cui scendono nelle viscere dell'esistenza, e non i sostegni d'una incapacità a fare quella discesa. Quello che sento in loro è il grido di protesta dell'uomo che bestemmia contro la morte e contro quello che succede qui, mentre si sta morendo. Sventolano una bandiera di ribellione. Non una bandiera a colori, nazionale o partitica (anche se avevano, è chiaro, una nazione e un partito); ma quella della disperazione umana. Te la ricordi la "Zattera" di Géricault, quel negro che sventola uno straccio?»<sup>22</sup>. Il palcoscenico, per Testori, diventa la zattera che traghetta la disperazione, volto speculare della tracotanza umana. In un'intervista del 1963 Giovanni Testori anticipava di aver appena concluso la scrittura di due drammi, *L'Imerio* e *Il Branda*. «Li pubblicherò presto ... si svolgono nel Comasco e narrano la crisi e la fine di due famiglie borghesi. Nell'*Imerio* protagonista è il giovane figlio di un industriale, nel *Branda* protagonista è un vecchio industriale fascista: sono due momenti della stessa crisi»<sup>23</sup>.

Nonostante l'intenzione di pubblicazione imminente, lo scrittore non darà però seguito al progetto, lasciando in ombra i due lavori di cui solo *Il Branda* sarà pubblicato postumo, nel 2001, a cura di

---

<sup>21</sup> *L'Imerio*, D1, p. 104. Per una classificazione dei dattiloscritti ritrovati e da me studiati si confronti il paragrafo 3.2. *Catalogazione e classificazione dei dattiloscritti reperiti presso l'Archivio Testori – Fondazione Alberto Mondadori*.

<sup>22</sup> G. Testori, intervista di A. Arbasino, *Tento di salvarmi scappando nel Seicento* in «Il Giorno» – il Il Rotocalco, 27.04.1963.

<sup>23</sup> G. Testori in *Che cosa pensano e fanno gli scrittori milanesi?* intervista di M. Grazia Bevilacqua, «L'Informatore Moderno» VI, N.38, 22.09.1963.

Fulvio Panzeri<sup>24</sup>. *L'Imerio*, di cui sono conservate 18 stesure presso la Fondazione Mondadori di Milano, è tuttora inedito. A quale «crisi» allude lo scrittore novatese? Il periodo della loro stesura sono gli anni che vanno dal '60 al '63. La transizione poetica di Testori in quegli anni – di cui *L'Imerio* è una tormentata gestazione – coincide chiaramente con il vertice del boom economico. Una prima forma di crisi è sicuramente quella più ampiamente sociale, che investe la grande borghesia arrivata all'apice del benessere: dopo aver intessuto *I segreti di Milano* delle trasformazioni sociali dal basso, con volti e storie periferiche, lo scrittore novatese sposta il centro di osservazione e di denuncia sulla borghesia industriale che evidentemente, ai suoi occhi, rischiava di abbandonare un modello filantropico idealizzato anche per via della sua esperienza familiare e privata<sup>25</sup>.

Il mondo testoriano si amplia: non più solo Milano, ma anche Como, Varese, non più solo i diseredati, ma anche un ceto sociale in crescita, la borghesia. E forse a questo allargamento l'autore pensava quando già nel 1960 dichiarava di voler dar vita al progetto di una *Commedia Lombarda*: «Il mio mondo è stato finora quello della periferia di Milano, ma nei prossimi libri conto di estenderlo ai paesi, a Como, al Varesotto, in un ciclo più ampio che volevo intitolare *La commedia lombarda*. Ma è più probabile che continui a scrivere senza etichette programmatiche»<sup>26</sup>.

Tornando ai significati possibili dell'allusione alla crisi, un secondo, oltre il piano storico e sociale, potrebbe essere ricondotto alla trasformazione poetica in atto e che nel *Branda* e nell'*Imerio* trova una prima forma di declinazione.

Sempre nelle sole interviste rilasciate in quegli anni in proposito, troviamo allusioni a una possibile relazione cronologica tra i due testi: «Ho lavorato come un mulo per mesi e mesi su un'opera di teatro, *L'Imerio*. Credo d'aver capito più cose in quel dialogo senza pace e misericordia coi miei personaggi, che in tutti gli anni che l'han preceduto. Poi, una volta finito *L'Imerio*, mi son trovato di colpo a scrivere con una libertà che non osavo neppure augurarmi. Se questa seconda cosa, che s'intitola: *Il Branda*, continua così come l'ho iniziata, rinuncerò a quella prima»<sup>27</sup>.

Appare chiaro che il processo che porta Testori dal suo realismo barocco al tragico teatrale sia sofferto, ci lavora in modo estenuante. Il lavoro di ricerca mi ha permesso di confermare con certezza che l'autore ha steso due versioni differenti in quanto ad ambientazione: una prima ambientata nel

---

<sup>24</sup> G. Testori, *Il Branda*, Torino, Aragno, 2001.

<sup>25</sup> Successivamente, infatti, Testori ricorderà a Doninelli: «Mio padre e mio zio, come ti ho detto, hanno lasciato dei segni tangibili nel paese dove hanno vissuto, cioè Novate. E lo stesso vale per tanti altri, che per destino o testardaggine vollero dar vita a aziende e industrie piccole o grandi. Tutto ciò si è convertito in sangue per i paesi e le città che ne hanno beneficiato. In molti paesi della Lombardia e nella stessa Milano esistono tuttora asili e altre opere di carità che portano il nome di industriali come Falck, Borletti e altri. Questo accadeva in uomini che, del proprio ruolo – un ruolo conquistato, magari, con superbia –, avevano una concezione cristiana, aperta alla fratellanza sociale», L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 39.

<sup>26</sup> Cfr. G. Testori, *Intervista a Tullio Kezich* in G. Santini (a cura di) *Testori nel ventre del teatro*, cit., p. 48.

<sup>27</sup> P. Bianchi, *L'autore dell'Arialdà sta dalla parte del teatro* in «Settimo Giorno», 1 agosto 1962.

1960 e una seconda ambientata nel Seicento. Probabilmente, tra le ragioni dell'abbandono del progetto dell'*Imerio* vi è questa fatica a definirlo, tanto che lui stesso dichiara che se *Il Branda* procedesse in una stesura più fluida (se «continua così come l'ho iniziata», a differenza dell'*Imerio* che sfuggiva a definizioni certe, mutando più volte) vi rinunciarebbe. E così è andata, sebbene anche *Il Branda* non abbia visto una pubblicazione in vita. La mia personale ipotesi è che l'ordito contemporaneo dell'*Imerio* sia stato sentito ad un certo punto da Testori meglio trasposto nel *Branda*, tanto da portarlo ad arrestare le ultime riscritture della versione ambientata nella contemporaneità (1960), mentre lo spostamento nel contesto seicentesco – urgenza subentrata da un certo punto in poi, a garanzia di un distacco totale dal proprio tempo, diaframma che favoriva il tragico – verrà preso in carico dalla *Monaca di Monza*, che infatti inizierà a scrivere sin dal 1964. *L'Imerio*, per questo movimento di assestamento narrativo, resterà in una zona liminare, di transizione, senza vedere la luce, ma restando a significare molto su cui tornerò.

Tra *Il Branda* e *L'Imerio* esistono visibili continuità o, meglio, specularità che ne fanno, secondo Panzeri, un vero e proprio dittico teatrale<sup>28</sup>. A mio avviso, sebbene alcune intersezioni drammaturgiche e tematiche ci possano portare a concepirli come un dittico ideale, questo non fu probabilmente da subito presente nelle intenzioni dello scrittore, come cerco di dimostrare nel corso del mio studio, trattandosi piuttosto, almeno sino a un certo punto, di tappe di un processo elaborativo che, inizialmente, aveva visto le due strade escludersi. Fra il materiale attualmente ritrovato e catalogato dell'*Imerio*, infatti, a mio avviso esistono almeno tre nuclei ben distinti, tali da poter far pensare, in alcuni casi, a opere solo lontanamente comunicanti, per ragioni di ambientazione temporale e di drammaturgia. La versione dell'*Imerio* più prossima e speculare, per così dire, al *Branda* è sicuramente quella ambientata nella contemporaneità, ovvero a Camerlata nel 1960, in cui tutti i personaggi principali sono morti. Infatti, anche i protagonisti del *Branda*, Venanzio Branda e la moglie Rosa Rusca, si trovano a parlare da morti e la scena si apre proprio sul gesto del suicidio dell'uomo; subito dopo si capirà che questi ha ucciso anche la moglie e la domestica Gina Boccardi. In poche pagine si coglie la dinamica che ha portato alla follia omicida e suicida: il protagonista, non riuscendo ad avere figli dalla moglie, aveva rapporti con la domestica ma quando questa resterà incinta d'altri, la situazione si trasformerà in tragedia. I monologhi disperati e allucinati di Venanzio sono l'esito di un uomo che, a dispetto del nome, è schiacciato da una impotenza generativa. Se *L'Imerio* è la storia di un figlio al confronto con un vuoto, la mancanza del padre assassinato, *Il Branda* è il suo controcanto: il confronto di un uomo con un vuoto più originario e assoluto, quello di un padre che non ha mai generato un figlio. Anche *Imerio*, in un certo senso, è come se non fosse

---

<sup>28</sup> Cfr. *Postfazione* di Fulvio Panzeri in G. Testori, *Il Branda*, Torino, Aragno, 2001.

mai veramente nato, non avendo potuto crescere con lo sguardo di un padre (si cresce solo se sognati, scriveva in quegli stessi anni Danilo Dolci). Il suicidio di Imerio, allora, sarà il compimento di una nientificazione avviata dalla sua stessa famiglia, mandante dell'omicidio del padre. *L'Imerio e Il Branda*, dunque, si guardano e illuminano a vicenda nel dar voce a un figlio nella mancanza del padre e a un padre nell'assenza radicale di un figlio, nella sua sterilità generativa. Nel tentativo ossessivo da parte di Venanzio Branda di diventare padre, il tema della paternità, però, «si riveste di grottesco» dal momento che si tratta di «una necessità strumentale» poiché, per lui, avere un figlio avrebbe significato poter garantire un erede a tutte le sue fabbriche e ai suoi terreni. Insomma, quella agognata è «una paternità surreale», «un'antitesi del padre: non è colui che accetta e segue, ma colui che cerca attraverso la paternità un consolidamento del suo potere»<sup>29</sup>.

Un cadavere o, meglio, uno spettro incombe in queste tragedie, che simbolizza il ritorno di un rimosso, di ciò che doveva essere e non è stato. Così, pensando alla vicenda di Imerio, sovviene l'immagine iniziale di *Trionfi*, VII – opera in versi scritta a partire da quegli stessi anni<sup>30</sup> – che rievoca l'incombere del cadavere del padre come ipoteca sulle vite di chi resta: «Hai visto il cadavere immenso? / L'hai visto stendersi per le strade, / dissacrato, / smisurato ed osceno nella maledizione dei figli? / Giace, / lastra di mitologiche menzogne. / Non contarlo; / le ossa si protendono per ogni via; / le mani son più innanzi / delle ragnatele dei boulevard / e più profonde, le palme, / dei sottosuoli suburbani. / Nella lastra in cui s'è rilasciato, / nel marmo livido che l'incarna, / i vermi, guarda - / non è un invito, / è un monito, / un allarme [...]»<sup>31</sup>. I cadaveri dei padri, con i loro resti tentacolari che si «protendono per ogni via» sono una raffigurazione quasi ossimorica del tempo edipico: traccia permanente di una non-presenza, ciò che più ne testimonia la sottrazione, l'assenza, la fine. Il cadavere, qui come nell'*Imerio*, torna (o forse non riesce ad andare via, ad essere, cioè, 'risolto') dissacrato, smisurato ed è, per questo, «osceno», nel significato di 'fuori dalla scena', ben oltre la sua dimensione più sublimata e simbolica – se vogliamo, più rassicurante<sup>32</sup>.

Un terzo e ultimo significato è forse possibile rintracciare nella 'crisi' a cui allude Testori, ed è generato da una condizione più soggettivamente circoscritta ed esistenziale. Quelli della composizione dell'*Imerio* e del *Branda* sono gli anni di malattia del padre, che morirà nel 1965. È possibile che, in questa transizione personale, lo scrittore abbia sentito il bisogno di elaborare

<sup>29</sup> F. Panzeri, *Postfazione* in G. Testori, *Il Branda*, Torino, Aragno, 2001, pp. 105-106.

<sup>30</sup> La prima delle date riportate sul primo quaderno autografo relativo alla scrittura dei *Trionfi* (D17 in Archivio Testori – Fondazione Alberto Mondadori) è quella del 1° novembre 1963; il poema fu pubblicato nel 1965.

<sup>31</sup> G. Testori, *I Trionfi* in *Opere/2*, Milano, Bompiani, 2008, p. 39.

<sup>32</sup> Nei *Trionfi* è l'amore a costituire la possibilità di sottrazione alle determinazioni del passato; vagamente questa illusione emerge nella versione seicentesca dell'*Imerio*: Imerio e Leandro, legati da un affetto che è *filia* e forse anche *eros*, insieme, raggiungeranno una nuova patria ideale, la terra di Alagna (il dramma, però, anticipa ombre: anche Alagna, come ogni scenario del Potere, forse nasconde un possibile inganno). Nella versione ambientata nel 1960, a Imerio è negata la possibilità di amare: lui stesso la vanifica in una compulsione distruttiva per la quale perirà lo stesso Attilio.

attraverso la scrittura il futuro lutto del padre e, per questo, trovarsi a pensare alla condizione della paternità impossibile, la propria (la genitorialità mancata è un altro tema tipicamente testoriano). Sia la tragedia del *Branda* che quella del primo *Imerio*, però, sono ancora legati, come abbiamo detto, allo scenario contemporaneo. Uno sfondo possibile di senso potrebbe essere quello più ampiamente generazionale: gli anni del miracolo economico stanno forse rischiando di lasciare figli privi di padri e padri incapaci di generare figli? L'abbandono della storia e la scelta del mito tragico in Testori, forse, sono una sua risposta alla domanda.

### 1.3. La collaborazione con Luchino Visconti

«Ho conosciuto Visconti ai tempi di “Rocco e i suoi fratelli”, e per anni sono stato talmente suo amico che sono stato malissimo quando abbiamo litigato. Era meraviglioso come faceva recitare gli attori; meraviglioso come ti accoglieva a casa. Sembrava che arrivasse il re quando arrivavi tu. Ma poteva anche essere spietato. Forse la sua passione segreta era dominare e poi distruggere. Credo per infelicità. Non so. Comunque è passato e, quando è morto, ho fatto pubblica ammenda alla Scala. Volevano che parlassi alla commemorazione: e io ho detto che avevo litigato con lui, che era finita male, e che gli chiedevo perdono»<sup>33</sup>.

Quella tra Giovanni Testori e Luchino Visconti è stata una collaborazione breve, spesso conflittuale, ma dagli esiti memorabili. A inaugurarla, il film *Rocco e i suoi fratelli* del 1960<sup>34</sup> ispirato alle raccolte *Il Ponte della Ghisolfa* e *La Gilda del Mac Mahon* cui seguirà l'esperienza teatrale dell'*Arialda*, compresi gli strascichi legati alla censura, al sequestro del copione e al processo che si concluderà definitivamente solo nel 1964<sup>35</sup>.

Ufficialmente, Testori non prese parte direttamente alla stesura della sceneggiatura di *Rocco e i suoi fratelli*, ispirando però indubbiamente la traccia narrativa maggiore del film con i suoi racconti de *I segreti di Milano*, insieme alle altre suggestioni presenti nel film e provenienti, per esempio, da Dostoevskij e Mann (il titolo richiama il romanzo manniano *Giuseppe e i suoi fratelli*). Secondo quanto riporta Mauro Giori in uno studio interamente dedicato al film, «*I segreti di Milano* è la fonte più rilevante, ed è anche quella più bistrattata nelle dichiarazioni pubbliche del regista e dei suoi collaboratori (e, a ruota, dalla critica), forse anche per il suo stesso rilievo, che non si voleva enfatizzare troppo»<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> G. Testori all'«Europeo», 12 aprile 1986 ora in <http://robedachiodi.casatestori.it/?tag=luchino-visconti>

<sup>34</sup> Una ricostruzione dettagliata circa il reale e fattivo contributo di Testori al film e, viceversa, circa il tipo di elaborazione operata cinematograficamente su personaggi e vicende dei racconti dello scrittore, è presentata nel volume di Marco Giori, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011, soprattutto nelle pp. 120-132.

<sup>35</sup> Per una ricostruzione delle vicende giudiziarie e i conseguenti “tagli” al testo si veda F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialda*, Milano, Scalpendi Editore, 2015.

<sup>36</sup> M. Giori, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, cit., p. 121.

Un primo trattamento del film risale al 1958, a firma di Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico e Vasco Pratolini, ma già recante il titolo di *Rocco e i suoi fratelli*. La raccolta *Il ponte della Ghisolfa* era stata pubblicata nel luglio del 1958 e sembra che, dopo l'avvio della primissima stesura del soggetto, Pratolini - che già la conosceva - ne avesse consigliato a Visconti la lettura. I racconti che da subito più influenzano il soggetto cinematografico sono, a parte quello da cui prende il titolo la raccolta, *I ricordi e i rimorsi* e *Un letto, una stanza ...*. Successivamente alla lettura dell'opera testoriana da parte del regista, le suggestioni derivate dai racconti saranno maggiori, parendo «talora apertamente saccheggiate»<sup>37</sup>; a questi si aggiungeranno quelli della seconda raccolta, *La Gilda del Mac Mahon*, pubblicata nel 1959. Oggettivamente il peso di Testori aumenta nel passaggio alla sceneggiatura nonostante Visconti si ostini a ridimensionarlo: «Ho deciso di servirmi come punto di partenza di un romanzo [sic] di Testori, *Il ponte della Ghisolfa*. In effetti nulla del libro rimane nel film, forse qualche dettaglio minore»<sup>38</sup>. Se quindi le fonti di ispirazione e le influenze letterarie che ispirarono Visconti furono diverse, dal mondo lucano di Rocco Scotellaro (presentato al regista dall'amico e collaboratore Gerardo Guerrieri) a Thomas Mann, è però indubbio che la pubblicazione prima del *Ponte della Ghisolfa* e poi della *Gilda del Mac Mahon* sostanziarono la messa a fuoco di uno dei temi centrali del film: l'emigrazione interna.

Mauro Giori, attraverso una dettagliata ricostruzione dei diversi trattamenti e stesure del film (di cui individua ben sei versioni, denominate in ordine alfabetico dalla A alla F, quella definitiva), riferisce con precisione narrativa tutte le corrispondenze tra questo e le raccolte di Testori evidenziando un oggettivo allargamento del bacino dei racconti cui Visconti aveva attinto, includendo, tra gli altri, anche i racconti *Cosa fai*, *Sinatra?*, *La padrona*, *Il Brianza*, *Il Ras* e *Cos'è che vuoi?*

Al di là del bilancio quantitativo della fonte ispirativa letteraria, è certo che Giovanni Testori partecipò attivamente alla revisione del testo della sceneggiatura, come dimostrano i fitti interventi operati sulla versione D, essenzialmente correzioni di natura lessicale e sintattica. Le poche notazioni di carattere generale riguardano soprattutto il personaggio di Rocco, tra gli altri quello forse meno testoriano e più intriso di «dostoevskismo», come annota lo scrittore novatese, intendendo probabilmente riferirsi, con questa espressione, a una distinzione troppo acclarata tra Bene e Male. Infatti, scrive sulle pagine della versione D, che «Rocco dovrebbe essere più “caprone” e meno “Gesù Cristo”» in linea con una società quale quella a lui contemporanea che ha comportato una sfumatura morale nei comportamenti, e ancora: «Rocco [...] è il bene, ma dato che mangia, dorme, ecc. dovrebbe avere la semplicità e unità di corde di chi esista in un dato momento e in una data

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 123.

<sup>38</sup> L. Visconti in J. Slavick, *Rencontre avec Visconti*, «Cahiers du cinéma», 106, aprile 1960 in M. Giori, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, cit., p. 123.

società. Così il suo ruolo sembra preso di peso da un'altra epoca ...»<sup>39</sup>. In questa suggestione ritroviamo tutta la finezza narrativa del nostro scrittore, mai manichea e sempre orientata alla complessità che deriva dalla collisione tra diversi piani di realtà, esteri e interiori. Lo studio di Giori, importante per molti altri versi cinematografici, lo è non meno nella restituzione del giusto valore del contributo di Testori al film, valore per troppo tempo eclissato dalla stessa critica o spesso limitato alla sola traccia narrativa, infatti:

[...] l'influenza di Testori si estende ben oltre - per dirla con Barthes - i codici proairetici e semici (cioè la permutazione di episodi e personaggi), per interessare anche quelli culturali, simbolici ed ermeneutici. In parole povere, è un'influenza che penetra nel tessuto poetico, ideologico e morale del testo, cui è tempo di rivolgere attenzione<sup>40</sup>.

Probabilmente la prima e più reciprocamente riconosciuta forma di collaborazione tra i due intellettuali si avrà di lì a poco, in vista del dramma *L'Arialdà*. Nel 1960, a Kezich che gli chiedeva come fosse avvenuto il suo incontro con Visconti, Testori rispondeva:

[Visconti] sapeva che stavo scrivendo *L'Arialdà*. Dopo la mostra di Venezia, venne a Milano e gli diedi da leggere un atto. Lui mi disse: lo faccio vedere a Stoppa e Morelli. Non mi disse nemmeno se gli era piaciuto o meno. Una settimana dopo mi arrivò un telegramma, firmato Visconti, Stoppa e Morelli, con delle espressioni addirittura entusiastiche. Penso che Visconti sia rimasto colpito dalla potenzialità tragica del testo. È una mia supposizione, perché non ho mai avuto il coraggio di andargli a chiedere una cosa simile. Secondo me Visconti ha fatto per *L'Arialdà* una regia straordinaria, con mezzi semplicissimi. È un regista capace di chiarire un testo a chi l'ha scritto, un grandissimo interprete. A stargli dietro c'è da imparare<sup>41</sup>.

Pur nelle reciproche e significative differenze, gli sguardi dei due intellettuali scelgono, in questa fase, un affine posizionamento poetico e storico: «In questi primi anni Sessanta provenendo da un'analogia idea di realismo, legata alla concretezza dell'uomo colto nel suo ambiente e nel suo presente, Testori e Visconti si rivolgono al mondo del proletariato milanese per un discorso sulla contemporaneità attraverso alcuni grandi snodi: corpo, sesso, denaro, marginalità, potere»<sup>42</sup>. In generale, come Testori, Visconti ha sempre avvertito l'urgenza di raccontare e mettere in scena ciò che è escluso, sconfitto. Dirà infatti nel 1976: «Io preferisco raccontare le sconfitte, descrivere le vittime, i destini schiacciati dalla realtà»<sup>43</sup>, mentre in risposta alle polemiche suscitate dal film *Rocco e i suoi fratelli*, esprimerà la sua visione del tragico contemporaneo, anch'essa affine a quella cui

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 129.

<sup>40</sup> Ivi, p. 132.

<sup>41</sup> *Conversazione con Tullio Kezich* riportata in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, QuattroVenti, 1996, p. 48.

<sup>42</sup> Cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. "L'Arialdà" 1960*, cit., pp. 22-23.

<sup>43</sup> L. Visconti, *Intervista al magnetofono con Luchino Visconti* in N. Lodato e G. Callegari (a cura di), *Leggere Luchino Visconti*, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1976, p. 142.

penserà Testori: «Amo affrontare i personaggi e la materia del racconto con durezza, con aggressività [...] a me interessano sempre le situazioni estreme, i momenti in cui la tensione eccezionale rivela la verità degli esseri umani»<sup>44</sup>.

All'inizio degli anni Sessanta, siamo nel pieno di una fase storica estremamente contraddittoria che, anche per questo, prepara a stagioni di conflitti sociali estesi: da un lato le aperture legate alla crescita del benessere, il miracolo economico (tanto, ma non per tutti e non sempre benefico per chi ne è investito, come le stesse vicende narrate da Testori denunciano), dall'altro il controllo di questa espansione potenzialmente pericolosa attraverso l'esercizio di un potere politico e giudiziario particolarmente ingenerante in campo artistico, vigile nel colpire i canali di maggiore diffusione mediatica quali il cinema e il teatro. Sia Visconti che Testori, però, terranno testa a queste vicende, tanto che, dopo l'*Arialdà*, il regista milanese metterà in scena *La monaca di Monza*, in una modernizzazione pop che stupirà lo stesso scrittore oltre che lasciare perplessi, inaspettatamente, critici come De Monticelli<sup>45</sup>. Il regista non era estraneo a questo tipo di riletture, si pensi all'*Antigone* di Anouilh andata in scena nel '45 a proposito della quale Flaiano parlò di «abuso anacronistico»<sup>46</sup>. Il lavoro sul testo della *Monaca*, infatti, vide la luce a seguito di oscillazioni, non sempre prive di tensione, tra difesa della fedeltà al testo drammaturgico testoriano e lavoro di regia viscontiano che non escluse alcuni tagli, oltre a una sovrascrittura scenica dalla nota marcatura – aspetto sottolineato dalla critica<sup>47</sup>. Sarà a Paolo Grassi che, privatamente e progettando l'*Erodiade*, Testori confiderà la sua amarezza per “l'assassinio” del testo operato da Visconti<sup>48</sup>.

Pur restando fortemente ancorati alle problematiche che il tempo presente rendeva urgenti, sia Testori che Visconti guardavano a un rinnovamento estetico profondo rispetto al paradigma neorealistico. Si pensi, per esempio, alle dichiarazioni che Visconti rilasciò nel 1957 per la Radio Rai in occasione della XVIII Mostra del cinema di Venezia dove presentò il film *Le notti bianche*, ispirato al racconto di Dostoevskij. Il regista affermava di voler fuoriuscire dal «vicolo cieco» che gli sembrava essere diventato il Neorealismo, alla ricerca di suoi «confini valicabili»:

<sup>44</sup> L. Visconti, *Sul teatro della crudeltà*, intervista di L. Tornabuoni in «Sipario», giugno 1965.

<sup>45</sup> Cfr. R. De Monticelli, *È diventata un fumettone neocapitalista*, in «Il Giorno», 26 gennaio 1968.

<sup>46</sup> L. Visconti, *Il mio teatro*, Bologna, Cappelli, 1979, vol. 1, p.53.

<sup>47</sup> «[...] invece di rischiare l'ipotesi di un oratorio fosco e sanguigno, immobile e fuori del tempo, ma provocante e magari sgradevole, si è cercato, mettendo insieme dinamismo e realismo, di recuperare una drammaticità di pura vicenda, che il testo non ha e non può avere. Si è andati sul sicuro per paura dei fischi. Ma a che valgono poi certi successi?» (R. De Monticelli, *È diventata un fumettone neocapitalista*, in «Il Giorno», cit.).

<sup>48</sup> A proposito del nuovo progetto teatrale, Testori scrive: «[...] dovrebbe portare avanti quel che c'era (e fu assassinato da Luchino e poi malamente compreso) nella “Monaca”: una lotta “religiosa”, insomma, tra Erodiade e la testa, già recisa (e muta) del Battista. [...] La “Monaca” è finita dopo 150 repliche: e, se non ci fosse stato il “carico” (controproducente) di Luchino, avremmo potuto chiudere più che in attivo [...]», lettera a Paolo Grassi del 3 giugno 1968 citata nella n. 19 in L. Peja, *La Maria Brasca 1960. Giovanni Testori e il Piccolo Teatro*, Milano, Scalpendi Editore, 2012, p. 113.

[...] L'anno scorso, a quest'epoca, io ero a Venezia, ero nella giuria del Festival, e intanto ero in contatto con Suso Cecchi D'Amico [...] e io comunicavo le mie impressioni perché avevamo già questo progetto, di questo film da farsi in società. E la signora D'Amico mi ricordo che mi domandava: "Cosa ne pensa? Cosa vorrebbe fare? Su che strada vorrebbe camminare? E io, mi ricordo, risposi: "Su una strada che sia completamente diversa da quello che vedo è stata battuta fino ad oggi. Forse i film dell'anno scorso non mi soddisfacevano molto, non lo so; forse avevo torto io, ma comunque io sentivo il bisogno di battere una strada completamente nuova, di aprire una porta. Di spalancare una porta per noi italiani dal neorealismo, diciamo così, da quel genere di film che avevamo fatto fino ieri, che facciamo ancora infondo, che abbiamo inventato e che abbiamo continuato a fare. Però io sentivo il bisogno di uscire da questa atmosfera che mi sembrava un po' chiusa, da questo vicolo cieco [...].

[...] Vorrei che dalla grande nazione del neorealismo si cominciasse a uscire, ci fossero dei confini valicabili e si potesse andare anche per questa strada che io credo di avere aperto oggi<sup>49</sup>.

In verità, l'adesione al neorealismo da parte del regista fu una questione decisamente articolata, come dimostra il dibattito successivo all'uscita del film *La terra trema*, e che ebbe un andamento di definizione oscillatorio (solo pochi mesi dopo *Le notti bianche*, il balletto *Maratona di danza* sembrava recuperare certe forme di rispecchiamento della realtà dalle quali aveva mostrato di volersi allontanare) a testimonianza di una «compresenza nel lavoro di Visconti di varie e opposte tendenze»<sup>50</sup>. Il film *Rocco e i suoi fratelli*, nato subito dopo *Le notti bianche* e girato a partire dal febbraio del 1960, rappresentò per il regista una fase di rilancio del cinema come strumento di intervento sul reale, probabilmente in linea con una fase politica, quella successiva alle elezioni del 1958 segnata da una avanzata del partito socialista, che vide riaccendersi le contrapposizioni tra progressisti e conservatori. Il film, pur avendo già ottenuto il visto dalla censura, subì il taglio di due sequenze (relative alla scena in cui Simone, avendo scoperto l'amore tra Rocco e Nadia, picchia il fratello e violenta la giovane donna) restaurate solo nel tardo 2015. Era solo l'inizio di una serie di plateali interventi repressivi cui, con *L'Arialda*, Visconti andrà incontro, questa volta con lo stesso Testori. Esattamente un anno dopo l'uscita di *Rocco* (nel febbraio del 1961), infatti, lo spettacolo andato in scena a Milano fu denunciato e sequestrato con l'accusa di oscenità.

L'incontro artistico – discontinuità relazionali a parte – fra Testori e Visconti risulta essenziale perché porta alla luce aspetti rilevanti delle rispettive poetiche. Non è un caso, per esempio, che proprio in coincidenza di opere nate dal connubio con il mondo letterario e drammaturgico testoriano, il regista si trovasse in fasi di trasformazione creativa. *Rocco e i suoi fratelli* rappresenta, così, oltre alla ripresa di un certo impegno, l'apertura della sua opera – che era partita in seno alle

---

<sup>49</sup> Intervista disponibile sul sito di Rai Teche alla voce XVIII Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia (1957), all'indirizzo <http://www.teche.rai.it/2015/03/luchino-visconti-presenta-le-notti-bianche/>

<sup>50</sup> Per approfondire il rapporto, di volta in volta trasformativo e interrogativo, tra la produzione di Luchino Visconti e i paradigmi di realismo/neorealismo rimando al poderoso volume di Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 2006.

esperienze del cinema antropomorfo della rivista «Cinema» – verso moduli teatrali e melodrammatici, più precisamente una «trascolorazione del tragico antico nel *coté* melodrammatico»<sup>51</sup>. È l'impianto narrativo di Testori a favorire lo spostamento cinematografico di Visconti sul dramma individuale che il regista aveva già sperimentato sul palcoscenico.

La ragione di fondo della scelta tematica di Visconti permette, per riflesso, di far emergere l'intrinseca vocazione drammatica e drammaturgica della stessa narrativa di Testori, a dimostrazione che il teatro, luogo di accensione artistica delle origini e culmine della produzione più matura dello scrittore, sia restato una costante sottotraccia.

Se la cifra del film *Rocco e i suoi fratelli* è la violenza, della società sino alla microcellula familiare, non meno cupo è lo scenario dell'*Arialda*. Anche in questo caso, il lavoro sinergico tra il regista e lo scrittore fu legato da alcune convergenze di fondo, sebbene nelle soggettive declinazioni. Infatti,

Il pessimismo di Testori, non riscattato da una prospettiva sociale e politica, e nemmeno da quella spiritualità o moralità che lo scrittore introdurrà in seguito nelle sue opere, è diverso ovviamente da quello di Visconti, il quale aveva scritto gramscianamente nel suo articolo su *Rocco e i suoi fratelli*:

«Pessimismo, no. Perché il mio pessimismo è soltanto quello della intelligenza, mai quello della volontà». E tuttavia esso si lega in parte alla poetica viscontiana proprio nelle sue manifestazioni più esteriori, il sesso, la violenza, lo squallore e la crudeltà, che attanagliano i personaggi sino a ridurli a vittime di un destino implacabile.

[...] Lo spettacolo, testo e immagini, dialogo e recitazione, risulta essere il frutto non solo d'una collaborazione stretta e amichevole, ma proprio di una integrazione di elementi presenti nell'opera dell'uno quanto dell'altro<sup>52</sup>.

Nonostante le molteplici convergenze, il rapporto tra i due, però, vide alternarsi momenti critici a fasi distensive, a volte anche a distanza ravvicinata, come accadde probabilmente nel 1972, anno in cui Testori abbozzò due diverse scritture sull'amico Luchino passando quasi senza soluzione di continuità dalla lode all'invettiva, come vedremo. Risale infatti agli inizi del 1972 un testo, rimasto inedito, dedicato alla vita e alle opere del regista: più che un saggio critico, viene steso un ritratto letterario (caratteristica questa che possiamo rintracciare anche in altri scritti testoriani, per esempio di critica d'arte, a eredità della prosa saggistica narrativa di matrice longhiana)<sup>53</sup>. Il racconto procede essenzialmente per linee biografiche ed è teso a dimostrare il precoce talento di Luchino che «[...] nel mezzo d'una famiglia titolata e famosa [...] sembra già avvertire, seppur in modi incoscienti, la chiamata d'un destino diverso»<sup>54</sup>. Infatti, sappiamo che Visconti amò ed esperì il teatro, prima ancora che alla Scala, dove veniva portato da adolescente e dove imparò ad amare il melodramma, nel

<sup>51</sup> M. Pistoia, *Rocco e i suoi fratelli, questioni di drammaturgia* in F. Mazzocchi (a cura di), *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, p. 43.

<sup>52</sup> G. Rondolino, *Luchino Visconti*, cit., p. 413.

<sup>53</sup> Cfr. cartella D38 recante il titolo *Testori su Visconti*, in Archivio Testori presso la Fondazione Mondadori di Milano.

<sup>54</sup> D38 Archivio Testori, p. 10.

teatrino privato del palazzo familiare a Milano, dove il padre, conte di Modrone, si esibiva nella messa in scena di drammi da lui stesso composti.

Tornando al rapporto tra i due intellettuali, quando Visconti incontrò Testori, il regista aveva da tempo portato a teatro – rinnovando la scena italiana impaludata da retaggi fascisti nell'immediato dopoguerra – una drammaturgia di calibro internazionale con opere sperimentali e per l'epoca dinamiche come *Parenti terribili* e *La macchina da scrivere* di Cocteau, *A porte chiuse* di Sartre, ma anche *La via del tabacco* e *Quinta colonna* degli americani Caldwell<sup>55</sup> e Hemingway (spettacoli che fecero del '45 un anno di particolare vigore per la drammaturgia viscontiana) per poi passare, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, a un repertorio più classico (da Shakespeare a Goldoni per finire con Čechov), ma sempre riletto alla luce di una visionarietà che rendeva gli autori più tradizionali in un certo senso alieni dai significati consolidati e, perciò, ancora in grado di irrompere con una carica di destabilizzazione. È il caso dell'*Oreste* barocco e decadente o della *Locandiera* che, interpretata da Rina Morelli, più che dar voce alla leziosità seduttiva nota della protagonista, colpisce per il suo volontarismo e carattere quasi bellicoso<sup>56</sup>. Più in generale, nel corso degli anni Sessanta «la spinta riformatrice viscontiana perde parte della propria energia»<sup>57</sup> e l'incontro con la drammaturgia testoriana rappresenta per Visconti l'occasione per ritornare sul terreno di temi etici in crisi a lui da sempre cari, *in primis* quello della famiglia quale cellula borghese irreprensibile.

In un primo momento, l'atto primo dell'*Arialda* fu consegnato a Strehler ma, rispetto alla possibilità di una sua direzione, il regista triestino sembrava tergiversare, come ricordava lo stesso Testori:

«[...] fu lui ad avere in mano per primo il testo del primo atto dell'*Arialda*. Da qui sorse una situazione imbarazzante: da un lato non voleva dir di no, dall'altro continuava a tergiversare, secondo me perché aveva paura [...], un testo come quello implicava un tipo di teatro completamente diverso da quello che faceva lui»<sup>58</sup>. Qualche mese prima della presentazione a Venezia di *Rocco e i suoi fratelli*, Visconti aveva assistito alla *Maria Brasca* «così – raccontava ancora Testori – mi domandò se non avessi un testo per lui. Gli diedi da leggere *L'Arialda* e subito lui si offrì di allestire lo spettacolo, dando così a quelli del Piccolo il pretesto per liberarsi da una situazione imbarazzante»<sup>59</sup>.

Per Testori, Strehler era una delle incarnazioni del nuovo corso che si andava affermando nel teatro del dopoguerra: un teatro fatto essenzialmente di regia, di una regia che affermava un ruolo autonomo rispetto alla drammaturgia autoriale, la cosiddetta regia critica, quella che Paolo Puppa connota come estesamente regia repubblicana (includendo tra i suoi padri, oltre Visconti, anche

---

<sup>55</sup> Per la messa in scena de *La via del tabacco* di Caldwell Visconti segue la sceneggiatura di Kirkland.

<sup>56</sup> A proposito, si confronti la storia della ricezione Goldoniana nel teatro del Novecento di Paolo Bosisio (P. Bosisio, *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 1993, p. 107).

<sup>57</sup> N. Palazzo (a cura di), *Luchino Visconti e il suo teatro*, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 50.

<sup>58</sup> L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1995, p. 70-71.

<sup>59</sup> *Ibid.*

Strelher e Squarzina) la cui cifra è data dal «rammentare che la messa in scena, se consiste in un'operazione alla 'seconda potenza', in un intervento cioè che viene 'dopo' la scrittura, realizza fino in fondo il vaticinio hegeliano sulla morte dell'arte e sulla sostituzione colla riflessione critica, dal momento che la scena novecentesca, proprio grazie alla regia, si regge in gran parte su questo 'dopo', su un lavoro di 'citazione'»<sup>60</sup>. Con amarezza, lo scrittore novatese alluderà al nuovo rapporto autore-regista-attore nel contesto di «un teatro in cui ha cominciato a prevalere l'elemento registico su quello attoriale. Col dopoguerra, cioè, si affermarono i 'nuovi metodi', 'scientifici', secondo la retorica brechtiana, in cui il regista non poteva non assumere un peso determinante, e che si contrapponevano a una supposta cialtroneria attoriale di prima della guerra».

Il nostro autore ribadiva ancora con fermezza nel 1992: «per me, questo è un controsenso. Io ricordo spettacoli di prima della guerra assolutamente straordinari. Se di cialtroneria vogliamo parlare, allora dico che preferisco mille volte la cosiddetta cialtroneria dell'attore – pensiamo oggi a Carmelo Bene – alla cialtroneria del regista, che è meno competente dal momento che non è lui a compiere l'azione»<sup>61</sup>. Pur nella critica allo strapotere della figura del regista, per Testori Luchino Visconti era una voce del tutto singolare in questo panorama. In verità, sappiamo che egli era sicuramente solito 'incidere' sui testi - convinto che la regia fosse un lavoro di creazione autonoma – e clamoroso fu, nel '73, il caso di *Tanto tempo fa* di Harold Pinter sospeso a causa dell'intervento del commediografo inglese che ne prese le distanze. Gli stessi copioni dell'*Arialda* e della *Monaca di Monza* portano i segni di molteplici interventi sul testo. Insomma, «nessun rispetto teologico [...] per la partitura del Dio Autore»<sup>62</sup>, ma è anche vero che Visconti valorizzava la relazione con l'attore, sino ad affidarvisi, delle volte, umilmente. È il caso del suo rapporto con Paolo Stoppa, con il quale il regista avvia un rapporto di ricerca di repertorio. Sarà Stoppa, infatti, a proporre opere come *A porte chiuse* o le opere goldoniane in un primo momento ritenute improponibili dal regista.

In una intervista del 1986, l'attore ricordava la reazione in prima istanza oppositiva di Visconti alla sua proposta circa *L'impresario di Smirne*:

Mi guardò come se avessi voluto prenderlo in giro; mi disse che ero pazzo. Ma mi ci vedi alle prese con Goldoni? Goldoni è un manierato, che c'entro io con il suo linguaggio, con le sue tematiche. Arrivò a dirmi che ero un assassino [...]; che lo odiavo e che dandogli questi consigli lo facevo morire, anche artisticamente. Ma io continuai a insistere, gli proposi anche la *Locandiera*. Alla fine si arrese. E mise in scena tutti e due gli spettacoli: fu un'autentica rivoluzione, non soltanto per lo stile che impresse alla recitazione, ma anche per il modo completamente nuovo di presentare le figure goldoniane<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Bari, Editori Laterza, 1998, p. 50.

<sup>61</sup> L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 71.

<sup>62</sup> P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Bari, Editori Laterza, 1998, p.49.

<sup>63</sup> P. Stoppa in *Stoppa: l'omaggio di una rosa a un amico mai dimenticato* intervista su «Il Tempo», 16 marzo 1986.

E fu sempre Stoppa a incoraggiare Visconti affinché mettesse in scena *L'Ariald*<sup>64</sup>. Emerge chiaramente il profilo di un regista che, nella determinazione di voler assumersi la responsabilità di una interpretazione delle opere messe in scena, ritiene pur sempre vitale per il suo teatro un certo lavoro di condivisione, testimoniato dalle prove a tavolino realizzate con gli attori, prove che durano anche delle settimane, durante le quali il testo viene analizzato nel dettaglio affinché ogni attore familiarizzi con il suo personaggio. A queste, seguivano poi le prove in palcoscenico, «primo tratto caratterizzante del metodo di lavoro viscontiano»<sup>65</sup>, alle quali l'attore arrivava nel pieno possesso della parte e dopo un paziente lavoro maieutico da parte del regista<sup>66</sup>.

Anche per Testori, sul versante drammaturgico creativo, il rapporto con gli attori fu importante, tanto da arrivare a scrivere opere pensate specificamente per alcuni di loro, come accadrà per Andrea Soffiantini e Franco Parenti, se non a rifondare una vera e propria lingua, come accadde per Franco Branciaroli nella stagione degli Scarrozzanti. «A me capita sempre, quando un attore mi conquista, una cosa strana: non sento più le parole che dice, ma comincio a sentirne altre – esattamente quelle che vorrei che dicesse. Tanti miei testi nascono così, ossia da ciò che la voce e la consistenza di un attore suscitano in me. Così accadde mentre guardavo Parenti recitare il Ruzante.

Mi dicevo: “Le sue parole non sono quelle lì, sono altre”. E di colpo cominciai a vederlo parlare in una lingua che, poi, sarebbe diventata quella dell'*Ambleto*. Prima di uscire andai da lui e gli dissi: “Franco, adesso so cosa devo scrivere per te”»<sup>67</sup>.

Le pur presenti convergenze, però, non poterono evitare un allontanamento tra i due, soprattutto a seguito di quello «spettacolo sbagliato»<sup>68</sup> che pure segnava per Testori l'avvio di una nuova fase

---

<sup>64</sup> M. Cambiaghi, *La scuderia teatrale del conte: Visconti maestro d'attori in Luchino Visconti e il suo teatro*, cit., p.142.

<sup>65</sup> «La prassi delle prove a tavolino è il primo tratto caratterizzante del metodo di lavoro viscontiano, che rifugge dall'abitudine del teatro di tradizione di salire in palcoscenico per affrontare direttamente un copione semiconosciuta, imponendo invece all'attore un lungo e faticoso processo di avvicinamento al testo, al fine di coglierne le sfumature più nascoste, misurando con precisione il senso e l'intensità della battuta», M. Cambiaghi, *La scuderia teatrale del conte: Visconti maestro d'attori in Luchino Visconti e il suo teatro*, cit., p.138.

<sup>66</sup> «Io faccio delle lunghissime prove a tavolino: dieci, quindici, venti giorni, secondo quanto è necessario, in cui ognuno prende possesso del suo personaggio, del suo testo che viene corretto, ricorretto, tagliato, messo a punto, e lascio a tutti la libertà di lavorare a fondo il personaggio, guidando naturalmente verso la direzione giusta. E questo dà molta fiducia all'attore, cioè lo rende sicuro del proprio personaggio; rivela i complessi se ha dei complessi, rivela le timidezze se ha delle timidezze. Sicché il giorno che si va in palcoscenico e si comincia a fare *la mise en place*, cioè a muoversi, sono già molto sicuri del loro personaggio. Tanto è vero che, quando si va in piedi, io levo il suggeritore, addirittura, perché l'attore deve già sapere la parte a memoria. E questo dà loro una grande tranquillità. Perciò non ci sono mai urti violenti. [...] L'ho fatto, per esempio, per *Dommage qu'elle soit une p.*; quindici giorni di tavolino con tutti quegli attori, tra cui c'erano anche degli attori consumati. E sono stati lietissimi di questo sistema, sistema che li ha portati verso il personaggio con una tranquillità, direi quasi involontariamente... Questo è il sistema che io ho sempre adoperato, fin dagli inizi e continuo ad adoperare. Quando qualche attore ne ha più bisogno, allora lo convoco in altre ore, lavoro con lui solo, per esempio, per approfondire certe cose. Per esempio, con *Dommage* con Delon e la Schneider...». L. Visconti, intervista su «Sipario», 1965, disponibile su [www.luchinavisconti.net](http://www.luchinavisconti.net).

<sup>67</sup> L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 68.

<sup>68</sup> Cfr. R. De Monticelli, *Spettacolo sbagliato per la "Monaca" di Giovanni Testori*, in «Epoca», LXIX, 19 novembre 1967, n. 895.

drammaturgica, quell'approdo al tragico (meta)storico, a sua volta tassello di passaggio al mito e al teatro della "parola corporea".

#### 1.4. "Il disastro che voglio testimoniare": la lettera a Luchino Visconti

Gli anni di vicinanza artistica tra Testori e Visconti sono essenzialmente quelli che vanno dal '60 al '67, anno della prima al teatro Quirino di Roma della *Monaca di Monza*.

Una forte convergenza critica lega, in questi anni, il cattolico Testori, cattolico inquieto, tormentato, addirittura blasfemo, ma sempre dentro un orizzonte profondamente religioso, e il comunista Visconti, comunista a sua volta atipico, geloso della propria libertà di artista, esercitata a dispetto delle perplessità che, da sinistra, non sono mancate su talune sue scelte, fra cui la stessa *Arialda*. La convergenza riguarda la rappresentazione del negativo funzionale all'idea viscontiana di un teatro come arena pubblica, per una discussione ad ampio raggio sul presente, senza facili scappatoie o ricette consolatorie<sup>69</sup>.

Subito dopo *L'Arialda*, quasi rinforzato nell'idea di un sodalizio nonostante o proprio in ragione delle tempeste tribunalizie e di una certa ostinata propensione alla provocazione in Visconti, Testori progettava di affidargli anche la regia dell'*Imerio*<sup>70</sup>. Paolo Puppa, riferendosi alla scelta di testi italiani da parte del regista, afferma che «rare sono le stazioni italiane nel viaggio viscontiano tra gli inferni contemporanei, se si esclude, oltre al già citato Fabbri, e a una breve sosta nell'intimismo della Ginzburg, la *tranche* tardo naturalistica di Giovanni Testori, *L'Arialda*»<sup>71</sup>. Tra queste rare stazioni, *L'Imerio*, che per tematiche e trama era sicuramente nelle corde del regista (i morti della terrazza di Camerlata rievocano quelli del salotto sartriano in *A porte chiuse*), è stato un 'inferno' solo costeggiato, probabilmente non più rappresentato a causa della mai raggiunta soluzione poetica da parte dello scrittore. Sappiamo con certezza che a Visconti furono inviate due stesure del dramma, una parziale e in corso d'opera, che comprendeva il primo atto e parte del secondo, l'altra completa. Entrambe sono conservate nell'Archivio Visconti presso la Fondazione Antonio Gramsci di Roma. La prima stesura inviata da Testori era accompagnata da una lettera, anch'essa presente in archivio, che ci permette di datare con certezza questa fase elaborativa del testo al 1961. Infatti, la lettera attesta che lo scrittore novatese aveva parlato della sua idea al regista in occasione del debutto dell'*Arialda* a Milano che sappiamo avvenne a distanza di più di un anno dalla prima nazionale a

---

<sup>69</sup> F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti, L'Arialda* 1960, cit. p. 26.

<sup>70</sup> Scriverà Testori nel suo ritratto di Visconti: «Può darsi che, su questo punto, sul punto della provocazione, Luchino abbia amato talvolta schiacciare troppo il pedale [...] ma non è da escludere che il suo schiacciare troppo il pedale sia, alla fine, una maniera di reprimere anche la più labile possibilità di cedere», D38, p.14.

<sup>71</sup> P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, cit., p. 48.

Roma, il 23 febbraio 1961, e solo pochi mesi dopo, a fine agosto dello stesso anno, pervenne ad una prima forma di confronto sul testo inviandolo precisamente il 31 agosto del 1961.

Sin da questo momento, Testori avverte nel suo testo “un certo grado di forza” che ne mina certezze (“Forse, questo grado, è anche troppo alto. Non so. Me lo dirai tu”). I tre atti prevedono unità di luogo e di azione che, come pare di capire dalle parole dell'autore, era stata espressamente suggerita dallo stesso Visconti. La lettera consiste in tre pagine dattiloscritte con minime correzioni e aggiunte autografe. Alcuni punti sono sottolineati ed evidenziati, oltre che con tratti a penna in rigo, con righe verticali laterali al testo probabilmente apposte da Luchino Visconti dal momento che pongono l'attenzione su aspetti che sicuramente sarebbero stati di rilevanza critica al fine di una resa drammaturgica oppure al fine di favorire una caratterizzazione dei personaggi da parte degli attori. Sono perciò evidenziate le frasi relative alla caratterizzazione della lingua dei personaggi come anche – dopo l'esplicitazione dell'intenzione autoriale che governa il dramma, ovvero la “liquidazione [...] d'una certa società. La grossa, ricca, antica, cattolica borghesia lombarda” – troviamo sottolineate le parole “fetale” e “fatale”<sup>72</sup>, sulla cui consonanza Testori gioca: “[...] per me, una certa condizione è fatale: oltre che fetale. E, non mi sento, proprio no, di sostituire, a una redenzione ‘cattolica’, che mi son scrollato di dosso a fatica, una redenzione di qualsiasi altro tipo. A me, nella posizione in cui mi trovo, non resta, se voglio essere onesto e vero, che testimoniare una fine. Forse è la prima e sola cosa che possiamo fare, per dare una mano al cambiamento del mondo”.

Della transizione sociale ed economica avviata a partire dalla fine degli anni Cinquanta Testori è fortemente consapevole, ne intravede precocemente la carcassa, tanto da voler ritrarre gli esponenti della grande borghesia lombarda come entità spettrali, al limite tra la vita e la morte, in uno stato di ambiguità per la cui resa lo scrittore lavorerà a più riprese, anche attraverso progressive eliminazioni di porzioni di testo – come è emerso dallo studio sui dattiloscritti – affinché “lo spettatore sia in dubbio sino alla fine sulla loro ‘vita’ o sulla loro ‘morte’[...]”. In effetti, “che la terrazza sia come una Cappella funeraria, o viceversa, potrebbe essere il correlativo scenico del ‘disastro’ che voglio testimoniare. [...] A me, nella posizione in cui mi trovo, non resta, se voglio esser onesto e vero, che testimoniare una fine”. Il disastro è quello lasciato scoperto dall'evanescente illusione del benessere

---

<sup>72</sup> Si tratta di termini chiave nella poetica di Giovanni Testori e nella sua stessa concezione di testo letterario, che sia narrativo o teatrale, o saggistico. Per lo scrittore è ‘fatale’, quindi necessaria, la parola generativa, la parola che pone in essere quasi una nuova sostanza di vita, ‘fetale’ appunto (nuovi significati, anche attraverso la provocazione del cortocircuito semantico) e, in questo senso, la parola assume una forma di vita, si autonomizza dalla scrittura richiamando la necessità d'esser detta, recitata. In una delle conversazioni con Doninelli, infatti, dichiarerà: «Esistono parole che godono dell'essere scritte. Possono essere anche pronunciate, ma il dirle non aggiunge loro nulla. Ce ne sono altre destinate fatalmente – e fetalmente – a rivelare qualcosa in più rispetto alla scrittura. Eppure, a pensarci bene, tutti i grandi testi, anche quelli già perfetti in sé, a un certo punto rivelano questa istanza nativa. E non importa se siano romanzi o saggi o commedie. [...] In questo senso dico *fetale*, cioè *creaturale*» [corsivo del testo citato]. L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 55.

(tutta inscritta nell'ossimorica descrizione dell'aria tipicamente comasca “dolce, malata e funesta” eppure anche “grassa e opima”), della fine di un'idea etica di capitalismo che investe un'intera classe, ma anche quello legato al declino delle grandi narrazioni che lo sorreggevano, dei vari “credo fideistici”. La microcellula ideale da cui osservare e fare esplodere questa dissoluzione è una famiglia della grande imprenditoria comasca. Solo due personaggi sono estranei alla famiglia Maspes: Renata e Attilio; non a caso, sul loro ruolo e relativo posizionamento drammaturgico si spenderà parte del lavoro di revisione di Testori, ragione per cui l'ultimo atto, che vedrà per esempio la figura di Attilio più presente, resterà una delle *cruces* dell'intero percorso redazionale, come osserveremo in seguito e più dettagliatamente.

Alludendo sarcasticamente ai maggiori paradigmi ideologici del tempo, quello cattolico e quello marxista, lo scrittore denuncia tutta la fatica di scrollarsi di dosso la necessità di una “redenzione” nella scelta difficile, ma ben più autentica, di non adesione cieca ad alcun credo (anche quando successivamente Testori si riconcilerà con la fede religiosa la intenderà come luogo scomodo, mai di puro e semplice conforto). In questo preciso momento storico, il disastro è la fine delle narrazioni “consolatorie”. Siamo nel 1961, i fatti d'Ungheria hanno già aperto gli occhi sulla realtà russa. Se questo, da un lato, aveva rimarcato le differenze tra Partito Comunista e Partito Socialista, dall'altro aveva lasciato intravedere una possibile collaborazione tra governo democristiano e forze moderate di sinistra. Il tutto per permettere una condivisione più ampia possibile nella gestione della crescita economica il cui apice si avrà esattamente negli anni che andiamo a considerare in questo percorso di ricerca, ovvero tra il 1958 e il 1963. L'evento catalizzatore dell'approdo al centro-sinistra fu la caduta del governo Tambroni nell'estate del 1960.

Non è da escludere che, agli occhi di intellettuali protesi verso questioni umane ‘radicali’ quale Testori era, tutto questo potesse apparire come una gestione politica meramente appiattita sull'utile. Anche per questo egli intravede l'insufficienza di una qualsiasi escatologia, sia essa religiosa o laica. Tutte queste ragioni più o meno contingenti si salderanno, in questa fase, orientando un cambiamento di poetica: verso la scelta quasi esclusiva del teatro e del tragico, unico orizzonte per dar voce ostinatamente ai roveli per l'uomo assoluti e insoluti, a quel «grumo dell'esistenza» di cui parlerà nel saggio del '68, *Nel ventre del teatro*, dove criticherà l'intelligenza staccata «dalla materia e dal fango (ma anche dall'eventuale luce [...] dell'umana vicenda)»<sup>73</sup>.

Subito dopo l'allusione ai credo insufficienti, Testori anticipa a Visconti il progetto di una tragedia che sposterà con “un allargamento nel tempo (nei secoli)” le questioni affrontate nell'*Imerio*, ambientandole nella zona di Chiavenna o di Alagna, e si dice certo della comprensione, da parte del

---

<sup>73</sup> G. Testori, *Il ventre del teatro* in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit. p. 35.

regista amico, della ragione che lo conduce alla scelta di quei luoghi (legati, per esempio, alla passione di Giovanni per l'arte figurativa del Seicento e Tanzio da Varallo<sup>74</sup>). Di fatto, successivamente, saranno Imerio stesso e la sua famiglia a trasmigrare nella Campertogno e nella Alagna del Seicento (nel 1963 avrà operato questa ricollocazione dichiarandola in una intervista), ma probabilmente, nel 1961, Testori ancora non lo immaginava, avendo forse una più generica idea di stendere un dramma ambientato secoli addietro. Di fatto, anche il progetto dell'*Imerio* seicentesco si arenerà mentre lo scenario dei secoli addietro, del Seicento, sarà quello della futura *Monaca di Monza*.

Con notevole consapevolezza narrativa Testori espone a Visconti elementi di caratterizzazione dei personaggi, quali la lingua (“un misto di colto e finto colto, plebeo e finto plebeo, come si conviene a un ‘comasco’ che ha dietro le spalle quel che lui [Imerio] ha”) e la “disposizione prospettica” dei tre atti:

- Atto primo: centrato sull'agone tra Imerio e la zia Vittoria e, con lei, i valori (disattesi) della cattolicità che vorrebbe incarnare. La donna prende i voti per dimenticare l'amore irrealizzabile per Guido, ma non esita a spogliarsi dell'abito talare quando può tornare da lui (“l'Imerio, facendola fuori, come si dice, con la zia-suora [...], dovrebbe arrivare alla liquidazione o alla messa in causa della “cattolicità” della famiglia”);
- Atto secondo: il conflitto si sposta sulla figura dello zio-patrigno Guido e sulla scaltrezza della ragione politico-economica che egli rappresenta. L'uomo ha sposato le due sorelle per salvare le proprie aziende, non ha lesinato ambiguità politiche tra fascismo e antifascismo (“facendola fuori con lo zio, alla liquidazione o alla messa in causa di tutte le altre false istituzioni, politicopatriottiche, che mascherano la verità classista dei Maspes”);
- Atto terzo: l'autodistruzione di Imerio, quale portato di dinamiche private e distorti valori sociali. Destinato a una vita di vuoto affettivo e ultimo destinatario di dinamiche scaltre, sarà impossibilitato ad amare, mosso da una coazione auto ed eterodistruttiva (“infine, con quel ‘cupio dissolvi’, che gli è proprio, l'Imerio farà fuori se stesso; ma mentre nei primi due atti, zia e zio cercano disperatamente di sostenere la loro falsa integrità, l'Imerio, con una violenza

---

<sup>74</sup> Sono gli anni in cui Giovanni Testori intensifica le ricerche per la critica d'arte e immaginiamo si recasse spesso in questi luoghi anche per ragioni di studio. Alagna era il luogo natale di Tanzio da Varallo mentre a Chiavenna, per esempio, cittadina al confine con la Svizzera, presso la collegiata di S. Lorenzo, sono conservati molti dipinti di Giuseppe Nuvolone, pittore barocco, ma la cittadina rivestirà molteplici valenze per lo scrittore. Viene nominata in *Trionfi*, X quando, nello strazio per la separazione dall'amato, risuona la grandezza del suo amore. Qui, inoltre, sul finire degli anni Sessanta, lo scrittore conobbe un artista che molto amò e di cui divenne amico, Varlin (per una ricostruzione del legame tra questi luoghi e Testori, rimando a un articolo di Giuseppe Frangi, *Oltre il confine per contaminarmi: Testori e la Svizzera* in «Alias, Il Manifesto», 6 agosto, 2015).

che, in fondo, ne riscatta la figura, non farà che disperatamente accusarsi, fino a dichiarare il completo fallimento del suo e loro mondo”).

Circa i personaggi di Renata e Attilio, estranei alla famiglia ed entrambi innamorati di Imerio, Testori accenna al loro ruolo di “ultime vittime dell’Apollo comasco” (“Apollo maledetto”, così la zia Vittoria appella Imerio in varie versioni). Attilio diventerà per Imerio una vera e propria ossessione sino al precipitare degli eventi in esiti irreversibili per entrambi. Anche su questo punto, lo scrittore confida a Visconti di voler mantenere piuttosto adombrata la reale portata della relazione tra i due, di voler giocare su una certa ambiguità per caricare la tensione: “Quanto alla vicenda Imerio-Attilio, sto cercando di tenerla in una penombra che ne aumenti la sinistra attrazione”. Vedremo in seguito che proprio la presenza di Attilio e i vari elementi drammaturgici a lui riferiti sono spie indicative interne al testo che hanno permesso di orientarsi tra le diverse versioni del dramma (cfr. paragrafo 5.5. *Attilio, l’altro amore*). Non a caso, su questo punto conclusivo della lettera, Testori allude – sebbene con una certa ironia – all’esperienza della censura che ancora attanagliava lui e l’amico regista.

Infine, lo scrittore avanza anche un’ipotesi circa l’attore protagonista: Marcello Mastroianni che, oltre alle diverse presenze cinematografiche, già nel 1949 aveva calcato la scena teatrale per Visconti, affiancato da Vittorio Gassman, per *Un tram che si chiama desiderio*.

### 1.5. *Carissimo Luchino ...*

Di seguito, riporto la trascrizione integrale della lettera al regista.<sup>75</sup>

Carissimo Luchino,

ecco il primo atto e una parte (un terzo) del secondo, de “L’Imerio”. Quanto, cioè, son già riuscito a portare a un certo grado di forza. Forse, questo grado è anche troppo alto. Non so. Me lo dirai tu.

Adesso due parole sull’insieme. Come vedi, ho tenuto presente quel che m’avevi detto, nel nostro primo incontro “arialdesco”, a Milano: e cioè l’unità di tempo e di luogo. L’azione, se così si può chiamare, avviene nello stesso preciso identico<sup>a</sup> tempo in cui avviene la rappresentazione (dal tardo pomeriggio, fin all’arrivo delle ombre) e nel medesimo punto (la terrazza d’un grande, vecchio giardino comasco). Non so se si vedrà il lago (ma la corona delle montagne, sì e l’immenso vuoto tra esse e la terrazza); ma “l’aria”, quella deve correre per tutti e tre gli atti: dolce, malata e funesta; ma anche grassa e opima, com’è, secondo una di quelle contraddizioni così tipicamente lombarde, l’aria di Como.

Ma questi tre atti cosa vorrebbero essere, nella mia testa? Oltre alla storia, a questa specie di verminaio, che si va, piano, piano, rivelando essi dovrebbero contenere la liquidazione (non meramente dialettica, ideologica, che è troppo facile cosa) ma “viscerale”, d’una

---

<sup>75</sup> Si fornisce il testo della lettera inviata a Luchino Visconti, corredata di apparato critico relativo alle correzioni o alle implementazioni autografe sul dattiloscritto. Si conservano in apparato le cancellature originali.

certa società. La grossa, ricca, antica, cattolica borghesia lombarda: che è molto più pesante, di come non<sup>b</sup> risulti dai film di Antonioni o dai libri (si licet) di Quintavalle. E forse la liquidazione, in essa, d'un mondo che sta andando in niente<sup>c</sup>. Anche se, onestamente, non vedo nulla<sup>d</sup> che rimpiazzì. Sarà, come scrivono, perché sono un "naturalista" o, più semplicemente, perché non amo batter la grancassa quando la morte è nell'anima, ma per me, una certa condizione è fatale: oltre che fetale. E, non mi sento, proprio no, di sostituire, a una redenzione "cattolica", che mi son scrollato di dosso a fatica, una redenzione di qualsiasi altro tipo. A me, nella posizione in cui mi trovo, non resta, se voglio esser onesto e vero, che testimoniare una fine. Forse è la prima e sola cosa che possiamo<sup>e</sup> fare, per dare una mano al cambiamento del mondo. ("L'Imerio" è, a evidenza, abbastanza autobiografico ... Amen!)<sup>f</sup>.

Come vedrai i personaggi "vivono" in una violenta situazione d'ambiguità; intendo parlare anche di ambiguità fisica. E che lo spettatore sia in dubbio sino alla fine sulla loro "vita" o sulla loro "morte", è voluto. In effetti, che la terrazza sia come una Cappella funeraria, o viceversa, potrebbe essere il correlativo scenico del "disastro" che voglio testimoniare.

(Apro una parentesi. Per la gioia di tutti i miei amici, che stanno, neanche a farlo apposta, presso i "credi fideistici", siano essi di tipo ecclesiastico, siano essi di tipo marxistico<sup>g</sup>; ti dicevo che per la loro gioia, sto già pensando alla prossima "tragedia", che sarà un allargamento nel tempo (nei secoli) di questa affermazione di disastro. E, insomma, se "L'Imerio" avviene in una terrazza-Cappella, e riguarda cinquant'anni di storia e una sola famiglia – con l'ambizione, naturalmente, di riguardarle tutte<sup>h</sup> – la prossima, avverrà in un Cimitero sic et simpliciter, un Cimitero, penso, o di Chiavenna o di Alagna (sono sicuro che tu avrai capito il perché di quella zona<sup>i</sup>) dove i personaggi faranno fuori le loro storie e i loro intrighi, attraverso i secoli. Ma torniamo all'Imerio)

Come forse puoi già vedere, la disposizione prospettica<sup>j</sup> sarebbe la seguente: nel primo atto l'Imerio, facendola fuori, come si dice, con la zia-suora (l'episodio è vero, talmente vero che è accaduto in una famiglia di miei parenti), dovrebbe arrivare alla liquidazione o alla messa in causa della "cattolicità" della famiglia: nel secondo, facendola fuori con lo zio, alla liquidazione o alla messa in causa di tutte le altre false istituzioni, politicopatriottiche, che mascherano la verità classista dei Maspes: nel terzo, infine, con quel "cupio dissolvi", che gli è proprio, l'Imerio farà fuori se stesso; ma mentre nei primi due atti, zia e zio cercano disperatamente di sostenere la loro falsa integrità, l'Imerio, con una violenza che, in fondo, ne riscatta la figura, non farà che disperatamente accusarsi, fino a dichiarare il completo fallimento del suo e<sup>k</sup> loro mondo.

La Renata e l'Attilio (immagino che avrai capito) hanno uno stato civile più sicuro. Ma secondo me, il pubblico non dovrebbe capirlo che alla fine. È infatti alla fine, che assommando i tre atti, s'otterrà il senso tragico della "cosa".

Comunque i due, sono le ultime vittime dell'Apollo comasco; quando cioè, esaurite tutte le esperienze, cui non crede neppure all'atto d'iniziarle, egli sentirà come un'attrazione tra malinconica e tremenda, verso l'altra classe (scusa se scrivo così. Sono io il primo a sentire che, detto in questo modo, fa ridere. Ma mi devo pur spiegare ...). Si avvicinerà, prima nella persona di Renata, poi in quella dell'Attilio, ma appena li toccherà, non farà che sentire il suo vero, tragico<sup>l</sup> bisogno, che è quello di distruggere.

Sarà appunto con l'Attilio che l'Imerio giocherà l'ultima carta. Ridottolo a diventare una "marchetta", ne sarà come ossessionato. Una sera vien a sapere come, in una festa, presso una villa del lago, ci sarà, in qualità di "buffone", anche il ragazzo; partirà deciso a sopprimere se stesso e quest'altro "mostro" che è uscito dalla sua vita. Andrà, lo caricherà sulla macchina e si metterà a correre sul lungolago. Proprio in quegli estremi momenti, avrà l'ultimo bagliore "umano". Arresterà la macchina di colpo, dirà all'Attilio di scendere a vedere, perché gli sembra che una gomma sia a terra. Approfittando di questo, richiederà la portiera, farà ripartir subito la macchina e andrà a impastarsi contro la montagna.

A questo punto, il cerchio ritorna all'inizio<sup>m</sup> e, per dir così, si chiude.

Come vedi, c'è di che star allegri! Quanto alla vicenda Imerio-Attilio, sto cercando di tenerla in una penombra che ne aumenti la sinistra attrazione. Non puoi ben credermi, per paura! Del resto, il valore "morale" della cosa potrebbe, questa volta, farci passare persino dalla<sup>n</sup> censura.

Ma, son cose, queste, cui preferisco non parlare. Non è troppo presto? Quanto poi<sup>o</sup> agli attori, chi potrà mai fare l'Imerio se non Mastroianni? Ora, e sempre che tu pensi che ne valga la pena, si sentirà<sup>p</sup> di prendersi sulle spalle una tale rognà? Io aspetto tue notizie. E intanto continuo a lavorare.

Mi dimenticavo d'aggiungere qualche parola sul linguaggio. Come vedrai, c'è una palese disparità: l'ex-suora parla duro, antico e stretto<sup>q</sup>, un po' alla superiora, anche se poi, nei momenti giusti, si scatena. Il linguaggio dell'Imerio invece, vorrei che risultasse un misto di colto e finto colto, plebeo e finto plebeo, come si conviene a un "comasco" che ha dietro le spalle quel che lui ha.

Ma di tutto potremo parlar meglio, dopo che m'avrai scritto l'impressione d'una prima lettura.

Come t'ho detto ieri, per telefono, mi son dovuto piegare a un'intervista col "Giorno"; tuttavia, penso d'essermi tenuto sulle generali e mi son fatto promettere di non mollare niente sulla trama.

Buon lavoro. Salutami tutti gli amici che vedi. A te l'abbraccio del

tuo

Jan<sup>r</sup>

Milano, 31-8-61

#### Apparato critico:

**a.** preciso identico] *agg. ms.* **b.** non] *agg. ms.* **c.** niente] ~~merda~~ *corr. sovrascritto* niente **d.** nulla] niente *corr. nulla ms.* **e.** che possiamo] ~~che si possa~~ *corr. che possiamo ms.* **f.** "L'Imerio"-Amen!] *agg. ms.* **g.** siano essi-marxistico] siano essi ecclesiastici, siano essi marxistici *corr. ms.* **h.** riguardarle tutte] riguardare tutti *corr. ms.* **i.** sono sicuro che tu avrai capito il perché di quella zona] penso che tu abbia capito la zona *corr. ms.* **j.** prospettiva] *agg. ms.* **k.** suo e] *agg. ms.* **l.** tragico] *agg. ms.* **m.** ritorna all'inizio] ~~si collega con l'inizio~~ *corr. ms.* **n.** persino dalla] *agg. ms.* **o.** poi] *agg. ms.* **p.** si sentirà] *agg. ms.* **q.** duro, antico e stretto] *agg. ms.* **r.** tuo / Jan] *agg. ms.*

## 1.6. Dalla biografia mitica all'invettiva maccheronica: l'altalena del rapporto fra Testori e Visconti

I rapporti tra Giovanni Testori e Luchino Visconti vissero, successivamente, di alternate intensità e rimodulate sintonie per giungere alle soglie della stagione più trasformativa per lo scrittore, quella aperta dal debutto di *Ambleto*, orientata ad una particolare incandescenza espressionistica.

Come sappiamo, siamo nel pieno di un lavico rimestamento espressivo ed esistenziale per il nostro autore, che esiterà nel parto di una lingua «gloriosamente ed oscenamente viva, allestita con i resti di tutte le lingue morte o agonizzanti del mondo»<sup>76</sup>, precisamente verso la fine del 1972.

---

<sup>76</sup> G. Raboni, *Introduzione* in G. Testori, *Opere/2*, Milano, Bompiani, 2008, p. XII.

Ad un «testo doppio»<sup>77</sup> – rimasto inedito – costituito da una parte in prosa, che funge da cornice, *Appendix oraziana*, e una in versi, *Poema tafanario*, Testori affida una «titanica invettiva» contro l'ignoto (ma riconoscibilissimo) «sozialista registore», «da due soldi/neanca tre».

Con una soluzione narrativa decisamente manzoniana, egli finge di aver ritrovato il testo in forma di manoscritto frammentario contenente un diario di Orazio, amico fidato di Amleto e qui chiaro alterego dello scrittore, in una antica madia di castagno, in coincidenza con degli scavi effettuati qualche anno prima per conto della Società comasca per gli studi patri, «nei pressi di Lomazzo, là dove un'antica tradizione indicava aver avuto sede il castello appartenente alla famiglia del principe Amleto»<sup>78</sup>. Come ha scritto Paolo Di Stefano, la prima a darne notizia subito dopo la morte di Visconti fu Camilla Cederna che, ricordando alcune serate in una osteria ad Affori, a Milano, riferì di alcuni versi goliardici declamati da Testori inviperito contro il regista che aveva promesso una parte in un suo film all'amato Alain Toubas e del quale, invece, «non si vide un piede. E allora esplose l'ira di Testori»<sup>79</sup>. Il film in questione fu probabilmente *Ludwig*, uscito nel 1973 e sottoposto ad un lavoro di tagli che penalizzò proprio le parti con il giovane.

È probabilmente dalla rabbia per questo 'tradimento' che prendono linfa le parole infuocate dell'invettiva testoriana investendo l'alto e il basso, le caratteristiche fisiche (il «fiscume» con il suo «smollamento delle guanze [...] pendolentes» o la sua «voze gallinante e pesta») così come i tratti caratteriali, lo stile di vita o le posizioni ideologiche del regista (dal gusto per il «vasellame libertineggiante» al suo tradimento dell'ideale «soziale-marzista-popolare» avendo, a suo dire, a cuore non la «sozzietade sozziale/imbensì quella per azioni»). Siamo dinanzi a un maccheronico capovolgimento degli afflatti che, solo pochi mesi prima, avevano spinto Testori a intraprendere uno scritto biografico su Luchino Visconti, anch'esso mai edito. Si tratta di un dattiloscritto a cui è stato attribuito il titolo *Testori su Luchino Visconti*, anch'esso attualmente conservato presso la Fondazione Mondadori e catalogato come D38, contenente una biografia del regista affidata a toni piuttosto elegiaci, quasi mitologici (si pensi al tema della predestinazione artistica sin dall'infanzia, all'enfatizzazione del lutto materno o al piccolo Luchino «già preda, benché bambino, di nostra madre e amante la malinconia»)<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> P. Gallerani, *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori*, Milano, Officina libraria – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2007, p. 70.

<sup>78</sup> D36, p. [II]. La cartella D36 consta di dieci fogli sciolti dattiloscritti numerati: pp. [I]-5, *Appendix oraziana*; pp. 6-8, *Poema tafanario* (contenuto anche nei fogli 1-3 di D72 in Archivio Testori-Fondazione Mondadori) recante sulla retrocopertina il titolo "*Amleto*".

<sup>79</sup> P. Di Stefano, *Il Testori furioso* in «Corriere della Sera», 20 maggio 2007.

<sup>80</sup> D38, pp. [1]-2. Il dattiloscritto D38, conservato presso l'Archivio Testori della Fondazione Mondadori, era stato sottoposto alla lettura del regista, come dimostrano le rilevazioni fatte da Federica Mazzocchi secondo la quale, in diversi punti, sono riconoscibili la sua calligrafia e l'abitudine di annotare i testi con pennarelli colorati (cfr. F. Mazzocchi,

In questo scritto biografico, che si apre come un racconto ma sfuma nel tono epistolare – dal momento che lo scrittore si rivolge, a un certo punto, direttamente all’amico regista –, la vicenda reale di Luchino assume connotati letterari. Infatti, accanto alla rievocazione delle prime vicende che hanno segnato l’infanzia dell’amico, si affollano sulla pagina una serie di riferimenti a personaggi testoriani come Marianna De Leyva o Cornelio Binda e Duilio Morini<sup>81</sup>. Ciò che permette la connessione tra la dimensione letteraria e quella reale-biografica è lo spazio geografico, percepito e riconnesso tramite il diffondersi del suono delle campane, che attraversa diversi luoghi reali lombardi così come alcune opere di Testori. Siamo, cioè, in presenza di un *topos* letterario: il richiamo di un suono, in questo caso quello delle campane, funge da attivatore di una memoria che intreccia ricordi di vita e letteratura. Una specie di madeleine acustica fa riaffiorare alla mente di chi scrive sia spaccati di vita dell’amico che vicende della propria produzione letteraria o drammaturgica. Per Testori, evidentemente, Visconti è stato, in un certo senso, colui che ha dato vita e corpo al suo mondo letterario, attraverso il cinema e il teatro. Lo scritto, infatti, si apre con l’allusione all’infanzia mitica di Luchino trascorsa a Villa Erba, a Cernobbio, ma subito dopo Testori allude proletticamente alle future e tormentate repliche dell’*Arialdal*, al «gesto» con cui l’amico splancherà «per duecento sere il sipario dell’Eliseo romano (e per una, una soltanto, il sipario del Nuovo di Milano [...])»<sup>82</sup>. Il suono delle campane che lo scrittore avverte, sovrasta gli spazi e i tempi. Inizialmente sembra provenire dall’area comasca, scenario antico dei *Promessi sposi*:

[...] vengono quei suoni da Casnate? Da Chiudo? Da Moltrasio? O invece dallo stesso Duomo comasco e dalla sua nascosta, antichissima Abbazia di S. Abbondio? (dio mio, questo nome “toto pectore” nostro, nostro per il grasso, tremante, flaccido ma imperituro prete-gelatina, prete-testina di vitello, prete-scaglia e scagietta, del lombardissimo intrigo che ebbe a legare in eterno Renzo e Lucia). O vengono anche dall’altra riva, che so, da Blevio, da Torno, da Perlasco?<sup>83</sup>.

Per poi slittare sulla Milano del tempo presente e, di lì a poco, rievocare ancora il mondo drammaturgico della *Monaca di Monza* – altro intertesto artistico del connubio tra Testori e Visconti:

O non saranno, invece, Luchino mio, questi tocchi e questi rintocchi, quelli della milanesissima Chiesa di S. Babila, a tre passi da casa tua, anzi dal tuo Palazzo? O quelli di S. Carlo al Corso? Di S. Gottardo? Della Passione? perché comincio così, con le campane? Non è del convento monzesco; non è dell’offesa, passata, trapassata e trafitta Marianna di Leyva che sto scrivendo; seppure nel momento più teso di quella tua

---

*Giovanni Testori e Luchino Visconti. L’Arialdal* 1960, Milano, Scalpendi, 2015, p. 16, nota 11). La data del testo è ricavabile dall’ultima pagina (p.54) dove sono autografati l’anno e le iniziali dello scrittore: «1972 g. t.».

<sup>81</sup> Aggiunge Testori, nel tono confidenziale ormai subentrato: «Mi cito, ma mi cito da uno dei libri che, fra quanti m’è accaduto di scrivere, so che hai soprattutto amato» alludendo a *I segreti di Milano*.

<sup>82</sup> D38, p. [1]

<sup>83</sup> D38, p. [1].

combattutissima regia (ma se la rivedessimo oggi, chi l'aveva criticata e poi vilmente saccheggiata, che direbbe mai?); nel momento più teso di quella tua regia le campane prendevano a stormire di colpo sull'urlo della suora arrestata; e in quel punto, il mio testo attraverso le tue mani sembrò virare verso qualche supremo finale verdiano, doppiato, immagino, sui quadroni ceraneschi della peste carliana o su qualche tragedia caravaggesca mai dipinta da alcuno ...<sup>84</sup>

Il riferimento all'ultima regia teatrale su testo del nostro autore, *La Monaca di Monza*, offre l'occasione per un riconoscimento di valore del regista, tanto da rievocare, oltre ai finali delle opere verdiane (da tempo immemore, passione di Visconti), la tensione drammatica di opere figurative di Caravaggio o di Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, al quale andarono pure le attenzioni del Testori critico d'arte<sup>85</sup>. Anche in questo caso, lo scritto sembra lenire alcuni malcontenti che, invece, sappiamo avevano attraversato Testori rispetto alla regia decisamente 'modernizzata'. In una lettera a Paolo Grassi datata 3 giugno 1968, infatti, lo scrittore anticipa al direttore teatrale il progetto dell'*Erodiade* riconnettendolo al dramma su Marianna De Leyva "ucciso" dal regista milanese: «ti vorrei parlare di una cosa che sto scrivendo, un monologo in due tempi [...]: il tema e il titolo è l'"Erodiade" e dovrebbe portare avanti *quel che c'era (e fu assassinato da Luchino e poi malamente compreso)* nella "Monaca": una lotta religiosa, insomma, tra Erodiade e la testa già recisa (e muta) del Battista»<sup>86</sup>.

È evidente il risentimento per l'incomprensione da parte di una certa critica "filobrechtiana" in anni in cui, come sappiamo, il nostro autore tentava una strada decisamente disallineata e verso il teatro di regia di cui, evidentemente, l'amico dei progetti su *L'Imerio* era diventato emblema.

Visconti, infatti, aveva accettato di dirigere *L'Arialdia* pur non aderendo completamente al testo, il quale gli era sembrato «prolisso, eccessivo nel linguaggio e nella lunghezza, costruito confusamente e non sempre traducibile in "fatto" teatrale»<sup>87</sup> e contaminandola con riferimenti marcati all'attualità degli anni Sessanta, incluse giacche in pelle da motociclisti e canzonette pop. Anche Visconti, in una lettera a Lilla Brignone, attrice protagonista, rimarcava il suo scontento attribuendosi il merito di aver esautorato, in un certo senso, il testo dello scrittore novatese:

Credo di aver fatto abbastanza per la *Monaca* [...] per la bella riconoscenza che ne ho ricavato. Parlo di Gianni Testori il quale ancora recentemente in occasione della prima di *Egmond* alla Scala, passava il tempo degli intervalli tenendo comizi in ridotto contro lo

---

<sup>84</sup> Ivi, p. 3.

<sup>85</sup> Importanti attribuzioni di Giovan Battista Crespi detto Cerano furono merito di Testori come, per esempio, *La Decollazione del Battista*, nel 1992.

<sup>86</sup> Il testo della lettera a Paolo Grassi è citato da L. Peja, *La Maria Brasca 1960. Giovanni Testori al Piccolo teatro*, Milano, Scalpendi Editore, 2012, p. 113, n. 19 [corsivo mio]. Circa la ricezione critica, si leggano, per esempio gli articoli di De Monticelli: *Spettacolo sbagliato per la "Monaca" di Giovanni Testori*, «Epoca», 19 novembre 1967 e *È diventata un fumettone neocapitalista*, «Il Giorno», 26 gennaio 1968.

<sup>87</sup> R. De Monticelli, *Testori non ha digerito le critiche*, «Il Giorno», 9 novembre 1967.

spettacolo, gli attori, la regia. [...] Se la *Monaca*, com'è dimostrato, fa degli incassi più che buoni lo si deve, dopo il fatto della tua presenza nel ruolo di Virginia, questo straccio di mio nome sotto la locandina. È vero o no? Non so onestamente cosa sarebbe successo di quel testo se fosse stato affidato ad altri che a me, che sono stato suo amico due volte: primo accettando di fargli la commedia pur dopo gli incidenti dell'*Arialdà*, secondo *facendogliela contro e malgrado lui come l'ho fatta*. Il tempo deciderà. E poi chi, in definitiva, si è preso le botte e gli insulti? Io. Chi bene o male si è mosso, ha detto il fatto loro a quei quattro straccioni della critica ufficiale? Io. E lui, l'autore? Zitto e mosca. [...] <sup>88</sup>

Dal laboratorio de *L'Ambleto* in poi, precipitato nei versi comico-realistici dello stesso quaderno che riporta, per la prima volta, il nome della tragedia, il distacco dal regista milanese sarà marcato, sino alla morte di quest'ultimo, momento nel quale Testori tributerà un ultimo e lenito ricordo al compagno di una stagione conflittuale della sua storia di autore, ma non ancora evidentemente esaurita nella sua portata trasformativa.

---

<sup>88</sup> Lettera manoscritta a Lilla Brignone del 3 giugno 1968, dal Fondo Brignone e citata in Federica Mazzocchi, *L'Arialdà 1960*, Milano, Scalpendi Editore, 2015, p.16, n. 9 [corsivo mio].

## Capitolo 2. Piloni di uno stesso ponte: i due *L’Imerio*

### 2.1. Sulle tracce dell’*Imerio*: dai *Segreti di Milano* all’incompiuta *Commedia Lombarda*

La fine della stesura del romanzo *Il Fabbricone* risale al 21 agosto 1959, anche se verrà pubblicato solo nel marzo del 1961 ovvero, di fatto, contemporaneamente al debutto della *Maria Brasca* e dell’*Arialda*. Eppure, nel progetto steso per *I segreti di Milano*<sup>1</sup>, il romanzo, previsto in successione alla commedia, avrebbe dovuto precedere la tragedia. Dagli appunti reperiti in merito, inoltre, risultano alcune altre opere rimaste allo stadio di progettazione o di cui, comunque, si è persa traccia. Più precisamente, trova conferma quanto Testori aveva dichiarato a Tullio Kezich nel 1960<sup>2</sup>, ovvero la nuova denominazione del ciclo, non più indicato come *I segreti di Milano* bensì ribattezzato come *La commedia lombarda*. Il progetto fu più di una volta abbozzato dallo scrittore, prevedendo via via diversi ‘innesti’. Stando al contenuto dei quaderni conservati presso l’Archivio (sui quali lo scrittore era solito stendere dei piani di lavoro o delle idee da sviluppare successivamente) e alle dichiarazioni rilasciate da Testori in alcune interviste, si trovano riferimenti espliciti alla *Commedia lombarda* tra il 1958 e il 1960.

Il progetto sarebbe constato di otto capitoli così previsti: *Il ponte della Ghisolfa* (1958), *La Gilda del Mac Mahon* (1959), *La Maria Brasca* (1960), *Il Fabbricone* (1960), *L’Arialda* (1961), *La strada di Besnate* (1962), *La cavalla da corsa* (1962), *Le linee della Nord* (1963).

Del romanzo *Le linee della Nord* lo scrittore aveva parlato a Camilla Cederna: «Sarà un libro in cui corrono continuamente i treni che da Milano portano in Brianza, sui laghi o nel varesotto, carichi d’impiegati, impiegate, operai, provinciali annoiate e signori delle ville»<sup>3</sup>. E ancora, per gli altri progetti, riporterà Cederna:

---

<sup>1</sup> Cfr. I quaderni sui quali sono state riportate, via via e in ordine progressivo, le espansioni del progetto de *I segreti di Milano* sono: Q16, Q15 e Q 12. In Q16 (con data finale attribuita 21 agosto 1959), sotto la denominazione “I segreti di Milano”, compare l’elenco: “I – Il Ponte della Ghisolfa, 1958; II – La Gilda del Mac Mahon, 1959; III – Il Fabbricone, 1960”. In Q15 (con data finale attribuita come in Q16): “I – Il Ponte della Ghisolfa, 1958; II – La Gilda del Mac Mahon, 1959; III – Il Fabbricone, 1960; IV – La Maria Brasca, 1960; V – Le linee della nord, 1961”. In Q12 (riporta come data finale attribuita l’anno 1959 e come data finale solo mese e anno: marzo 1960): “I – Il Ponte della Ghisolfa, 1958; II – La Gilda del Mac Mahon, 1959; III – Il Fabbricone, 1960; IV - La Maria Brasca, 1960; V – La Baia del Re, 1960; VI – La strada di Besnate, 1961; VII – Le linee della Nord [senza attribuzione di data]”. Fulvio Panzeri, nella Nota ai testi del volume *Opere/1*, commenta rilevando che «ancora non compare il titolo dell’altro testo teatrale che seguirà *La Maria Brasca* e *L’Arialda*» (Ivi, p. 1279), ma stando alle dichiarazioni di Testori rilasciate a Camilla Cederna, e a quanto la stessa giornalista riferisce in conclusione dell’intervista a «L’Espresso» che cito sotto, sembrerebbe abbastanza esplicito che questo avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni dell’autore, *La Baia del Re*.

<sup>2</sup> Intervista rilasciata a Tullio Kezich, cit.

<sup>3</sup> Cfr. C. Cederna intervista su «L’Espresso», 27 marzo 1960 e P. Mauri, *Testori, Outing sul treno “Un giorno ho rubato Alain Delon a Visconti”*, «La Repubblica», 16 febbraio 2010.

*La cavalla da corsa* futura protagonista del settimo libro di Testori (“Telalà la cavalla da corsa” diranno additandola quando esce dal Duomo di Como, dopo la messa di mezzogiorno) è la ragazza abile e intelligente che da impiegata in un setificio, fa carriera senza mai sbagliare un colpo, diventando la proprietaria d’un piccolo stabilimento di foulards e cravatte a Lomazzo. In una trilogia teatrale invece campeggerà una terrona, che vive a Milano da anni, e precisamente alla Baia del Re. In un altro romanzo ancora la protagonista è *La strada di Besnate*, che corre lungo le colline di Somma Lombardo ed è stata fatta da un industriale ai tempi del fascismo. *La strada di Besnate* è la storia dei rapporti tra questa famiglia di ricchi e gli operai del posto, e dell’incontro rovinoso che proprio su questa strada avviene tra il giovane ras industriale e un’operaia. O un operaio? Si chiede Testori...<sup>4</sup>.

Presente nei trecento ritratti di autori compresi nel poderoso volume di Filippo Accrocca, sempre nello stesso anno, Testori, oltre a ribadire l’idea dei cicli, chiarirà che l’ultimo romanzo del suo progetto avrebbe dovuto aprirne, a sua volta, un altro:

Per venire ai titoli, per ora, si raccolgono tutti sotto un solo titolo, che è generale e complessivo: “I segreti di Milano”; non è tuttavia escluso che più avanti, quando cioè avrò aperto altri organismi minori, esso diventi, quello che penso definitivo di “La commedia lombarda”; la materia è talmente vasta che un’esistenza basta appena per cominciare. Tuttavia ai primi tre volumi già usciti, posso aggiungere il quarto, *Il Fabbricone*, che sarà un romanzo e che uscirà entro la fine dell’anno; romanzi, racconti e drammi dovrebbero, nel piano del mio lavoro, risultare legati uno all’altro in modo che l’uno trovi nell’altro la sua continuazione e il suo completamento. Quanto ai successivi, il quinto sarà un’opera di teatro molto vasta, e il sesto un altro romanzo, dal titolo *La strada di Besnate*. È inoltre certo che da questo primo ciclo staccherò presto un secondo, interdipendente, che s’intitolerà “Le linee della Nord”<sup>5</sup>.

Quello tra il 1959 e il 1960 è un biennio di traiettorie accennate e subito ridefinite, un periodo di incubazione e di ipotesi. Infatti, allo stesso tempo, il nostro autore poteva affermare che il suo mondo letterario si esaurisse tra Milano e Novate e, di lì a poco, accennare ad un ampliamento dei cicli di opere geografico – oltre che tematico e numerico – verso Como e il varesotto<sup>6</sup>. Ma, di fatto, per quello che editorialmente registriamo, il progetto del ciclo o dei cicli si interruppe con il capitolo del *Fabbricone*. Proviamo a tirare le fila di ciò che, al di là delle dichiarazioni d’intenti, è accaduto. Abbiamo già accennato a un testo elaborato ‘sottotraccia’ ovvero *Nebbia al Giambellino*, pubblicato postumo grazie al sapiente studio e recupero tra le carte dello scrittore da parte di Fulvio Panzeri, oggi presente nella raccolta omnia di Bompiani e precedentemente uscito per Longanesi<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> C. Cederna intervista su «L’Espresso», cit. e F. Panzeri (a cura di) Cronologia delle opere in [www.archiviotestori.it](http://www.archiviotestori.it).

<sup>5</sup> E. F. Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, p. 408.

<sup>6</sup> Cfr. anche *Intervista a Tullio Kezich in Testori nel ventre del teatro*, cit. *supra* (paragrafo “L’Imerio e il Branda, due momenti della stessa crisi”).

<sup>7</sup> «Il dattiloscritto di *Nebbia al Giambellino* è stato ritrovato tra le carte dello scrittore, in un fascicolo rilegato, che consta di 250 cartelle numerate. Il testo ha varie correzioni autografe dello scrittore. Si tratta di interventi tesi a precisare

Sul dattiloscritto di *Nebbia al Giambellino* non è riportata alcuna testimonianza di possibile datazione né risultano tracce del lavoro in altre cartelle o quaderni dell'autore, però Panzeri ipotizza che il romanzo sia stato scritto tra il 1961 e il 1962, per via di una affinità tematica con le vicende pensate per *La strada di Besnate* e quelle dello stesso *Branda*<sup>8</sup>.

Una più recente testimonianza di Sergio Ferrero, però, permette di retrodatare la composizione del romanzo; il testo gli era stato proposto in lettura da Testori già nel 1953, anno del suo avvio della collaborazione con Garzanti.

Nei "Gettoni" di Vittorini lessi *Il dio di Roserio*; lessi poi, appena uscito, *Il ponte della Ghisolfi* e ne feci una breve recensione per "Domus", la rivista di architettura. Gianni me ne fu molto grato e mi cercò. Dico mi cercò perché nel frattempo ci eravamo un po' persi di vista. Da uno all'altro dei nostri incontri Gianni aveva tuttavia preso l'abitudine di farmi leggere nei suoi manoscritti alcune cose. Mi era anche accaduto di proporre alla Garzanti *Nebbia al Giambellino* che fu rifiutato, non ho mai saputo da quali altri lettori della stessa casa editrice<sup>9</sup>.

Dopo che la proposta di pubblicazione fu respinta (il 29 maggio del 1995, in occasione della presentazione a Milano dell'edizione postuma del romanzo, Ferrero aveva affermato di aver passato il romanzo alla redattrice Paola Dalai), forse il nostro scrittore aveva continuato a lavorarci (non sono però conservate tracce di ulteriori revisioni del testo).

Alla luce di queste acquisizioni, l'attività di scrittura di Giovanni Testori si chiarisce secondo una sostanziale continuità, sebbene sia stata attraversata da frequenti spinte centrifughe, deviazioni e moti di trasformazione. Commenta ancora Panzeri, siamo in presenza di un «[...] continuo ritornare testoriano su nuclei tematici che si allargano e si definiscono attraverso forme e strutture assai diverse tra loro, pur costituendo una sorta di fedeltà rispetto al centro morale intorno a cui crescono.

---

l'assetto linguistico del testo (soprattutto per quanto riguarda il tempo e la natura dei verbi). In nessun caso gli interventi riguardano l'assetto dei periodi e la loro costruzione. Per quanto riguarda la sequenza narrativa solo in due casi lo scrittore interviene sopprimendo un numero consistente di pagine, non attraverso segni di elisione delle stesse, ma tagliando i fogli che non sono stati ritrovati. Un primo taglio riguarda il capitolo VI dal quale sono state eliminate le pagine 46, 47, 48, 49, 50 e un brano della pagina 51 (la numerazione è riferita al dattiloscritto originale). Un secondo taglio viene effettuato al capitolo XII e vengono eliminate le pagine 88, 89, 90, 91 e gran parte della pagina 92. Gli interventi sono stati effettuati da Testori quando ha ripreso il testo, negli anni Ottanta, in vista di un'eventuale pubblicazione». F. Panzeri (a cura di) *Note ai testi* in G. Testori, *Opere/1*, Milano, Bompiani, cit., p. 1288. L'edizione Longanesi era del 1995, nella collezione "La Gaja Scienza" n. 461.

<sup>8</sup> «Da un'analisi dei temi affrontati, da un parallelo con le vicende ipotizzate, pur se in altri contesti, in *La strada di Besnate* e nel testo teatrale *Il Branda* (si veda al proposito la postfazione all'edizione Longanesi del romanzo), è probabile supporre che il romanzo sia stato scritto tra il 1961 e il 1962» (Fulvio Panzeri in G. Testori, *Opere/1*, cit., p. 1288). A ben osservare, però, esistono continuità anche con *L'Imerio*: la trama, a quanto riferiva Testori a Cederna, avrebbe previsto l'incontro rovinoso tra il giovane ras industriale e un'operaia (o un operaio). Come non pensare, dunque, alla trama di *Imerio 1960?* Imerio, giovane erede di una famiglia industriale che ha una relazione con Renata, figlia di una operaia della fabbrica di famiglia, e poi con Attilio che, a detta dei suoi zii, lo porterà sulla strada della perdizione e della rovina.

<sup>9</sup> *Sergio Ferrero: vi racconto Gianni Testori*, «L'Avvenire» 17 maggio 2009.

Non si potrebbero spiegare altrimenti, convalidando l'ipotesi di un anticipo di quasi un decennio nella datazione del romanzo, le relazioni tematiche che si possono trovare nel testo teatrale *Il Branda*, databile con certezza tra il 1960 e il 1962 [...]»<sup>10</sup>.

Se andiamo a studiare i dattiloscritti del *Branda* e dell'*Imerio*, possiamo tracciare e confermare le loro rispettive cronologie: nel quaderno numero 87 del *Branda*, compare la data 17 febbraio 1961 mentre nel quaderno numero 88 troviamo gli estremi del 2 agosto 1962 e 11 giugno 1963. Nell'unico quaderno autografo pervenutoci circa *L'Imerio*, compare la data: Parigi, 9 febbraio 1961.

Sempre dell'*Imerio*, sappiamo che una prima stesura completa fu inviata a Visconti nell'estate del 1961 (cfr. *supra* paragrafo: "Il disastro che voglio testimoniare": la lettera a Luchino Visconti). Il confronto tra questa stesura, conservata presso l'archivio Visconti, e quella completa conservata presso l'archivio Testori (D1) permette di ipotizzare un ulteriore lavoro di revisione e riscrittura realizzato dall'autore probabilmente oltre l'estate del 1961 dal momento che le due versioni integrali e in pulito dei dattiloscritti non corrispondono. Mentre le varie fasi redazionali della copia spedita a Visconti sono attestate nei ritrovamenti che ho effettuato presso l'Archivio Testori (le cartelle D5, D10, D11, D15, D16 e altre e di cui parlerò dettagliatamente sotto), relativamente alla versione contenuta in D1 non compaiono tracce di revisioni o di un lavoro stratificato con aggiunte autografe come ho registrato esserci invece per la versione inviata al regista (non era infrequente che lo scrittore cestinasse direttamente le parti di testo che intendeva eliminare o riscrivere, come anche Panzeri ha rilevato a proposito della elaborazione di *Nebbia al Giambellino*).

Ricomponendo le sottotracce scritte recuperate e attestate, al di là delle uscite in edizione, possiamo quindi abbozzare delle ipotesi.

*Nebbia al Giambellino* è materia che risale agli anni Cinquanta, di sicuro alla loro prima metà, considerata la testimonianza di Sergio Ferrero. Tra questo romanzo e i drammi del *Branda* e dell'*Imerio* corrono alcune connessioni tematiche (con *Il Branda* soprattutto, come ha scritto Panzeri), ma anche linguistiche che, quasi a seguire un moto carsico, si inabisseranno per poi riemergere a distanza di un decennio. In entrambi i tentativi di dar forma a questa materia lo scrittore si arena.

L'inceppo maggiore si constaterà per *L'Imerio*. Testori stesso affermerà, in un primo momento, di aver deciso di far retrocedere nel tempo la vicenda dell'*Imerio* ovvero nel Seicento, dal momento che lo statuto di morti parlanti dei protagonisti non era evidentemente sufficientemente distanziante. Successivamente dichiarerà di aver avviato, in contemporanea all'*Imerio*, la stesura di un secondo dramma che, se fosse stato di scrittura più fluida, sarebbe andato a sostituzione del primo. Evidentemente nessuna delle soluzioni ipotizzate sarà sembrata allo scrittore abbastanza

---

<sup>10</sup> Fulvio Panzeri in G. Testori, *Opere/1*, cit., p. 1289.

convincente, ri-solutiva appunto, dal momento che non hanno visto pubblicazione né mai rappresentazione. La materia contemporanea dell'*Imerio* (tratteggiata nella specularità al *Branda*) era stata spostata su un asse storico diverso con una seconda e diversa versione ambientata tra Campertogno e Alagna (non più a Camerlata). Spostamento favorito in quegli anni dagli studi sull'arte di Tanzio da Varallo e Gaudenzio Ferrari per l'*Elogio dell'arte novarese*, poi confluiti nel *Gran teatro montano*.

Possiamo dedurre che per Testori, anche per corrispondenza cronologica di lavorazione, i drammi del dittico *Il Branda-L'Imerio* fossero due possibili ulteriori capitoli del secondo ciclo cui stava pensando, quello legato cioè a *La strada di Besnate*, ambientato nella Brianza e nel Comasco. Non è da escludere che l'idea di ciclo dell'autore coincidesse con un progetto che permettesse il dispiegarsi della materia narrativa secondo una trasversalità dello scenario sociale, dalle classi più basse a quelle più alte, una declinazione socialmente diversificata delle tematiche a lui care (un'operazione che farebbe pensare alla *Commedia umana* di Balzac o all'idea del ciclo verghiano). Senonché, nel corso della loro rispettiva elaborazione, l'autore andrà maturando la necessità di una forma di racconto e di rappresentazione spostati sempre più su un asse tragico, necessità rilevata probabilmente a partire con *L'Arialda* ma che solo con *L'Imerio* arriva probabilmente a comprendere fino in fondo. Le due versioni del dramma, infatti, quella contemporanea e quella del '600, sono osservabili anche secondo un criterio di progressivo innalzamento universale e ultimativo degli interrogativi che assillano il protagonista, sebbene sempre a partire dalla concreta rete delle dinamiche di potere, siano esse interne al nucleo familiare o identificate in macrodispositivi quali il potere temporale e spirituale nel diciassettesimo secolo.

Abbandonata la versione dell'*Imerio* ambientata nel '600, dal 1964 Testori metterà mano alla tragedia della *Monaca di Monza*, ispirazione già presente nel 1961 come possiamo apprendere dalle allusioni fatte nella lettera a Visconti e che, sicuramente, in un primo momento l'autore novarese avrà pensato di fondere con le istanze dell'*Imerio* prima di arrendersi all'evidenza che, per questo risolutivo passaggio, fosse necessario un lutto: l'allontanamento radicale dalla materia contemporanea. Strada poi intrapresa e irrevocabilmente, come ben sappiamo, sino alla prima Trilogia.

Negli anni tra il '61 e il '63, lo scrittore abbandonerà definitivamente il progetto dei cicli, transitando verso il teatro tragico e realizzazioni drammaturgiche intese come entità autonome, seppure nel loro essere declinazioni differenti di una stessa idea di umanità. Di questo passaggio persistono le tracce nell'*Imerio*, dramma mai congedato definitivamente perché punto di convergenza (e assieme di cortocircuito) tra persistenti residui di poetica ed emersione di rinnovate visioni artistiche. Si pensi, per esempio, al ruolo sempre più centrale assegnato al monologo, qui osservabile nel suo farsi,

oppure al conflitto tra elementi di storia (sia essa più personale o sociale) e tensione all'universalità, di cui il dramma porta iscritte tutte le tracce, nella fatica di realizzare, in tal senso, una 'depurazione' rispetto alle istanze più contingenti. Di tutto questo, in seguito e riferendoci al testo, parleremo.

*L'Imerio*, dunque e a mio avviso, nel suo profilarsi come un giano bifronte di scrittura e riscritture, nella sua scissione irrisolta costitutiva, è il dramma della transizione testoriana per eccellenza, di quello snodo, cioè, che sposterà il nostro autore nella seconda importante fase poetica, non perdendo, però, per questo motivo, le ragioni del suo fascino di fucina tormentata.

## 2.2. Trama de *L'Imerio contemporaneo (Imerio I)*

*Un morto, sì, un morto. E a voi, cosa capiterà a voi domani?*<sup>11</sup>

La ricerca fra le carte dell'*Imerio* ha fatto emergere, tra le tante stesure e diverse versioni, essenzialmente due testi apicali, differenti per ambientazione, personaggi ed elementi drammaturgici. Il primo *Imerio* ha una ambientazione contemporanea, nel 1960.

La vicenda, ambientata a Camerlata, si svolge nell'abitazione – esattamente sulla terrazza – di una famiglia di industriali, i Maspes. Qui, in uno schema drammaturgico tipico in Testori, i diversi personaggi si affrontano in un dialogo drammatico, spietato e logorante che ha al centro un rimosso di morte. La trama viene rivelata in modo progressivo, per bocca di personaggi ambigui e pieni di ombre, in un incalzare di accuse e disvelamenti dagli ingombranti trascorsi esistenziali. Imerio, il protagonista, è il figlio erede di due importanti famiglie, i Maspes e i Somaschi. Sebbene sia dotato di talento imprenditoriale tanto da aver messo su da solo due aziende del settore tessile dai grandi introiti di capitale, la Tint-Bisbino e la Comacina, Imerio è un giovane uomo alla deriva. È cresciuto orfano di madre, che perde intorno agli otto anni, e orfano del padre naturale (il quale morirà, ma Imerio non lo conoscerà mai). Attraverso il racconto delle varie voci, si capisce che nella Camerlata degli anni '30 queste erano famiglie industriali importanti. La madre di Imerio, Giulia, è una Somaschi, come pure Vittoria e Giovanni, suoi fratelli e zii di Imerio. Ai Maspes appartiene invece Guido, patrigno e anche zio di Imerio. La giovane Giulia concepisce Imerio al di fuori del matrimonio, amando Bernardo Sormani, il «sovversivo senza-dio» che durante la guerra diventa antifascista e sarà ricercato morendo poi in un agguato. Rifiutandosi di abortire, la ragazza sarà costretta ad accettare l'imposizione paterna che la vorrà sposa di Guido Maspes, capo di una azienda

---

<sup>11</sup> G. Testori, *La morte – Un quadro. Due atti unici*, Milano, Scheiwiller, 2003, p. 19.

tessile e sino ad allora innamorato e promesso alla sorella Vittoria. Il matrimonio tra Giulia e Guido è frutto di un accordo: la parte di eredità di Giulia sarebbe andata a coprire le difficoltà finanziarie di Guido Somaschi, cui in più parti del testo si allude come a una figura inefficiente, in cambio del suo riconoscimento di paternità che avrebbe salvato la famiglia dallo scandalo. Guido dunque è zio-patrigno di Imerio. I racconti di Giulia, Vittoria e Guido, dietro l'incalzare di Imerio desideroso di riscattare almeno con la rivelazione della verità la morte di suo padre, permetteranno di comprendere che cosa sia realmente accaduto, portando in scena l'ingombrante rimosso. Giovanni Somaschi e Guido Maspes, in accordo con il comandante fascista Borghi, lo trarranno in inganno fingendo di volergli offrire rifugio nella cascina di Mornasco dove invece subirà l'agguato e verrà fucilato, mentre Giulia era ormai morta durante il parto della seconda figlia. Nel frattempo, Vittoria, ormai priva dell'amore di Guido, era partita come suora missionaria in Cina per ritornare a Camerlata solo dopo la morte della sorella. Imerio, intanto, era stato mandato in un collegio dove si trovava quando la zia Vittoria ha fatto ritorno dalla Cina, nel 1944. Il ragazzo, dunque, perderà la madre intorno agli otto anni e il padre in età adolescenziale, quando cioè è in grado di intuire cosa stia accadendogli. Guido, dopo pochissimi mesi dalla morte di Giulia, propone a Vittoria di sposarlo e lei non esita nell'accettare. Dopo il suo rientro, però, la donna trascorrerà quasi un anno tra Nervi e Pontresina, non a Camerlata, affermando di essere stata in una casa di cura (mentre Imerio l'accuserà di essere stata in vacanza). Di fatto, la donna riuscirà ad anticipare la svestizione religiosa di un anno rispetto alla regola canonica e su questa concessione grava il sospetto di una donazione fatta ai vertici della gerarchia religiosa. Appare sempre più chiaro il groviglio di azioni bieche - quando non delittuose - tramate dalla famiglia Maspes-Somaschi, che hanno finito per coinvolgere Imerio, decretandone non solo l'infelicità (in più luoghi e occasioni egli rimprovererà agli zii di averlo condannato alla sofferenza, all'assenza di affetti primari), ma facendo forse di lui, per sua stessa ammissione, un agente del male. Imerio, per disperazione e sfida, si ucciderà andandosi a schiantare in auto, proprio in prossimità del lago di Como dove il cadavere del padre era stato occultato. Gli effetti più distruttivi dell'azione di Imerio ricadranno su Renata, sua giovane e devota amante non troppo corrisposta, e su Attilio, anch'egli innamorato di Imerio e occasionalmente oggetto di desiderio dello stesso. Sarà proprio Attilio, all'apice del dolore di Imerio, a vederlo per l'ultima volta, prima che egli si suicidi con l'auto. In un primo momento, Imerio avrebbe voluto condurlo alla morte con lui, ritenendolo parte del suo male, ma poi deciderà di risparmiarlo. L'ultima terribile scena vedrà Attilio togliersi la vita davanti agli altri personaggi che nulla possono o provano a fare per opporsi al gesto e, in questo fatale momento, sarà chiaro che tutti i protagonisti erano già morti.

### 2.3. Trama de *L'Imerio seicentesco (Imerio II)*

Il dramma si apre con una scena corale: il corteo che segue la processione della reliquia del Santo Chiodo nello spiazzo del cimitero di Campertogno formato da una comunità molto religiosa. Il corteo esce momentaneamente di scena per poi rientrarvi guidato dal Vicario. Imerio D'Errigo, inizialmente in disparte, arriva al centro scena sollecitato dalla zia Vittoria che lo invita ad ascoltare il Vicario, il quale inizierà la sua orazione condannando gli scempi e le efferatezze compiute dalla comunità atea di Alagna («figli dell'Inferno») della quale accusa larvatamente Imerio di fare parte. Prendendo coraggiosamente parola, Imerio ribatte alle accuse ignominiose del Vicario, alludendo con sprezzo a un delitto di cui sarebbe invece responsabile la comunità natia: «il sangue di cui rosseggia Campertogno non è quello di Cristo» - dice – bensì quello di suo padre Morondo. Costui, durante la battaglia di Boccioleto, che vide scontrarsi Campertogno e Alagna sottoposta al dominio della prima, decise di prendere le armi in difesa della comunità sottomessa combattendo per la sua liberazione, ma verrà ucciso da un suo compagno di battaglia, Andreasilvio D'Otro detto Aronte, a tradimento. Imerio, convinto che l'uomo fosse semplicemente caduto in guerra, scoprirà la verità solo dopo la confessione da parte di uno dei due esecutori dell'agguato pentitosi in punto di morte, il pastore Tommaso Rubris. La madre di Imerio, Giulia Biava, appartenente ad una delle più importanti famiglie del Borgo, si era innamorata di Morondo ma, restata incinta di Imerio, aveva accettato l'imposizione paterna di andare in sposa a Guido D'Endrigo, sino ad allora amante e amato di sua sorella Vittoria. Quest'ultima, dopo la sofferta decisione, decide di prendere i voti e di partire per Civiasco ad assistere i lebbrosi del lazzaretto. Giulia morirà durante il secondo parto e solo allora Vittoria farà ritorno a Campertogno unendosi finalmente con Guido. A lui Imerio chiederà conto della morte del padre perché dalla confessione estorta ad Aronte apprenderà che i mandanti dell'omicidio sono stati gli zii, in accordo con le autorità politiche e religiose di Campertogno, probabilmente temendo che, dopo la vittoria di Alagna, Morondo potesse affermare un dominio su Campertogno o che semplicemente i territori ereditati da Imerio per parte di madre passassero alla «comunità degli atei e dei perversi». Dinnanzi alla negazione dello zio e del Vicario lì presente, i quali portano avanti la tesi della morte in guerra, Imerio decide di vendicare suo padre uccidendo il «conte di stracci e di sangue». Il dramma si chiude con l'arrivo di Imerio ad Alagna, in compagnia del suo compagno e probabile amante Leandro Avogadro (più volte apostrofato da Imerio come «angelo»), acclamato da Filiberto di Vintebbio, capitano della comunità, e dal suo popolo.

## 2.4. Presenza ed evoluzione dei personaggi ne *L'Imerio*

Tra le due opere, pur imparentate, sussistono marcate differenze diegetiche e drammaturgiche.

*L'Imerio* ambientato nel '600 ha una componente corale che manca all'*Imerio* ambientato nel 1960<sup>12</sup> infatti, oltre a comparse che rappresentano uomini e donne del popolo, nobili e chierici, vi troviamo un maggior numero di personaggi protagonisti. Nell'*Imerio 1960*, la tragedia ha unità di tempo e spazio consumandosi nel perimetro della terrazza di casa Maspes e tra i soli membri della loro famiglia, cui si aggiungeranno nel terzo atto i giovani amanti di Imerio, Renata e Attilio.

Nell'*Imerio '600*, invece, cambiano più volte i luoghi. Il palco, nelle indicazioni di scena di Testori, è diviso in due metà che, alternativamente si illuminano per rappresentare diversi momenti e diversi luoghi: la piazza di Campertogno prospiciente il Cimitero dove parlerà il Vicario, la piazza di Alagna prospiciente il Parlamento dove invece prenderà parola Filiberto Vintebbio, il capitano della comunità. Sin dalla apertura, Campertogno e Alagna sono chiari simboli di due differenti domini ideologici: quello religioso e quello ateo-materialistico. Altri scenari sono la casa dei D'Endrigo, la cascina del pastore Rubris o quella di Aronte, e ancora il Cimitero stesso dove Imerio si recherà sperando di intravedere i segni della presenza della madre defunta.

Il centro della tragedia è Imerio, giovane segnato da un destino distruttivo, come abbiamo visto. Una distruttività subita ma anche agita, soprattutto nella versione ambientata nel 1960 dove confesserà: «solo facendo soffrire, solo distruggendo mi pareva di sentire che non ero diventato un'ombra, ma vivevo». Tutto il suo buio, il suo «niente», dirà riferendosi alla soppressione del padre, è cominciato da lì. In entrambi i drammi Imerio resta fundamentalmente un personaggio alla ricerca di una verità che riscatti la perdita del padre e, con lui, di sé stesso. La ragione che orienta le azioni del giovane è, accanto alla disperazione che lo porta alla dissoluzione, la stessa ragione libertaria del padre. Dietro la sete di verità, agisce anche la profonda delusione per gli ideali cristiani traditi, di cui la zia Vittoria, in entrambi i drammi, è l'emblema vivente. In *Imerio 1960* la rappresentazione del conflitto è legata alla contrapposizione tra valori fascisti, sostenuti dalla borghesia di cui fa parte la sua famiglia, e antifascismo per cui combatte il padre. In *Imerio '600* la rappresentazione del potere è più assoluta – favorita dal contesto sociale seicentesco – e vede contrapporsi il potere temporale al potere religioso. Le figure-simbolo del discorso religioso sono

Vittoria, la zia ex-suora, e il Vicario. Infatti, alcune delle considerazioni di quest'ultimo a proposito della religione e il bene comunitario sono pronunciate da Vittoria in *Imerio 1960*, dove manca un personaggio che rappresenti l'istituzione religiosa e dove solo l'ex-suora è la testimonianza vivente

---

<sup>12</sup> Da questo momento in poi mi riferirò alle due versioni con l'indicazione *Imerio 1960* e *Imerio '600*.

del fallimento nell'incarnare quei valori. In *Imerio '600* il Vicario, nella prima scena, in risposta ad Imerio che rivendicava il diritto di rifiutare la fede affermando che la legge non può impedirlo, rispondeva: «Ma il bene e la difesa del Borgo possono volerlo; possono gridarlo»<sup>13</sup>. Un concetto simile era espresso da Vittoria nell'*Imerio 1960*. A proposito dell'adesione al regime fascista e dell'agguato teso al padre, Vittoria giustificherà il tutto invocando la ragione superiore del bene della comunità. Le forze universali che determinano i destini dell'uomo, come il rapporto con il Potere, lì erano incarnate dai singoli personaggi (sulla scena o rievocati nei racconti), qui sono evocate da figure che le rappresentano in senso assoluto, come appunto il Vicario, per il potere religioso, e il Sindaco, per il potere temporale, spostamento emblematico favorito dalla collocazione nella società del '600.

Sempre alla figura di Vittoria sono legati due momenti di un trauma-agnizione per Imerio: quando lo zio Guido gli annuncerà il ritorno della zia, nel ragazzo crollerà il mito della scelta vocazionale religiosa e dell'autenticità della fede ai suoi occhi orgogliosamente incarnati da Vittoria; quando lo stesso Guido, pure suo patrigno, annuncerà di volerla sposare, quasi tradendo la memoria della madre (in un punto del dramma Imerio accuserà gli zii di non aver avuto nemmeno il decoro di cambiare letto, profanando quello che un tempo era della madre, mentre, al contrario, non hanno esitato a radere al suolo la cascina di Mornasco in cui il padre è stato sequestrato e fucilato). Il personaggio di Vittoria, però, acquisisce una caratura più tragica in *Imerio '600*, dove pronuncia un monologo rivolto alla sorella defunta in cui emerge tutta la rabbia e la drammaticità della sua condizione di donna costretta ad accettare un destino imposto dal padre. Il monologo è la forma suprema del teatro testoriano e quello di Vittoria D'Endrigo sembra anticipare alcuni elementi di quello di Virginia, nella *Monaca di Monza*. Nel testo apparso su «Paragone» nel 1968, *Il ventre del teatro*, Testori affermerà:

Mi sembra quasi certo che il punto di partenza del teatro (e quindi il suo punto di caduta e d'arrivo) sia il personaggio solo; il personaggio monologante. Il termine della tensione e condensazione tragica non è, di necessità, un secondo personaggio, ma proprio quella particolare qualità di carne e di moto (a strappi, a grida, a spurghi e urli; una qualità forse impossibile, quasi certamente blasfema) interna alla parola teatrale. Un moto che, per la sua origine, risulta possibile solo quando l'interloquuto non è un personaggio creato ma, comunque, una forza creante.

Il monologo libera e, con ogni probabilità, oggi come oggi, non può altro che incrudelire ed esacerbare la situazione viscerale (prenatale) d'un personaggio così come si trova in un determinato momento della sua esistenza. Forse è poco, ma è certo l'unico dato possibile a una condizione teatrale che non intenda essere né 'a chiave', né 'critica'; forse

---

<sup>13</sup> Le citazioni di questo paragrafo sono tutte tratte dalle stesure contenute in D1, per quanto concerne *L'Imerio* nell'ambientazione contemporanea, e in D12, per *L'Imerio* nell'ambientazione del '600.

neppur passionale; ma complessamente e atrocemente germinale; in ogni caso non sottomessa ad alcuna forza di 'direzione politica', in che, oggi, si trasformano quasi tutti i presupposti ideologici; anche se, per avventura, furon tinti di presagi, di volontà e di sangue rivoluzionari ed eversivi<sup>14</sup>.

Anche Imerio in questa versione recita una serie di monologhi. Imerio è figura interrogante: invoca il suo compagno e amante Leandro «Mi senti angelo muto e corrucciato?», invoca di Dio stesso «Mi senti Re, Principe, Signore? Se veramente esisti, devi mostrarmi la tua forza! E la tua mano è mia madre, la prima che ha rotto l'incantesimo dei D'Endrigo e di Campertogno». Invoca e interroga la madre morta («Mi senti, Giulia D'Endrigo, madre, mamma, unico amore della mia vita disperata?») in un lungo monologo rivolto al lei, testimone assente, che non potrà che lasciar cadere senza risposta le domande trascinate dal fluire degli eventi e perse tra «il vento che scende giù dalle cime [e] il lamento delle bestie. Ecco in che modo i morti aiutano i vivi». C'è sempre un *tu* a cui le parole del giovane tendono, non importa se per implorare o per rivendicare.

La scrittura poetica testoriana non è in fondo che un tessuto connettivo sul quale sono state coltivate altre cellule di organismi più completi e vivi, per l'appunto i testi narrativi e quelli drammatici. È vero, la pagina poetica rischia di implodere proprio perché costretta su e dal foglio; le sue parole sono come grido, una confessione, un'esplosione che, al contrario di quelle drammaturgiche, non avendo un'uscita al di fuori d'essa, restano come in-compiute, im-pronunciate, sembrano tutte scritte nel segno di un continuo *impromptu*; è poesia, insomma, anch'essa da leggere, da realizzare nella *phoné* di un corpo umano-attore; è una poesia, quella testoriana, che ha costituzionalmente, al suo interno, un "tu" a cui rivolgersi<sup>15</sup>.

Se il teatro è fondato sul monologo, quale il senso del dialogo, dell'interlocuzione se essa non può che fallire? In sintesi, quale il ruolo del deuteragonista sulla scena?

Che significato può avere il deuteragonista? Quello di moltiplicare e ulteriormente arroventare il movimento che è nelle parole del protagonista. Può esistere, replicare e raddoppiare quel movimento, come in uno specchio in cui l'uno e l'altro finiranno per schiantarsi, uccisi dal loro stesso tentativo d'interrogazione; ma non ne è l'elemento primo e necessario<sup>16</sup>.

Più visibile apparirà lo «schianto», quanto più esile sarà la possibilità di risposta da parte dell'Altro convocato e invocato sulla scena. È ciò che possiamo osservare in relazione alla figura della madre di Imerio. Mentre Giulia è presente in *Imerio 1960*, nella versione del '600 scompare completamente

---

<sup>14</sup> G. Testori, *Il ventre del teatro* in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit., p. 36. Sul tema dell'uso del monologo in Testori, si confronti anche lo studio di Daniela Iuppa, *Il monologo dell'orfano, trittico testoriano*, volume di Studi letterari, anno IV, n. 8-2011, Edizioni Nuova Cultura.

<sup>15</sup> G. Taffon, *Ripensare Testori e il suo teatro*, in «Ariel», XIII, settembre-dicembre 1998, n. 3, pp. 118-119.

<sup>16</sup> G. Testori, *Il ventre del teatro* in G. Santini (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, cit., p. 40.

per esistere solo come presenza evocata con disperazione dal figlio o con rabbia drammatica dalla sorella. Qui la madre è una specie di testimone assente e impotente rispetto alle vicende dolorose della vita del figlio, esattamente come il dio che tace nelle invocazioni e nelle preghiere dei suoi credenti. Sia in *Imerio 1960* che in *Imerio '600* si svolge una riflessione drammatica e drammatizzata (dalle coppie dialettiche Imerio/Vittoria e Imerio/Vicario) sul rapporto con la fede.

Imerio avverte l'insufficienza della vita materiale («[...] io continuo a fare senza credere a niente. Neanche alle sete, alle cravatte, alle camicie, alle calze e ai foulards che fabbricavo. Neanche ai capannoni che alzavo. Neanche agli assegni che firmavo. Neanche ai capitali che ammassavo») ma, allo stesso tempo, la tensione religiosa è negata, non riesce ad aderire ad un sistema di valori che vede contraddire ciò che proclama, soprattutto perché quei valori sono stati messi al servizio dello stesso omicidio del padre.

Il padre di Imerio, Bernardo Sormani in *Imerio 1960* e Morondo in *Imerio '600*, resta l'ideale di combattente e di martire di un ordito familiare e sociale perverso, ma pur sempre di fatto una assenza che, per via negativa, ha profondamente segnato e determinato la vita del figlio, suicida nel primo dramma e acclamato eroe di Alagna nel secondo. Un uomo dalle scelte nette e privo di compromessi, infatti, quando la madre Giulia ricorderà ad Imerio che Bernardo non sarebbe in nessun caso tornato a Camerlata, dal momento che non era come i Maspes, il giovane si struggerà di dolore e rabbia perché nemmeno la squallida giustificazione del bene di famiglia e della comunità minacciata dall'uomo sovversivo terrà dinnanzi all'omicidio del padre.

La famiglia Maspes-Sormani, in generale, si delinea come politicamente ambigua: i suoi componenti dichiarano di aver sempre voluto aiutare e fare il bene del popolo bisognoso, anche attraverso azioni magnanime, ma allo stesso tempo hanno sostenuto il fascismo e la guerra, considerando tutti gli oppositori al regime come dei traditori della patria e del bene del popolo, incluso Bernardo. Infatti, la negazione del coinvolgimento nell'omicidio dell'uomo crollerà quando Guido, stremato dalle accuse di calcoli alle spalle di Imerio, si lascerà sfuggire che i piani possono andare avanti «fin quando non arriva un bastardo come te che ha addosso il sangue marcio di tuo padre ...», praticamente autoaccusandosi del misfatto. I corrispettivi D'Errigo nel '600 sostengono di aver sempre difeso la fede per il bene della comunità di Campertogno, ma non sembrano essere stati i soli responsabili, con il Vicario, della morte di Morondo. In un passaggio, in verità, sembra emergere una luce ambigua anche sulla figura di Filiberto di Vintebbio, comandante di Alagna, il quale dinnanzi alla paura di Aronte per una possibile ritorsione di Imerio mossa dall'assassinio del padre, gli dirà: «Non aver paura. Non accadrà niente. Ad ogni modo e per qualunque evenienza: taci». Probabilmente, nonostante le differenze tra Campertogno e il suo sindaco colluso con il Vicario e

Alagna con il suo capitano ateo Filiberto, il Potere agisce sempre secondo logiche lontane dalla giustizia, questo sembra volerci dire Testori.

Nell'opera ambientata nel 1960, vittime finali della catena di male sono anche, per parte di Imerio, Renata e Attilio, suoi amanti (mentre in *Imerio '600* la figura del suo amato è quella del fiducioso compagno di ventura Leandro). Sono essenzialmente personaggi minori che, pur intervenendo, si costituiscono per riflesso prendendo vita soprattutto dai racconti e dalle allusioni che ne fanno gli altri, in particolare Vittoria e Guido. Renata Carnovali è figlia di un'operaia che lavorava nella fabbrica dei Maspes, in scena porta con sé dei fiori (si capirà poi, per la tomba di Imerio).

Commenta Guido, osservandola sconvolta per la perdita dell'amato: «Ecco qui, in che modo si riducono. Se penso che sua madre è entrata nella nostra fabbrica che era ancora bambina ... [...] Quand'era piccola, aveva la stessa faccia di suo padre. Adesso dei Carnovali non le si riconosce più niente», e Vittoria sentenza: «È la maschera che getta addosso il vizio. Anche se profuma di rimmel, cipria e rossetto». Per i Maspes Renata è stata una bieca arrampicatrice sociale interessata esclusivamente al denaro del nipote, mentre dalle battute della giovane trapela la realtà di una donna dipendente e devastata per la morte di Imerio, oltre che incapace di accettare la sua omosessualità: «Almeno qui, almeno adesso, di' che è stata la pazzia d'un momento ... [...] Non pensare a lui: lui è solo un verme che si nasconde. [...] Vuoi che ti chiami signore, padrone, re? Vuoi che ti dica un'altra volta che non sono più né la Carnovali, né la Renata, ma niente?». Imerio, senza compassione, non dirà nulla per disilluderla: «E tu è inutile che piangi. Non è a te che ho pensato. Non sei stata tu che ho visto e chiamato. Non ho avuto tempo per vedere e chiamare nessuno di voi che siete qui. Neanche te, mamma, per orrendo che possa sembrarti. Ho sentito solo una mano stringermi qui e delle labbra avvicinarsi ...». La mano che stringerà Imerio pochi attimi prima di morire è quella di Attilio, anch'egli disprezzato dai Maspes e appellato come «bestia», «cane che striscia». Attilio Rivolta entra in scena tremante e bandito da tutti come un reietto, da pochi elementi riferiti, si intuisce che l'uomo conduce una vita che non esclude la prostituzione. Imerio, però, ammetterà di aver avuto solo nei suoi confronti un moto di sentimento e di responsabilità decidendo di risparmiarlo dalla morte la sera del suo suicidio, facendolo scendere dall'auto. Attilio, però, è l'ultimo elemento di una catena sociale vittimaria per questo, nonostante la vita gli sia stata risparmiata da Imerio, si suiciderà in scena. Anche una cugina di Imerio, Sola – ricorderà Guido – è stata da lui sedotta finendo poi con l'impazzire ed essere ricoverata in «una casa per malati di mente e deficienti». Un'altra cugina, Enrica, figlia di Vittoria e Guido, sarà invece un braccio esecutore del piano dei Maspes dopo il suicidio di Imerio. Sarà lei, infatti, a recuperare le due lettere che il cugino lascerà, in camera e in azienda, contenenti le sue ultime volontà e, forse si sospetta, un testamento. Dallo scambio di battute tra Enrica e Vittoria si deduce che una delle due lettere è stata consegnata al parroco che, in cambio

di un «baratto» (un atto di corruzione, probabilmente una donazione), accetta di celebrare le esequie di un suicida. Il personaggio di Enrica che, come Renata e Attilio, fa parte solo dell'*Imerio 1960*, non compare però in tutte le versioni dello stesso e, come vedremo, anche questo è stato un elemento utile a formulare delle ipotesi di evoluzione generativa del testo.

## Capitolo 3. Materiali e lavoro di ricerca

### 3.1. Le ragioni di un lavoro di ricerca su *L'Imerio*

Di sicuro la scrittura teatrale era già presente e aveva affiancato la fase della produzione narrativa di Testori, come abbiamo visto, dunque la scoperta dell'esistenza del *Branda* e dell'*Imerio*, da questo punto di vista, non aggiungerebbero molto altro, se non la smentita di un silenzio che avrebbe investito questi anni. A ben vedere, però, *L'Imerio* ad uno studio ravvicinato e paziente si rivela un "testo cerniera", il luogo di transizione ed elaborazione poetica di un passaggio determinante nella produzione teatrale di Giovanni Testori e proprio queste sono state le ragioni della mia opzione di ricerca, ovvero provare a sondare una fase liminare e trasformativa, apparentemente lontana dalla scrittura letteraria teatrale, nel percorso dello scrittore. *L'Imerio*, come anche *Il Branda*, raccolgono in un certo senso la vocazione tragica accennata dall'*Arialda* misurandosi con le figure archetipiche del padre e del figlio, centrali nel mito edipico e cruciali in una vicenda letteraria quale quella di Amleto alla quale Testori, a partire dal decennio successivo, legherà profondamente una serie di scritture, dal teatro al cinema<sup>1</sup>, elevando la figura del principe di Danimarca a emblema dell'uomo che si pone domande ultimative. Nel caso specifico dell'*Imerio*, rintracciamo da un lato la maturazione di quanto sino ad allora il teatro testoriano era andato tracciando con *La Maria Brasca* e *L'Arialda*, dall'altro l'anticipazione germinale di una svolta rappresentata dalla *Monaca di Monza*, prima, e dalla *Trilogia degli Scarrozzanti*, poi.

Il lavoro di ricerca si è svolto principalmente presso l'Archivio Testori, della Fondazione Mondadori di Milano, e l'archivio di Casa Testori di Novate. Sono state condotte anche alcune ricerche presso la Fondazione Bassani di Ferrara (per tentare di indagare il rapporto editoriale tra i due scrittori in quegli anni) e l'Archivio Visconti della Fondazione Gramsci di Roma (dove sono depositate due copie dell'*Imerio* che lo scrittore volle sottoporre all'attenzione del regista e una lettera a lui inviata a riguardo). La prima fase del mio lavoro è stata dedicata al reperimento del testo, delle sue diverse versioni, oltre che di ulteriori materiali, editi e inediti, in cui l'autore potesse averne lasciato traccia. Successivamente, lo scopo del mio studio, a seguito di una lettura e analisi delle 18 cartelle, è stato individuare una possibile stesura definitiva o considerata tale da parte dell'autore, prima di abbandonarne l'idea di pubblicazione o rappresentazione. Ad uno sguardo sempre più attento, sono emerse divergenze e continuità tra le stesure che confermavano in parte ciò che lo stesso Testori

---

<sup>1</sup> Esiste anche la sceneggiatura di *Amleto*, scritta nel 1970, precedentemente all'*Amleto* e al *Post-Hamlet* teatrali, pensata da Testori per una regia in prima persona ma mai girata e pubblicata postuma. Cfr. G. Testori, *Amleto, una storia per il cinema*, Torino, Arago, 2002.

dichiarò in un'intervista ovvero di aver steso redazioni diverse del dramma. Un riscontro importante è stato quello fornito dalle copie del dramma conservate presso l'Archivio Visconti che hanno permesso di datare con certezza un primo gruppo di versioni.

### **3.2. Catalogazione e classificazione dei dattiloscritti reperiti presso l'Archivio Testori – Fondazione Alberto Mondadori**

Nell'Archivio Testori, presso la Fondazione Alberto Mondadori di Milano, sono conservate 18 cartelle contenenti dattiloscritti cui corrispondono altrettante stesure, integrali o di singole parti, del dramma *L'Imerio*. Le cartelle sono state catalogate secondo un criterio di ritrovamento, tenendo conto anche di una compiutezza generale del materiale ivi raccolto, che non si riferisce però necessariamente ad un ordine cronologico di composizione. La datazione delle cartelle non è chiara poiché, a differenza di quanto si registra per alcuni quaderni manoscritti, qui non compaiono date o riferimenti temporali a eventi che ne permettano una datazione. La mia ipotesi di ricostruzione, perciò, si è basata sulle poche dichiarazioni dell'autore rintracciate in modo sparso negli articoli che cito e su criteri testuali interni, diegetici e drammaturgici, che potessero permettere di cogliere una evoluzione chiara. Un altro indizio conduttore è stata la presenza di parti manoscritte e di correzioni manuali apportate ai dattiloscritti: è risaputo infatti che Testori preferisse scrivere di getto e a mano per poi passare quasi immediatamente alla trascrizione dattiloscritta dal momento che a causa della sua grafia altamente irregolare, al limite della leggibilità, temeva di non riuscire a rileggere i propri testi. Dell'*Imerio* non ho ritrovato una versione principe interamente manoscritta, tranne un abbozzo in un quaderno (n. 89 dell'Archivio Testori), ma in alcune cartelle sono presenti singole parti o correzioni autografe (varianti in rigo o, secondo un metodo frequente, riportate su un foglio libero allegato al dattiloscritto) che, di volta in volta, indicherò.

In sintesi. L'Archivio Giovanni Testori ha attribuito il titolo 'L'Imerio' a due 'Unità archivistiche':

- L'Unità archivistica 01 (Scheda n. 1, Segnatura cartella D1-D17, D44) formata da 18 cartelle contenenti quasi esclusivamente stesure de *L'Imerio*. Tali cartelle si presentano indicizzate secondo un ordine progressivo dal primo dattiloscritto, D1, al diciassettesimo, D17; l'ultima è catalogata come D44.
- L'Unità archivistica 09 (Scheda n. 39, Segnatura cartella 89) contenuta nel Quaderno n. 89.

La data iniziale attribuita all'Unità archivistica 01 è stata, dagli archivisti della Fondazione, “ricavata dalla p. 1 del quaderno 89” perché contiene, manoscritti, un elenco dei nomi dei personaggi con indicazione dell'azione e in basso, a piè di pagina, la data ‘Parigi 9-2-61’<sup>2</sup>.

Compare un riferimento a ‘L’Imerio’, inoltre, in due altri luoghi dell’Archivio Testori:

- nel Quaderno n. 87 afferente all’Unità archivistica 10 relativa a *Il Branda*, con data iniziale attribuita 17/02/1961 e data finale attribuita 06/1963; a p. 176 sono riportati in stilo blu i nomi dei personaggi;
- nel Quaderno n. 25 afferente all’Unità archivistica 7 relativa a *La monaca di Monza*, con la sola data finale attribuita 31/08/1965; a p. 56 disegno stilizzato di un paio di slip con la scritta “vivre”, di fianco la data “il 21 agosto 1965” sotto “W Alain” con l'ultima lettera terminante in un’ala stilizzata, sotto ancora, a sinistra, appunti probabilmente relativi all’*Imerio*.

I dati contenuti in queste ultime fonti, sebbene esigui da un punto di vista quantitativo e essenzialmente vaghi, permettono però di definire con buona certezza che Testori lavorasse a *Il Branda* contestualmente a *L’Imerio* e che quest’ultimo sia stato, tra i due, l’ultimo lavoro drammaturgico prima della stesura de *La Monaca di Monza*. Se anche non si fosse trattato di una continuità creativa intenzionale, di sicuro vi sono le tracce di una continuità contestuale e cronologica, dal momento che il quaderno utilizzato era lo stesso.

### 3.3. Contenuto delle cartelle dell’Archivio Testori

L’ordine di catalogazione in Archivio non corrisponde a un ordine cronologico di stesura, la cui comprensione è stata uno degli obiettivi della mia ricerca al fine di poter arrivare a ipotizzare quale sia o siano state le ultime stesure del dramma da parte di Testori prima di abbandonare il progetto a favore del *Branda*, concluso ma pur sempre rimasto inedito, e della *Monaca di Monza*. La gran parte delle 18 cartelle raccoglie versioni incomplete di singoli atti o, in qualche caso, dell’intera opera, eccezion fatta per le cartelle D1 e D12 contenenti redazioni complete delle versioni con ambientazione rispettivamente contemporanea e seicentesca; le cartelle D9, D15, D14 e D4

---

<sup>2</sup> L’Archivio la descrive così: “pagina strappata nel margine superiore, in stilo blu corretto in nero e con diverse cancellature, elenco dei nomi dei personaggi “Bosisio Ernesta Bosisio Imerio, suo figlio Bernasconi [?] Andrea Prato [?] Maria Il Commendatore”, in basso l’indicazione “L’azione si svolge in [?] di Milano”, a piè di pagina la data “Parigi 9-2-61” (<https://www.fondazionemondadori.it/archiviotestori/quadfisico.php?quad=89&start=60>).

contengono una molteplicità di fonti e, in un caso, anche non relative alla vicenda redazionale de *L'Imerio*.<sup>3</sup>

In generale e dal punto di vista dell'ambientazione, la versione seicentesca – o sue tracce – è contenuta nelle cartelle D4, D7, D8, D12 ed anche in tre fogli della cartella spuria D9 (fonte che ho nominato D9-b, come di seguito descritto). Con l'esclusione di questa fonte, quest'ultima cartella assieme a tutte le altre, è pertinente alla versione contemporanea (D1, D2, D3, D5, D6, D9, D10, D11, D13, D15, D16, D17, D44).

Le singole cartelle nella maggioranza dei casi contengono fonti incomplete; alcune cartelle contengono più d'una fonte (due in D9 e D15; in D44 se ne rinvencono ben nove).

Nelle cartelle che contengono un'unica fonte, e quindi in cui v'è coincidenza tra cartella e fonte, alla numerazione a macchina dell'autore si aggiunge la numerazione delle pagine a matita sovrascritta dagli archivisti, come anche sull'avantesto e sulla prima pagina di ogni atto, non numerati dall'autore ([I-III], [1]).

Nelle cartelle spurie, tale numerazione archivistica si aggiunge a quella a macchina nelle pagine che la contengono già, conferendo continuità e completezza ai fogli della cartella, pur mancando una corrispondenza con le fonti.

Testori, inoltre, non adotta sempre la stessa soluzione circa la numerazione delle pagine che indicano l'inizio di un nuovo atto e gli archivisti in modo analogo non hanno attribuito un numero di pagina a quei fogli (è il caso, ad esempio, della pagina che in D3 segna l'inizio dell'atto secondo); inoltre, a volte, l'autore enumera erroneamente nello stesso modo pagine diverse, successive. Per queste ragioni, possiamo elencare le seguenti tipologie di numerazione che possiamo rinvenire nelle cartelle dell'Unità Archivistica 01 'L'Imerio':

- a. a macchina, dell'autore;
- b. a penna (anche sovrapposte su numerazioni a macchina), dell'autore;
- c. a matita, d'archivio;
- d. a macchina, duplicate, dell'autore.

Per evitare le possibili confusioni, si è scelto di adottare una numerazione 'assoluta' dei fogli che prescindesse dal contenuto della pagina, contandoli solo con numeri arabi nell'ordine in cui si presentano nella cartella nell'Archivio. Per tutte le fonti in cui non vi sia rischio di ambiguità, si preferisce fare riferimento al numero di pagina dato dall'autore (a macchina o autografo) altrimenti

---

<sup>3</sup> Precisamente, la cartella D44 presenta due fonti appartenenti ai testi preparatori dell'*Elogio dell'arte novarese*: il foglio 78 (con battitura di numero di pagina 10), in cui Testori descrive la scoperta del *Crocifisso* di Campertogno, e il foglio 93 (con battitura di numero di pagina 8), che corrisponde alla pagina precedente dell'*Elogio*, in cui l'autore fa riferimento a Luca Baudo.

si indicherà anche il numero del foglio (il primo foglio di ogni cartella, anche se contiene un frontespizio, è sempre enumerato 1).

Le 18 cartelle dell'Unità Archivistica 01 dell'Archivio Giovanni Testori sono tutte rappresentate da dattiloscritti rilegati con copertina, tranne in due casi: D13 è un dattiloscritto previsto per essere rilegato con fogli non bucati; D44 è cartella costituita da fogli sciolti dattiloscritti con numerazione a macchina discontinua.

Più nel dettaglio le cartelle, si presentano come di seguito descritto.

**Q89.** È il quaderno su cui compare l'unica traccia manoscritta, originaria e nucleare, del dramma. Si tratta di un quaderno con fogli scritti e fogli bianchi (da foglio 42 a 155) numerati dall'archivio. Sul *recto* della copertina, in stilo blu, nell'etichetta, è riportata la nota di proprietà "Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori Novate (Milano) tel 3491671". La pagina 1 è strappata nel margine superiore, in stilo blu corretto in nero e con diverse cancellature; è riportato l'elenco dei nomi dei personaggi "Bosisio Ernesta Bosisio Imerio, suo figlio Bernasconi [?] Andrea Prato [?] Maria Il Commendatore", in basso l'indicazione "L'azione si svolge in [?] di Milano", a piè di pagina la data "Parigi - 9-2-61" (data alla quale possiamo fare risalire l'abbozzo e le prime stesure dell'*Imerio*). Sulle pagine 2-6 [pagine 4 e 6 bianche]: indicazione I; 2, pagina strappata nel margine superiore, in stilo blu con molte espunzioni [stesso contenuto di p. 3 e 5]; 3, in alto indicazione "I" sotto "Il Commendatore" (stesso contenuto di p. 2 e 5). Il foglio a pagina 5 è un dattiloscritto incollato, con correzioni in stilo blu, recante l'indicazione "I° Di notte"; segue un monologo. Le pagine 7-17 (quelle pari sono bianche) riportano: 7, indicazione "II" pagina incollata su altre due; 9, ripete l'indicazione "II". 18-39: bianche. 40-41: relative ad altro testo (forse poesie ad Alain). 42-155: bianche. 156: un appunto in biro blu con calligrafia diversa da quella usuale di Testori "Antonioli Angelo Mondo orizzontale". 120: lettera manoscritta in italiano in biro nera, firmata da Luigi Testa [?], indirizzata a "Caro Testori", datata 9-3-61, su carta intestata "Giangiaco Feltrinelli Editore Milano via Andegari, 6 - tel. 808346/7 Ufficio stampa"; Testa [?] chiede a Testori di rispondere, con una certa urgenza, con 40 righe dattiloscritte a tre domande che gli ha mandato, e che Testori può modificare. 157: bianca. 158: al contrario in stilo blu, un breve appunto.

**D1.** La cartella D1 è costituita da 130 fogli di un dattiloscritto rilegato, con copertina beige e quarta di copertina, non scritte.

Il primo foglio contiene il frontespizio in cui compaiono nome dell'autore (in alto, "Giovanni Testori") e titolo dell'opera (a centro pagina " 'L'Imerio' "). Nel secondo foglio di 'guardia' è riportato l'elenco dei personaggi (Imerio Maspes, Vittoria Maspes, Giulia Maspes, Guido Maspes,

Enrica Maspes, Carnovali Renata, Rivolta Attilio) e la didascalia di luogo e data dell'azione: "A Camerlata, il due luglio del millenovecentosessanta. La terrazza d'un giardino".

Il dattiloscritto è formato da tre atti completi che però non sono indicati in forma grafica né sul frontespizio né sul secondo foglio, dove però compaiono tre punti dattiloscritti che vi alludono. Tuttavia, la scansione in atti è data dalla notazione numerica centrale ad inizio pagina: 1° (pagine [1]-55); 2° (pagg. 56-89); 3° (pagg. 90-128). I fogli sono numerati a macchina da 2 a 128.

È la sola cartella dell'Archivio Giovanni Testori contenente una stesura integrale della versione con ambientazione contemporanea, ma non necessariamente la redazione conclusiva nelle intenzioni dell'autore<sup>4</sup>. È una delle versioni più articolate dal punto di vista della trama (in altre stesure dell'ambientazione contemporanea sono stati espunti alcuni elementi) e con il maggior numero di personaggi (la cugina Enrica è infatti assente nelle altre stesure, tranne che in D3). Non sono riportati interventi autografi né correzioni o cancellazioni di testo.

**D2.** Dattiloscritto rilegato con copertina azzurra e quarta di copertina, non scritte. Cartella formata da 76 fogli, numerati a macchina da 2 a 73; rarissime le correzioni in stilo blu.

Contiene un primo atto, probabilmente completo, della fase creativa successiva a quella che ha condotto a LV2.

Il primo foglio contiene il frontespizio in cui compaiono nome dell'autore (in alto, "Giovanni Testori") e titolo dell'opera (a centro pagina " 'L'Imerio' "). Nel secondo foglio di 'guardia' sono riportati l'elenco dei personaggi (Imerio Maspes, Vittoria Maspes, Giulia Maspes, Guido Maspes, Carnovali Renata, Rivolta Attilio: come in D1, ma manca il personaggio di Enrica) e la didascalia di luogo e data dell'azione: "A Camerlata, il due luglio del millenovecentosessanta. La terrazza d'un giardino". Diversamente da quanto in D1, non vi sono 3 asterischi sotto il titolo dell'opera; la terza pagina di 'guardia' contiene al centro l'indicazione sottolineata " I° ". Sicché la scansione in atti è affidata ad una pagina che li precede ma D2 in effetti coincide con questo primo atto, probabilmente completo ([1]-73). Tra il foglio 7 e il foglio 8 la numerazione salta, passando da p. 4 a p. 6, così come il foglio 9 riporta nuovamente il numero di pagina 6.

Il personaggio di Renata compare solo nell'ultima pagina con una sola battuta mentre è completamente assente il personaggio di Attilio, che pure compare nell'elenco in esergo all'opera. Le correzioni autografe presenti consistono nella cancellazione di alcune parole e righe a p. 18, in una cancellazione e una aggiunta a p. 42, nella cancellazione di due parole e una aggiunta a p. 73.

---

<sup>4</sup> Come si cercherà di dimostrare, tra le cartelle di questa unità archivistica 01 è possibile rinvenire una probabile stesura integrale componendo le fonti D1 e D17. L'unica altra versione integrale di ambientazione contemporanea è quella contenuta nell'Archivio Luchino Visconti e che ho denominato LV2.

D2 non presenta alcuna separazione interna tra primo e secondo atto benché contenga materiali che in D1 e D3 sono collocati nel secondo atto. Più precisamente, D2 presenta con D3 e D1 una forte corrispondenza testuale fino all'ingresso di Enrica in chiusura del primo atto. La corrispondenza riprende verso la metà del secondo atto di D3 e D1, escludendo tutti i riferimenti alla presenza di Renata il cui ingresso in D2 è collocato al termine del testo. Se si escludono le stesure in D3 e D1 che sono le uniche dove Enrica è tra i personaggi e il cui ingresso in scena segna la chiusura del primo atto di quelle versioni de *L'Imerio* di ambientazione contemporanea, in tutte le altre la fine del primo atto è segnata dall'ingresso di Renata, come accade in D2.

Per tutte le ragioni meglio specificate nella descrizione della fonte D17 cui si rinvia, è attendibile l'ipotesi che D2 rappresentasse un primo atto completo nel quadro di un tentativo di riarticolazione dell'opera in due atti - abbandonando, così, la tripartizione propria del progetto originario – nel quale la stesura in D17 rappresentava il secondo, conclusivo, atto.

Possiamo ritenere probabile che D2 sia il risultato della riscrittura di D3 testimoniata nelle pagine contenute in D14, tenendo però presente anche il primo esito di riscrittura di D3, ovvero D1.

**D3.** Cartella costituita da 88 fogli in un dattiloscritto rilegato con copertina azzurra e quarta di copertina non scritte, con fogli numerati a macchina da 2 a 84.

Contiene un primo atto completo ed un secondo atto – probabilmente anch'esso completo – della versione contemporanea, appartenenti ad una nuova fase creativa, successiva alla prima che ha condotto alla forma in LV2.

Nel frontespizio, primo foglio, sono riportati il nome dell'autore, il titolo dell'opera e l'indicazione "tre atti". Sul secondo foglio, l'elenco dei personaggi e la didascalia: "A Camerlata, il due luglio del millenovecentosessanta. La terrazza d'un giardino". La scansione in atti è affidata ad una pagina che li precede con l'indicazione al centro per esteso in maiuscolo sottolineato: "ATTO PRIMO" (al terzo foglio di guardia, foglio n. 3) e "ATTO SECONDO" (foglio n. 55, non numerato e non calcolato nella progressione numerica dall'autore)<sup>5</sup>.

I primi tre fogli, le pagine dell'avantesto, non differiscono da quelle delle stesure della prima fase creativa<sup>6</sup> tranne che una prima significativa novità, ovvero l'inclusione tra i personaggi di Enrica Maspes, cugina di Imerio (e sua 'sorellastra', in qualche modo, in quanto figlia naturale degli zii-genitori adottivi) che nelle versioni precedenti è un personaggio fuori scena, le cui azioni passate e

---

<sup>5</sup> Ecco perché qui si ritiene che il numero di fogli registrato sia 88, diversamente da quanto registrato dall'Archivio nella Scheda n. 1.

<sup>6</sup> Oltre che nella versione integrale LV2, queste prime pagine dell'opera si possono leggere nelle fonti in D6, D44-c, D5, D10, LV1 (in cui l'atto primo è contenuto completo) e in D16, D11, D15-a e D44-d (in cui l'atto primo è lacunoso).

presenti sono narrate dai familiari. L'unica altra stesura con sette personaggi – quindi con Enrica – è quella conservata in D1; probabilmente, se non fosse stata del tutto lacunosa, anche nella stesura di D44-f avremmo trovato Enrica tra i personaggi.

L'altra decisiva innovazione è nella pagina 1, non numerata, contenente la descrizione della scena iniziale che è del tutto differente da quella che si legge nelle versioni della prima fase creativa. Questi sono solo i primi due elementi evidenti che testimoniano una nuova fase di elaborazione creativa dell'*Imerio* perché tutte le pagine di D3 mostrano una riscrittura profonda del testo.

D3 contiene un'ampia versione incompleta dell'opera in una stesura assai vicina a D1; l'ultima pagina che possediamo, la numero 84 (foglio 88) corrisponde, con pochissime differenze, a quanto contenuto nella pagina 125 di D1, quindi a non molte pagine dalla fine del terzo atto. Sappiamo dal frontespizio che erano previsti tre atti ma il dattiloscritto ci presenta un primo atto completo ed un secondo che probabilmente giunge a conclusione. Il testo in D3 presenta alcune problematiche ed il fatto che sia lacunoso di tanta parte di quello che in D1 è il terzo atto, rende particolarmente complesse le risposte che possiamo avanzare alle questioni che pone in merito al procedere del progetto testoriano.

**D4.** È la prima cartella contenente una stesura ambientata nel '600; è formata da 72 fogli in un dattiloscritto rilegato con copertina rosa; i fogli numerati a macchina da 4 a 72.

Sul frontespizio, nel secondo foglio, troviamo nome dell'autore e titolo dell'opera, sotto i tre punti in luogo dell'indicazione grafica dei tre atti. Sul secondo foglio è riportato l'elenco dei personaggi ("Vittoria D'Endrigo, Guido D'Endrigo, Imerio D'Endrigo, Alessandra Avogadro, Francesco Maria Avogadro, Leandro Avogadro, il Sindaco, il Vicario, un Coadiutore, Tommaso Rubris, Domenico Rubris, Uomini e donne del popolo, Nobili e notabili del popolo, Chierici ed esponenti delle confraternite, Alcune guardie, Filiberto Vintebbio, Orsola Boccia Vintebbio, Giampaolo Vinzio, Andreasilvio D'Otro detto Aronte, un pastore, Donne e uomini del popolo, Esponenti del parlamento di Alagna, alcune guardie") e la didascalia "I vari luoghi dell'azione, che si svolge nell'alta Valsesia, tra Campertogno ed Alagna, sono raggruppati in un'unica scena". Il corpo del testo non ha una suddivisione interna in atti, manca presumibilmente un'ultima pagina contenente le battute di chiusura della tragedia. Presenza di poche e diffuse cancellazioni e correzioni autografe.

**D5.** Cartella formata da 35 fogli dattiloscritti, rilegati, con copertina beige scuro, contenente un primo atto completo appartenente ad una stesura della prima fase creativa che conduce a LV2.

Nel frontespizio, primo foglio, sono riportati il nome dell'autore, il titolo dell'opera e l'indicazione "tre atti"; nel secondo foglio, l'elenco dei personaggi (assente Enrica) e la didascalia: "A Camerlata, il due luglio del millenovecentosessanta. La terrazza d'un giardino"; nel terzo foglio, la pagina con la sola indicazione 'atto primo' in maiuscolo sottolineato a centro pagina. Il quarto foglio rappresenta la pagina 1, priva di numerazione dattiloscritta, contenente la didascalia della scena iniziale e la descrizione dei personaggi. La numerazione a macchina delle pagine procede ininterrotta da 2 (foglio 5) a 27 (foglio 30); le pagine successive sino al foglio 35 non sono numerate. Le molteplici e numerose cancellazioni, correzioni e aggiunte autografe<sup>7</sup> presenti in tutto il dattiloscritto, in alcuni casi trovano spazio nel *verso* della pagina precedente: è il caso delle pagine 4, 5, 6, 10, 27 e 28 non numerata ([28]) nel cui *verso* sono contenuti interventi manoscritti ove sono trascritte, completate o ritrascritte in forma più leggibile le modifiche operate nella pagina dattiloscritta squadernata a destra. Ad esempio, il testo autografo in stilo nel *verso* della pagina 4 si riferisce a modifiche sul *recto* della pagina 5; spesso le battute da modificare sono collegate alle glosse sul *verso* della pagina precedente attraverso segni grafici e frecce.

Come accade per la cronologicamente precedente fonte D15-a di cui recepisce le modifiche, tutte le pagine di D5 sono fittamente segnate da numerose cancellazioni, interventi autografi di modifica, aggiunta e riscrittura del testo ad inchiostro (in stilo blu); ma non solo. In questi fogli la rielaborazione testuale si realizza anche attraverso un altro tipo di azione sulla pagina che potremmo definire come 'collage' tra differenti fogli: ovvero la giustapposizione di fogli interi o anche solo parte di essi (ritagli di pagina, non occasionalmente, in qualche caso anche con sole poche righe), autografi o dattiloscritti, a quelli del manoscritto di lavoro principale – in questo caso, in D5, forse incollati o inseriti (negli anelli del raccoglitore o aggiunti alla rilegatura tramite i fori del foglio) ma in altri casi anche sovrapposti tramite graffetta – al fine di modificare o anche semplicemente cancellare il testo sottostante con un foglio bianco<sup>8</sup>. La pagina 24 è una demarcazione: si tratta di una fotocopia formata da due metà incollate e con diversi caratteri di battitura, il secondo dei quali, più nitido, si manterrà sino alla pagina 27 (foglio 30). E questa stessa tecnica<sup>9</sup> si rinviene ancora proprio a pagina 27 (sulla parte inferiore della pagina è incollato un pezzo di foglio dattiloscritto ad inchiostro blu che è utilizzato anche i fogli successivi), alla pagina non numerata [29] (sulla parte

<sup>7</sup> Le correzioni «instaurative» e «sostitutive», secondo Contini.

<sup>8</sup> È ciò che accade in D14 a pag. 54 (foglio 6)

<sup>9</sup> Questa è una tipica tecnica di lavoro di Testori, rilevata anche in altri fogli: il collage tra battiture (e stesure) diverse al quale supponiamo ricorresse per fondere parti di diverse redazioni che riteneva di voler salvare dopo aver tagliato battute o scene delle une e delle altre che preferiva eliminare per poi procedere ad una nuova revisione (infatti spesso, sulle pagine collage, si ritrovano ulteriori correzioni autografe cfr. D5 p. 24, p.27, p. 29; D8 p. 5, p. 6, p. 7, p. 15, p. 28, p.46, p. 60). Per una esemplificazione dei contenuti e delle fonti di cui si è detto, si rimanda all'Appendice.

inferiore della quale è incollato un pezzo di foglio dattiloscritto in nero) e a pagina non numerata [31], (nella cui parte inferiore è incollato un pezzo di foglio dattiloscritto in blu usato anche per la pagina che segue).

Questa stesura in D5, così come quelle nelle fonti D10 e D15-a, rappresenta una riscrittura che l'autore intraprende utilizzando la stessa identica copia dattiloscritta in D6, sulla quale, realizzate evidentemente delle copie (fotocopie o ciclostile), di volta in volta apporta ulteriori modifiche per rielaborare il testo in nuove versioni. Tali interventi di modifica sono realizzati a penna e, nel caso di D15-a e D5, anche inserendo nuove pagine dattiloscritte dopo il brandello foglio costituito da pagina 24.

Per queste ragioni, collocare tali fonti (D6 e, a seguire, D10, D15-a e D5) sul piano diacronico – in un percorso evolutivo la cui direzione sembra avere quale meta la stesura in LV2 – non è possibile individuando la ricezione di modifiche apportate in una nuova forma dattiloscritta come solitamente accade per il materiale del laboratorio testoriano<sup>10</sup>; è invece inevitabile individuare il procedere della trasformazione testuale tramite le modifiche apportate dall'autore per mezzo di interventi autografi successivi, nonché tramite la giustapposizione di ritagli di fogli dattiloscritti sulle pagine della copia dattiloscritta di partenza (sempre la stessa, quella di D6) o, ancora, attraverso l'aggiunta di interi nuovi fogli dattiloscritti a eliminare o sostituire del tutto i brani da modificare – quasi sempre, anche questi, fittamente segnati da interventi a penna. Così, a partire da un'identica copia dattiloscritta, priva di interventi autografi in D6, si potrà individuare la fonte in D10 come il primo intervento riscrittura di D6: i fogli di D10, infatti, presentano poche modifiche autografe (assai meno rispetto a quanto presente in D15-a e D5) e non presentano alcun tipo di ricostruzione materiale delle pagine. L'analisi testuale conferma, inoltre, che D10 è, tra tutte le stesure cui si è avuto accesso, quella più vicina a D6 e quella le cui modifiche si ritrovano recepite in D15-a e D5.

Collocare in una progressione evolutiva D15-a e D5, invece, è meno immediato e risulta possibile solo attraverso l'analisi testuale perché in entrambe le fonti le modifiche recepite da precedente stesura sono riscritte, autografe in stilo blu, assieme ai nuovi ulteriori interventi di riscrittura.

L'autore, per chiarire ulteriormente, non ha prodotto una copia fotostatica dell'ultima versione con incluse le modifiche autografe per poi operarvi nuovamente con interventi manoscritti a penna; in D15-a, per esempio, sulla copia di D6 vengono riportate manoscritte le modifiche adottate in D10 e se ne aggiungono altre, quelle proprie solo di quella stesura; allo stesso modo, in D5 prima di

---

<sup>10</sup> “In considerazione dell'uso, trovato saltuariamente nei quaderni, di incollare brandelli di dattiloscritto per proseguire poi a mano, e della pratica invece frequentissima di correggere e integrare a mano i testi dattiloscritti, si può pensare che Testori stesso provvedesse a battere a macchina quasi immediatamente il testo abbozzato di getto, intervenendo poi numerose volte sul dattiloscritto, forse più per la difficoltà a “rileggersi” che per la volontà di fissare in una forma più definitiva il testo.” Gallerani P., I Fogli. Introduzione. Linee Generali, Archivio Giovanni Testori, <https://www.fondazionemondadori.it/archiviotestori/fogli.html> .

procedere a nuovi interventi l'autore trascrive, sempre in stilo blu, le modifiche adottate in D15-a (e quindi anche quelle di D10).

Tuttavia, sia in D15-a che in D5 sono presenti, come si diceva, non solo numerosi interventi autografi ma anche modifiche apportate alle pagine attraverso l'utilizzo di fogli dattiloscritti (integri o parti ritagliate) giustapposti alle pagine della copia di partenza. Per questo, una volta individuate le modifiche appartenenti a D10 contenute nelle due fonti successive, è stato necessario discriminare le ulteriori modificazioni comuni ad entrambe da quelle appartenenti in modo esclusivo alla singola stesura. In tal modo è stato possibile identificare la fonte contenente il testo con maggiori trasformazioni rispetto alle altre stesure (da cui, dunque, si genera), ovvero la versione in D5. Successivamente si è operato, a conferma finale, un raffronto sia di D15-a che di D5 con LV1 ed LV2, individuando così quella in D5 la stesura del primo atto più vicina a LV2, con una corrispondenza testuale quasi totale con LV1 (LV1, secondo la stessa metodologia d'analisi, conserva quasi tutte le trasformazioni adottate in D5 ed è prodromico di quanto si legge in LV2).

È necessario anche specificare che in entrambe le fonti D15-a e D5 è dopo l'identico brandello di foglio costituito da pagina 24<sup>11</sup> che sono inserite le nuove pagine dattiloscritte ma queste, differiscono nelle due stesure: differenti i fogli ed il testo.

Infine, la descrizione archivistica riporta che il *recto* della copertina di D5 reca il titolo in dattilo nero "L'Imerio", analogamente a quanto si rinviene nelle copertine di D6, D10, D11, D15-a, D16.<sup>12</sup> Un ulteriore elemento, di natura 'materiale' a riprova della prossimità ed omogeneità tra queste fonti, che costituiscono il gruppo di stesure che porteranno alla forma più stabile e compiuta proposta a Luchino Visconti in LV2.<sup>13</sup>

**D6.** La cartella contiene un dattiloscritto rilegato composto da 33 fogli. I primi 3 fogli sono identici a quanto descritto per D5: frontespizio; pagina di personaggi e luogo dell'azione; pagina con indicazione 'atto primo'. Segue la prima pagina non numerata con la descrizione della scena iniziale, che in queste versioni della prima fase creativa implica anche la presentazione dei personaggi e il loro ingresso in scena uno per volta. Dalla pagina 2 inizia la numerazione a macchina che procede fino all'ultima pagina, la 30.

---

<sup>11</sup> "Vittoria Maspe: E perché Guido? L'Imerio ha ragione. Vergine, è una parola bellissima, pulita. È lui che, con tutto l'odio che ha addosso, la trasforma in qualcosa di turpe, osceno e maligno" (D6, D10, D15-, D5, pag.26; LV1 pag. 29; LV2, pag. 36)

<sup>12</sup> Archivio Testori, Unità archivistica 01, Titolo attribuito 'L'Imerio', Scheda n. 1, Segnatura cartella D1-D17, D44 (<https://www.fondazionemondadori.it/archiviotestori/quaderno.php?idelenco=1&start=0&serie=Fogli>).

<sup>13</sup> Anche il colore della copertina può concorrere a confermare la cronologia che si è ricostruita: D16 e D11 (le fonti più 'antiche') presentano una copertina grigia, mentre quelle che ad esse seguono, nell'ordine, D6, D10, D15-a, D5, hanno tutte la copertina di colore beige scuro.

D6 rappresenta un primo atto completo di una stesura appartenente alla prima fase creativa che conduce a LV2. Le pagine non mostrano alcun intervento di modifica al testo dattiloscritto che recepisce quelle apportate in D44-c. La numerazione delle pagine procede ininterrotta, foglio per foglio, sino alla pagina 30 con la quale si chiude l'atto.

Le fonti D10, D15-a e D5 (in ordine di evoluzione diacronica rispetto a D6) utilizzano tutte questa stessa copia dattiloscritta in D6 per rielaborare il testo in nuove versioni; le pagine di D15-c sono copia identica (fotocopia o ciclostile) delle pagine 24-30 di questa fonte.

**D7.** Cartella formata da 36 fogli. Il frontespizio reca il nome dell'autore e il titolo dell'opera, il secondo foglio, il numero I. Non compare un elenco dei personaggi; è la seconda cartella contenente la versione con ambientazione seicentesca. Stesura dattiloscritta priva di interventi autografi correttivi e di cancellazioni; sono mancanti le pp. 38 e 39 del dattiloscritto. A partire dal foglio 4 le pagine sono numerate dal 2 al 57 in modo consecutivo ma non ininterrotto<sup>14</sup>: ecco perché al foglio 36 corrisponde la pagina 59.

**D8.** Cartella formata da 75 fogli, contiene una stesura della versione ambientata nel '600. Il frontespizio riporta il nome dell'autore e il titolo dell'opera. Sul secondo foglio è scritto l'elenco dei personaggi (come in D4, il nome di Andreasilvio d'Otro detto Aronte è riportato in forma autografa) e la didascalia "I vari luoghi dell'azione, che si svolge nell'alta Valsesia, tra Campertogno ed Alagna, sono raggruppati in un'unica scena". Sul terzo foglio, l'indicazione autografa "Atto primo". Stesura ricca di cancellazioni e correzioni autografe. Presenza di più fogli fotocopie di collage fra diverse battiture (cfr. nota 23) e di fogli liberi con integrazioni autografe (dopo p. 4, dopo p. 5, dopo p. 6, dopo p. 28 – aggiunta autografa totalmente cancellata –, dopo p. 34, dopo p. 35, dopo p. 41, dopo p. 42, dopo p. 43, dopo p. 45, dopo p. 46, dopo p. 47, dopo p. 49, dopo p. 57, dopo p. 58, dopo p. 59 – tre fogli). A p. 38 inserimento di una pagina di altra stesura (?) non drammaturgicamente congruente. Le ultime righe della stesura del dramma riprendono la didascalia di D7, p. 58. Si tratta di una stesura di ambientazione seicentesca.

**D9.** Cartella spuria contenente 10 fogli e tre diverse fonti:

**D9-a.** I primi due fogli (di cui solo il secondo con numerazione a macchina '2') costituiscono una copia delle pagine contenute nei fogli 2 e 3 della cartella D17 (pagine [1], 2).

---

<sup>14</sup> La numerazione delle pagine 'salta' diversi numeri della sequenza: mancano le pagine che avrebbero ricevuto numerazione 6-7, 9, 10-11, 15-18, 20-21, 23-26, 28-33.

**D9-b.** Il foglio 3 contiene la descrizione della scena iniziale di una non identificata stesura della versione seicentesca. In titolazione si legge: “Scena I^” e parte della presentazione dei personaggi.

**D9-c.** Le pagine dei fogli 4-10 di D9 – numerate consecutivamente dal 103 al 109 – sono la fotocopia delle stesse pagine dattiloscritte contenute nella stesura di LV2, con l’unica differenza che queste 7 pagine sono prive di qualsiasi segno di modifica al testo dattiloscritto, mentre in LV2 sono presenti interventi autografi.

**D10.** I 33 fogli della cartella D10 contengono un primo atto completo della prima fase creativa che conduce a LV2. D10 presenta la stessa copertina (per colore e titolo) di D6, D15-a e D5 e identici a quelle stesure sono anche i primi tre fogli e la prima pagina priva di numerazione contiene la descrizione della scena iniziale; la numerazione a macchina ininterrotta procede da 2 a 30.

Il dattiloscritto su cui l’autore apporta non molte modifiche e circoscritti interventi autografi di cancellazione e integrazione è quello di D6 - una sua fotocopia o ciclostilato - così come accade per le fonti D15-a e D5. Sicché, mentre in D6 il testo dattiloscritto è privo di qualsiasi intervento di correzione o cancellazione, siano esse autografe o con sovrastampa a macchina, al contrario, i successivi (nell’ordine evolutivo individuato) D10, D15-a e D5, ne sono costantemente attraversati quasi in ogni pagina. Tuttavia, D10 è la stesura che ne contiene meno e nella quale possiamo chiaramente individuare questi interventi come successivi alla versione in D6. Diversamente, poiché in D15-a e D5 non v’è ricezione dattiloscritta della precedente stesura – ovvero delle modifiche apportate in stilo o con la tecnica del *collage* o con la sovrascrittura a macchina – ma la copia dattiloscritta su cui intervenire resta la stessa, come appena evidenziato, quella di D6, per una collocazione della loro posizione diacronica è necessario analizzare le modifiche intervenute tramite interventi autografi sul testo dattiloscritto e però già modificato da altri, precedenti, interventi autografi.

Rispetto alla versione in D6, appare subito significativa la modifica apportata alla didascalia della scena iniziale, con ampia riduzione del testo.

**D11.** I 28 fogli della cartella D11 contengono un primo atto non completo della prima fase creativa che porterà alla versione in LV2.

D11 presenta la stessa copertina (per colore e titolo) di D16; i primi tre fogli sono identici a quelli nelle versioni D16, D6, D10, D15-a, e D5; allo stesso modo che in quelle fonti, il foglio 4 rappresenta la prima pagina, priva di numerazione, con la descrizione della scena iniziale; la numerazione a macchina ininterrotta procede da 2 a 28. A mancare, determinando l’incompletezza dell’atto, sono le pagine che nelle versioni D6, D5, D15-a e D5 sono numerate dalla 22 al 30, a partire dalla battuta

di Imerio (“Perché è finita, mamma. E perché è finita così, in questo modo”) che si ritrova identica in D6 ed ancora, variata minimamente, in LV2.

Privo di cancellature o aggiunte (autografe o dattiloscritte), nella misura in cui presenta la stabilizzazione di modifiche apportate in D16 ed elementi che tenderanno a essere modificati a partire da D44-c può essere conseguentemente collocabile in posizione intermedia tra quelle due fonti, sul piano diacronico-evolutivo.

**D12.** Cartella formata da 76 fogli. Sul frontespizio sono dattiloscritti il nome dell'autore e il titolo dell'opera con sotto tre punti, presumibilmente a indicare i tre atti. Il secondo foglio riporta l'indicazione “Atto primo”; il terzo l'elenco dei personaggi (come in D4) e la didascalia “I vari luoghi dell'azione, che si svolge nell'alta Valsesia, tra Campertogno ed Alagna, sono raggruppati in un'unica scena”. È una stesura della versione ambientata nel '600 mancante di correzioni o integrazioni autografe (solo poche lettere cancellate e l'aggiunta di alcuni segni d'interpunzione e lettere maiuscole come, per es. a p. 34, p. 44 e p. 47).

**D13.** Cartella formata da 13 fogli. Contiene un terzo atto incompleto in una stesura vicina alla versione presente in LV2<sup>15</sup>. Le pagine sono particolarmente segnate dagli interventi di modifica del testo dattiloscritto, con numerose correzioni, cancellature e molte aggiunte autografe in stilo blu. La scheda d'archivio lo descrive come “dattiloscritto previsto per essere rilegato, copertina grigia, fogli non bucati numerati a macchina da 2 a 13, 13 fogli”; considerate le frequenti coeve riscritture del primo atto di cui abbiamo testimonianza, forse l'autore rinviava di continuo anche la rilegatura di questo atto conclusivo.

Il foglio 1, non numerato, riporta in alto al centro, sottolineata, l'indicazione ‘Atto Terzo’, cui seguono, subito sotto, le prime battute. La numerazione inizia nel foglio successivo con la pagina 2 e procede ininterrotta sino alla 13; da p. 5 a p. 13 sembra cambiare il tipo di battitura, il carattere è più grande e nitido. Il *verso* del foglio 2 reca aggiunte autografe – 5 righe su cui sono trascritte due battute – che riscrivono in una forma più grande e quindi più chiaramente leggibile le correzioni in stilo blu apportate alla pagina 3; in questa, una freccia collega le battute modificate da una pagina a quella a fianco, a sinistra, proprio come descritto in D5.

Poiché è l'unica fonte contenente brani dal terzo atto della prima fase creativa della versione di ambientazione contemporanea che condurrà alla compiutezza di LV2, è impossibile una collocazione cronologica che lo associ a stesure degli altri due atti della stessa fase creativa; si può

---

<sup>15</sup> Il testo in D13 è quasi identico a quello che si legge in LV2 dall'inizio del terzo atto a pag. 84 (foglio 89) fino a pag.101 (foglio 105).

però osservare che il testo differisce poco da quanto si legge nel terzo atto della versione completa custodita nell'Archivio Visconti.

**D14.** Cartella formata da 26 fogli e contenente pagine appartenenti ad una stesura che dalla versione in D3 porta ad elaborare quella che si legge in D2.

I fogli 1-2 contengono una pagina di frontespizio e quella con l'elenco dei personaggi e la didascalia dell'ambientazione della vicenda. Queste due pagine, non numerate, dattiloscritte e impaginate in modo non dissimile dalle altre analoghe appartenenti alle altre fonti, contengono però alcune peculiarità. La pagina del frontespizio presenta una cancellatura manoscritta sulla parte dattiloscritta con l'indicazione "tre atti"<sup>16</sup>; anche la successiva pagina in cui si riporta l'elenco dei personaggi e l'indicazione "A Camerlata, il due luglio millenovecentosessanta. La terrazza d'un giardino" presenta alcuni interventi autografi, tra i quali la cancellazione con inchiostro di Enrica tra i personaggi e la correzione dell'ordine cognome-nome per i personaggi di Renata e Attilio, che in tutte le versioni che possediamo sono sempre presentati in modo differente dagli altri personaggi, i quali invece sono elencati facendo precedere il nome al cognome. In alto alla pagina altre evidenti cancellature indecifrabili e a sinistra disegnato inclinato un piccolo monogramma testoriano. Questi primi due fogli sembrano essere una copia dei primi due della versione in D3; il confronto grafico lascia pochi dubbi in merito. Gli elementi su descritti permettono di ipotizzare che queste due pagine appartengano effettivamente alla stessa stesura di cui ci restano le pagine seguenti nella cartella. In questa D14, infatti, si testimonia una riscrittura che, a partire dalla copia del dattiloscritto in D3, conduce a D2<sup>17</sup> e, dunque, approdando ad una nuova suddivisione del testo non più in tre bensì in due atti<sup>18</sup> come si cerca di mostrare più avanti nella descrizione della cartella D17.

I successivi fogli 3-26 rappresentano un secondo atto incompleto di una stesura che contiene numerose e profonde modifiche su una copia fotostatica di D3, che sono poi recepite, dattiloscritte, in D02.

Le pagine sono numerate consecutivamente senza interruzioni dal 51 al 74. Sino alla pagina 72, tale numerazione è l'esito di una correzione e riscrittura operata a penna dall'autore sulla numerazione dattiloscritta originaria<sup>19</sup>. Come accennato, Testori lavora su questa versione utilizzando una copia di D3: i fogli di D14 sono dunque identici eccetto le ultime due pagine 73 e 74 a partire dalle quali l'autore smette di intervenire su quella copia di partenza e dattiloscrive due nuovi fogli (la battitura,

---

<sup>16</sup> Solo in D16 la parola 'tre' è autografa e non dattiloscritta.

<sup>17</sup> Il frontespizio in D2 non presenta alcuna indicazione di suddivisione in atti e non include Enrica tra i personaggi.

<sup>18</sup> Il primo rappresentato dal testo in D2, il secondo da quello in D17.

<sup>19</sup> Sicché, ad esempio, la pagina 59 diviene pagina 51, sovrascrivendo a penna un numero 1 sul numero 9; la pagina 60 diviene la 52 modificando il 6 in 5 e lo zero in 2, e così via fino al foglio 24.

infatti, differisce in modo evidente) sui quali peraltro interviene ampiamente correggendo e integrando manoscrittando in stilo.

Le prime pagine del secondo atto di cui è lacunoso D14 corrispondono esattamente alle pagine 51-58 di D3. Le ultime pagine di D14, invece, differiscono necessariamente da quelle di D3 perché Testori sta realizzando una radicale rielaborazione dell'opera, per cui nella nuova versione che va scrivendo ad entrare in scena in chiusura d'atto non è più Attilio (come in D3 e ancor prima in LV2) bensì è Renata (che invece in D1, nelle corrispondenti fasi del secondo atto, è già entrata in scena). Queste di D14 sono pagine, dunque, particolarmente segnate da interventi manoscritti di riscrittura, con ampie parti cancellate e rivergate in stilo blu; ma le numerose modifiche che l'autore apporta non sono realizzate solo tramite riscritture autografe bensì anche attraverso la tecnica già descritta consistente nell'incollare brandelli di dattiloscritto su altri fogli e magari anche di proseguire a mano o riscrivere ed integrare le parti incollate o sovrapposte. A pagina 51, a centro pagina è presente una striscia di foglio dattiloscritto incollato; a pag. 54 un brandello di carta bianca copre alcune battute a fondo pagina (che si leggono a pag. 62 di D3); nella successiva pagina 55 una striscia di foglio dattiloscritto è incollata nella parte in basso; identica tecnica e collocazione a pagina 65. In alto, alla pagina 68 (foglio 20) è presente un *collage* con delle battute di Guido e Giulia dattiloscritte su altra carta, ritagliate e quivi incollate; la stessa cosa accade alla fine della pagina 70 (foglio 22) con un ritaglio giustapposto che corregge una lunga battuta di Vittoria. Tutti i fogli riportano molte cancellature e correzioni autografe. Questa mole di interventi di modifica del testo dattiloscritto di partenza in D14 è la chiara testimonianza delle numerose e profonde trasformazioni che dal testo in D3 conducono alla stesura che si legge in D2. Esplicita, in particolare, alle pagine 54-55 (fogli 6-7), è l'eliminazione delle battute che facevano riferimento ad Enrica, anche attraverso l'uso di un foglio bianco incollato al fondo di pagina 54, per cancellarle; a pagina 55 (foglio 7), sono eliminate una didascalia e una battuta di Imerio che si riferiscono a Renata (“[...] Hai paura di lei? T'ho detto già che se anche parlasse nessuno le crederebbe”) la quale nel nuovo – che sappiamo essere anche ultimo – tentativo di riscrittura entra in scena al termine del nuovo primo atto rappresentato da D2 e quindi più tardi rispetto a quanto accade in D3 e D1. Significativa, infine, è la fine di ogni corrispondenza testuale con D3 dopo la battuta di Imerio “E voi, perché vi nascondete? [...]”<sup>20</sup> a seguito della quale prevale la riscrittura radicale del testo: le ultime frasi della battuta di chiusura dell'atto, affidata alle parole di Renata appena entrata in scena<sup>21</sup>, completamente autografe, sono le stesse di quelle, dattiloscritte, contenute nell'ultima battuta di D2 e, sebbene rielaborino anche materiali precedenti, non trovano corrispondenze in nessun'altra stesura.

<sup>20</sup> D14, pag. 73 (foglio 25); D3, pag. 81 (foglio 85); D1, pag. 87 (foglio 89).

<sup>21</sup> D4-b, pag. 74 (foglio 26).

**D15.** Cartella spuria formata da 44 fogli dattiloscritti rilegati, con copertina beige scuro con titolazione “L’Imerio” in dattilo nero sul *recto*; fogli numerati a macchina 2-26, 32-37, 25-30.

In essa si possono individuare due diverse fonti.

**D15-a.** I fogli 1-37 della cartella D15 contengono una stesura incompleta appartenente alla fase genetica che porterà a quella in LV2, rispetto alla quale mostra una notevole prossimità; lacunosa di poche pagine finali del primo atto, giunge sino a circa metà del secondo.

Il dattiloscritto D15 presenta la stessa copertina (per colore e titolo) di D6, D10 e D5; i primi tre fogli sono identici a quelli nelle versioni D16, D11, D6, D10 e D5; allo stesso modo che in quelle fonti, il foglio 4 rappresenta la prima pagina dell’opera, priva di numerazione, con la descrizione della scena iniziale; la numerazione a macchina ininterrotta procede da 2 a 26, mentre ne è priva la pagina 27 che è in dattilo blu con numerose correzioni, e presenta la parte inferiore del foglio tagliata.

Sul fondo del *verso* di pagina 10 sono presenti due battute leggibili autografe che si riferiscono alla riscrittura di quelle al termine di pagina 11, cui sono collegate graficamente con una freccia<sup>22</sup>; anche nel *verso* di pagina 26 sono presenti sette righe autografe in stilo blu cancellate e quindi indecifrabili. Questa cartella ben esemplifica il metodo di lavoro di Testori perché a pagina 24 vi è il tipico innesto tra stesure diverse realizzato attraverso *collage* di due differenti fogli e poi, da p. 25 in poi, il testo prosegue con fogli probabilmente di un’altra stesura, come dimostrato dalla diversa battitura e interlinea. Su questo innesto, poi, sono presenti cancellature, aggiunte e correzioni, probabilmente sia immediate che tardive. Appare dunque una delle fonti con più tracce del lungo e rimestato processo di elaborazione dell’*Imerio*. La fonte nella quale si ritrova il testo che recepisce queste modifiche è il primo atto completo contenuto in D5, che è anche la stesura più vicina alla versione in LV2; a sua volta D15-a accoglie gli interventi di modifica apportati in D10, esito degli interventi di correzione in stilo blu sulla copia del dattiloscritto in D6.

Come già esposto nella descrizione di D5, in questi fogli Testori sta procedendo alla rielaborazione del testo utilizzando una copia di D6; recepisce le modifiche autografe adottate in D10 che non ha dattiloscritto in una nuova copia e che dunque ritrascrive a penna integrandole e rielaborandole in nuovi interventi di riscrittura. Lo stesso accade successivamente per D5 che recepisce le modifiche di D15 e ne aggiunge di nuove, come si è visto.

---

<sup>22</sup> Analogamente a quanto descritto per alcune pagine in D5, l’autore glossa le modifiche alla pagina su cui sta intervenendo scrivendole sul *verso* della pagina precedente, squadernata assieme, e collegandole alla pagina dattiloscritta, a destra, tramite righe o frecce disegnate. Cfr. *supra* la descrizione della fonte D5.

Questo metodo di lavoro, tuttavia, sia in D5 che in D15-a, cambia a partire dalla pagina 24 (corrispondente al foglio 27) della numerazione a macchina di questa copia di D6, che dunque smette di essere utilizzata, in favore di nuove pagine dattiloscritte ad hoc contenenti il nuovo testo. La pagina 24 è dunque tagliata a metà e incollata (o sovrapposta) ad una pagina dattiloscritta ex novo a completamento della pagina<sup>23</sup>. Tale nuova battitura, più nitida e portata sino al margine destro del foglio, prosegue nei successivi fogli 28 e 29 le cui pagine sono numerate a macchina 25 e 26. Il *verso* di pagina 26 presenta delle cancellature su sette righe manoscritte, di diversa misura, del tutto indecifrabili e prive di segni grafici di collegamento al *recto* del foglio successivo. Il successivo foglio 30 (la pagina che avrebbe dovuto avere numerazione 27) è in dattilo blu ed è priva della metà inferiore che è tagliata. A mancare, determinando l'incompletezza dell'atto, sono le battute che nelle versioni D6 e D10 vanno da metà pagina 28 sino al termine dell'atto mentre in LV2 si collocano a pagina 42<sup>24</sup>.

I fogli 31-37 che seguono contengono il secondo atto, incompleto, di questa stesura. Manca la pagina contenente l'indicazione 'atto secondo' ma il testo contenuto certamente procede dall'inizio dell'atto: la prima battuta che si legge nel non numerato foglio 31 è quella con cui si apre il secondo atto in tutte le versioni del percorso redazionale che porta a LV2<sup>25</sup>.

Le sette pagine, dattiloscritte e fittamente segnate dagli interventi autografi di riscrittura, sono poi numerate da 32 a 37. Il *verso* di pagina 35 è completamente autografo e di difficile lettura; contiene 15 battute che, per quanto si riesce a decifrare, corrispondono a quelle che in LV2 si leggono alle pagine 61-62<sup>26</sup>.

Gli interventi autografi sul dattiloscritto vengono recepiti in D44-d che sicuramente è successivo.<sup>27</sup> La lacunosità data dalla mancanza delle ultime pagine del primo atto e di quella indicante l'inizio del secondo possono segnare una discontinuità che lascia adito al sospetto di trovarsi dinanzi a due fonti distinte o autonome, ognuna riferita ad atti differenti. Tuttavia, a parte la continuità testuale data dal fatto che primo e secondo atto di D15-a appartengono senza dubbio alla stessa fase creativa (ovvero la prima, che esita nella forma finale presente in LV2), ci sono però altri

<sup>23</sup> È quanto accade anche in D5, cfr. *supra* nel paragrafo che descrive la fonte.

<sup>24</sup> Il testo del primo atto si interrompe con le implorazioni di Giulia che, rivolgendosi ad Imerio avventatosi su Guido, lo scongiura di lasciarlo: “L’Imerio: (avventandosi sul Guido) Marcio sarà il tuo, di sangue. [...] / Giulia Maspes: Lascialo, Imerio. Fallo per me. Lascialo.” (D15-a, p. [27]). L’ultima battuta di D15-a è a pag. 42 della stesura in LV2 in cui il primo atto si chiude a pagina 50.

<sup>25</sup> «Vittoria Maspes: Le ho detto di rispondere»

<sup>26</sup> Da: “Giulia Maspes: Taci, Imerio. Taci.” a “Guido Maspes: Non ha sentito niente, perché non è stato detto niente” (LV, pagg. 61-63). La prima trascrizione dattiloscritta di questo autografo al limite della decifrabilità, si rinviene in D44, foglio 58, numerato a macchina come pagina 6.

<sup>27</sup> Della prima fase creativa che porta a LV2 le fonti in cui possiamo leggere brani del secondo atto sono contenute in: D15-a, D44-d [fogli 58-65], LV1, D44-e [fogli 66-76], D44-b ed LV2. Copie integrali dell'atto sono però leggibili solo in D15-a ed LV2.

elementi che supportano la scelta di fugare il dubbio. Escludendo la semplice mera constatazione che primo e secondo atto in D15-a appartengono ad una stessa cartella e sono collocati in successione tra loro, si può osservare anche che la numerazione a macchina da pagina 32 è coerente con la numerazione che avrebbero dovuto avere le pagine mancanti (28 e 29: quelle della fine del primo atto se preso come riferimento il dattiloscritto di D6; la pagina di apertura del secondo atto sarebbe stata la non numerabile 31; la prima pagina non numerata del secondo atto, il foglio 31, avrebbe avuto numerazione 31). Anche il carattere di battitura, l'inchiostro e l'impaginazione (con le righe che giungono fino a bordo pagina in assenza di margine destro) delle pagine del secondo atto in D15-a sono le stesse delle ultime pagine del primo atto successive alla demarcazione del foglio tagliato di pagina 24.

**D15-b.** I fogli 38-44 della cartella D15 contengono pagine dattiloscritte prive di interventi autografi, fotocopia delle pagine 24-30 di D6. Il foglio 38, non numerato, è di dimensione minori rispetto agli altri fogli, grande circa la metà di questi: probabilmente esito del taglio materiale di un foglio intero; corrisponde a metà della pagina 24 di D6 a partire dalla battuta di Imerio “Comunque, la prima ombra [...]”. Si rinvia alla descrizione della cartella D6.

**D16.** Cartella composta da 27 fogli contenente un atto primo incompleto in una delle prime stesure tra quelle con ambientazione contemporanea che condurranno alla versione presente in D1; sembra anzi probabile che, tra tutte le fonti che s'è potuto studiare, sia quella che offre la versione più vicina al nucleo originario.

Sul frontespizio sono riportati il nome dell'autore, il titolo dell'opera e l'indicazione “tre atti” (la parola ‘tre’ con intervento autografo); il secondo foglio riporta “atto primo”; con il terzo foglio, in cui è descritta la scena iniziale e presentati i personaggi attraverso il loro ingresso in scena, incomincia la numerazione delle pagine che però viene dattiloscritta a partire dal successivo foglio 4 fino all'ultimo foglio della cartella, procedendo da pagina 2 alla 25 senza interruzioni. Si può notare che in questa stesura è assente la pagina che Testori, in tutte le altre stesure, colloca dopo il frontespizio per elencare i personaggi ed inserire a fondo pagina la didascalia dell'ambientazione della vicenda (“A Camerlata, il due luglio del millenovecentosessanta. La terrazza d'un giardino”). Il dattiloscritto presenta numerose cancellature e integrazioni autografe sin dalla pagina del frontespizio, come si diceva. Il testo che recepisce quelle modifiche, quindi la stesura più vicina, risulta quella rinvenibile nella fonte D11.

Il testo di D16 si chiude con la una lunga battuta di Imerio sul tema della colpa che si ritroverà, modificata ma non troppo dissimile, alla metà del primo atto in LV2 (pagine 21-22, fogli 24-25) ed ancora in D1 (a pag. 26, foglio 27).

**D17.** Cartella formata da 42 fogli. Il dattiloscritto è rilegato con copertina azzurra ed è priva di titolo, che è assente anche nel primo foglio recante solo l'indicazione numerica "2°". Come per tutte le altre stesure de *L'Imerio*, anche per questa fonte la prima pagina dell'atto contenente didascalia e battute iniziali non è numerato (foglio 2), e la numerazione a macchina incomincia nel successivo terzo foglio procedendo dal 2 al 41, senza interruzioni. Poche cancellature e correzioni autografe segnano il dattiloscritto.

D17 si presenta come il testo di un 'secondo atto', completo, che giunge fino alla conclusione dell'opera. Non possediamo altre fonti analoghe con cui confrontare questo testo: non ci sono altre stesure di un secondo atto con le stesse caratteristiche, ovvero che presentino una qualche corrispondenza con la sequenza di battute ivi contenuta e che conducano la narrazione a conclusione. E, però, ci troviamo necessariamente dinanzi ad una nuova e intenzionale bipartizione del materiale drammaturgico che prova a soppiantare lo schema dei tre atti riorganizzandolo e distribuendolo in soli due tempi.

Se è vero che non si dispone di analoghi atti secondi conclusivi con cui effettuare un confronto ed un'analisi, pur tuttavia, raffrontando D17 con i testi più prossimi, ovvero quelli della fase creativa successiva a LV2 (e quindi: D3, D1, D14, D2), osserviamo che esso si compone, essenzialmente, di due parti: una prima corrisponde a brani della prima metà del secondo atto di D1 che non si ritrovano in D2; una seconda, assai più lunga, si compone di un testo che trova corrispondenza con la quasi totalità del terzo atto di D1, pur osservandosi differenze non sostanziali da un punto di vista drammaturgico; al centro di questo secondo e conclusivo atto viene riproposta una sequenza di battute presente nel terzo atto di LV2 e che non è riportata in D1.

In quanto atto secondo che però conduce fino alla conclusione dell'opera, D17 va interpretato come seconda e conclusiva parte di una nuova articolazione dell'opera in due soli atti, di cui D2 ne costituirebbe il primo; e questo per molteplici ragioni. Anzitutto, i materiali narrativi di D2 e D17 rappresentano una rielaborazione di quelli presenti in D1, riorganizzati in modo da 'incastrarsi' in successione senza presentare duplicazioni o incoerenze narrative: il testo del secondo atto di D1 viene scomposto e ridistribuito tra D2 e D17; in entrambe le fonti, inoltre, sono assenti tutti i riferimenti alle battute che pronuncia in scena Enrica in D1 e D3, il che conferma che in entrambe la cugina di Imerio non è più tra i personaggi sulla scena e che il dispositivo narrativo del ritrovamento della seconda lettera testamentaria di Imerio, è stato abbandonato. Si aggiunga che la didascalia della scena finale di D2 e quella della scena iniziale di D17 si presentano in una coerenza e continuità che rende convincente l'ipotesi e non è, forse, neanche secondario che D2 si presenti come un primo atto completo che però contiene non poco materiale che in D1 è presente nel secondo atto.

A sostegno dell'ipotesi che D2 e D17 compongano assieme l'ultima forma in due atti che assume L'Imerio di ambientazione contemporanea si possono rilevare due ulteriori elementi, forse non così marginali. Uno di essi è dato dal frontespizio di D2 che non fornisce l'indicazione della tripartizione: semplicemente scompare, sotto il titolo, ogni riferimento al numero di atti in cui si suddivide l'opera. L'indicazione si rinviene invece in tutte le altre stesure di cui possediamo le pagine iniziali, con l'eccezione di D14. Limitando l'attenzione a quelle più 'vicine' a D2, si può osservare che la specificazione dei tre atti è presente in D3 ("tre atti") ed è deducibile in D1, ove, sotto il titolo dell'opera, a poca distanza, ci sono tre asterischi (\*\*\*) . I primi due fogli della cartella D14 potrebbero ulteriormente fornire potenziali prove a supporto dell'ipotesi appena delineata.

Anzitutto, nel frontespizio (D14, foglio 1) l'indicazione dattiloscritta dell'articolazione in atti è cancellata ad inchiostro senza alcuna correzione sostitutiva. Scompare ogni indicazione di suddivisione in atti. Nel foglio 2, contenente l'elenco dei personaggi, il nome di Enrica stampato a macchina è cancellato da intervento autografo. Ora, se consideriamo che D14 è la stesura nella quale, con chiara evidenza, il testo del secondo atto di D3 (e di D1 che è quasi identico) è profondamente modificato - anche eliminando sistematicamente ogni riferimento alle battute pronunciate da Enrica (vedi pagg. 54-57 di D14) - in una nuova forma che è quella che ritroviamo in D2, non è peregrina l'ipotesi che in tale operazione di rielaborazione testuale il viraggio verso la nuova configurazione in due atti è quantomeno un tentativo consapevole dell'autore.

Infine, un secondo aspetto, assai meno probante di quello appena descritto, è dato dal fatto che la pagina di indicazione di inizio atto in D2 e in D17 si presenta graficamente analoga: un semplice numero ordinale sottolineato al centro della pagina vuota<sup>28</sup>. In D3 l'indicazione è testuale<sup>29</sup> così come accade in tutte le altre stesure eccetto in D1 ove l'indicazione di inizio atto è similmente realizzata tramite numero ordinale collocandolo però, diversamente da quanto si osserva in D2 e D17 ove il numero ordinale è al centro di una pagina vuota *ad hoc*, in alto al centro di una nuova pagina cui subito a seguire procede il testo dei personaggi.

Il testo in D17 è, dunque, testimonianza di quella che si può ipotizzare sia stata l'ultima travagliata fase creativa de *L'Imerio* nella sua ambientazione contemporanea, in cui - evidentemente - l'articolazione in tre atti del testo è rimessa in gioco, assieme ad un più organico ripensamento del progetto.

**D44.** La cartella D44 è formata da 112 fogli sciolti dattiloscritti con numerazione a macchina discontinua 2-25, 54-71, 2-6, 2-8, 54-63, 3-15, 8, 7-25. Si tratta di una cartella spuria, contenente più

---

<sup>28</sup> D2, foglio 3: "I"; D17, foglio 1: "2°".

<sup>29</sup> D3, foglio 3: "ATTO PRIMO"

fonti raggruppabili come di seguito. Nell'individuazione e ricostruzione delle fonti contenute in questa cartella si è ritenuto utile non seguire la numerazione a matita apportata in fase di schedatura dall'Archivio Giovanni Testori<sup>30</sup>, pur indicandola.

**D44-a.** I primi 28 fogli della cartella D44 costituiscono una copia identica dei fogli della cartella D11. Dattiloscritti in nero con due buchi per rilegatura, sono del tutto privi di interventi di modifica testuale.

**D44-b.** I successivi diciotto fogli 29-46, dattiloscritti in nero e numerati a macchina senza interruzioni dal 54 al 71 (numerazione a matita d'archivio: 26-42) contengono pagine da un atto secondo di una stesura della versione di ambientazione contemporanea appartenente alla prima fase creativa che condurrà alla forma più compiuta contenuta in LV2 (sulla quale l'autore non interverrà più scegliendo un più radicale cambio di passo ed una più ampia riscrittura dell'opera). L'atto è incompleto perché lacunoso delle prime dieci pagine<sup>31</sup> ma giunge fino alla sua conclusione. Il dattiloscritto è del tutto privo di interventi, siano essi autografi o realizzati attraverso giustapposizione di ritagli e fogli. D44-b risulta essere la trascrizione dattiloscritta di modifiche ad una precedente stesura testimoniata dalla fonte D44-e, cui si rinvia. Di tutte le fonti cui si è potuto avere accesso, è quella che presenta il testo con la maggiore prossimità alla versione contenuta in LV2.

**D44-c.** Nella cartella D44 è contenuto, in fogli sparsi, un primo atto completo appartenente alla fase creativa che precede quella della copia dell'opera completa, di ambientazione contemporanea, presente nell'Archivio Visconti che abbiamo denominato LV2. Più precisamente, per tale primo atto è attendibile la collocazione cronologica tra le stesure presenti nelle fonti D11 e D6 poiché riporta interventi autografi di riscrittura del primo atto presente in D11 che sono poi recepiti in D6. Per le prime 25 pagine Testori utilizza proprio una copia del dattiloscritto in D6. Le altre pagine, invece, sono accomunate da una diversa battitura ed

---

<sup>30</sup> Lo stesso dicasi per l'identica operazione compiuta nelle altre cartelle: si è preferito non prendere in considerazione tale numerazione a matita apportata durante le operazioni di archiviazione perché, tendenzialmente, finalizzata a dare una continuità ai fogli, raccolti o sciolti, di una stessa cartella, contenente numerazioni discontinue o pagine che ne sono prive. Nella descrizione delle Linee Generali dei Fogli presenti nell'Archivio Giovanni Testori, compiuta da Antonella Bilotto e aggiornata da Paola Gallerani, si specifica che «nel caso di miscellanee si è attribuita una numerazione progressiva a matita, dando sempre conto nella descrizione del contenuto (e in modo sommario in quella di tipologia e formato) della numerazione originaria ove presente» (<https://www.fondazionemondadori.it/archiviotestori/fogli.html>).

<sup>31</sup> Il calcolo è effettuato comparando queste pagine a quelle di LV1, che è la versione più vicina con un'analoga battitura e impaginazione. La prima battuta di questa fonte D44-b è quella in cui Imerio, rivolgendosi a Giulia, dice "È così, mamma. Così. / Come dei Giuda. [...]".

impaginazione: sono fogli dattiloscritti in nero e blu (macchina B) con correzioni in stilo blu, con due buchi per rilegatura, e non numerati<sup>32</sup>.

La ricostruzione di questa fonte (D44-c) richiede che i seguenti gruppi di fogli della cartella 44 siano riordinati secondo questa sequenza:

Numero Foglio	Numero di pagina a macchina	Numero di pagina a matita (archivistico)	Battitura e impaginazione	Corrispondenza testuale con D6
47-55	[I-III], [1]-6	43-51	correzioni in biro blu su copia di D6	[I-III], 2-7 (fogli 1-9)
76-79	assente	72-75	assai simile (identica per i fogli 76-78; identica per i fogli 79-81, 96) con correzioni autografe in biro blu	22-27 (fogli 25-30)
96	assente	92		27-28 (fogli 30-31)
80-81	assente	76-77		28-30 (fogli 31-33)

**Tabella 1** - Ricostruzione della fonte D44-c.

Il testo dell'atto primo che questa fonte restituisce presenta le stesse caratteristiche comuni del gruppo di fonti che precedono LV2 relativamente alle prime pagine, non numerate: frontespizio (su cui è riportato il nome dell'autore, il titolo dell'opera e l'indicazione "tre atti"); pagina che presenta i personaggi (Enrica non vi è inclusa) e la didascalia con l'ambientazione della vicenda ("A Camerlata, il due luglio del millenovecentosessanta. La terrazza d'un giardino"); sul terzo foglio, l'indicazione "atto primo"; primo foglio (numerazione d'archivio a matita 46) con la descrizione della scena iniziale e passerella silenziosa dei personaggi. L'ultima pagina di questo primo atto 'ricostruito' dai fogli sciolti di D44 si chiude con la battuta di Vittoria rivolta a Renata appena entrata in scena che chiude l'atto primo di tutte le versioni di questa prima fase creativa che esita proprio nella copia dell'opera completa proposta a Visconti (LV2).

Come indicato nella tabella sopra, nei fogli di questa fonte coesistono pagine appartenenti a dattiloscritture differenti e la maggior parte di essi presenta numerosi interventi autografi e cancellature evidenti. Il *verso* del foglio 53 contiene a centro pagina la riscrittura autografa dell'intera battuta di Imerio a pagina 5 di D11<sup>33</sup> così come si riscontra, dattiloscritta, in D6 a pagina 5. La pagina 25 (foglio 28) di D11 dattiloscritta solo fino a metà pagina<sup>34</sup> mentre quella presente in questa cartella D44 viene completata (ultimo foglio di D44 il 116).

<sup>32</sup> In particolare, i fogli 76-78 sembrano appartenere ad una stessa sessione di dattiloscrittura (identica impaginazione, colore, inchiostro e posizione dei buchi per la rilegatura); analoga osservazione è possibile per i fogli 78-81 e 96.

<sup>33</sup> L'Imerio: "Ha accettato. È vero. E tutto è venuto giù da lì. [...] aveva bisogno e bisogno subito".

<sup>34</sup> Interrompendosi alla battuta di Imerio "Perché è finita, mamma. È finita così, in questo modo".

Nei restanti fogli il testo si presenta in un'impaginazione diversa. L'indicazione delle voci recitanti non è collocata graficamente con rientro a sinistra bensì a capoverso, con sottolineatura; le righe a partire da un margine sinistro poco ampio proseguono fino al bordo pagina, mancando del tutto un margine destro.

**D44-d.** I fogli 56-64 (numerazione d'archivio a matita 52-60) della cartella D44 contengono la parte iniziale di un atto secondo appartenente ad una stesura di ambientazione contemporanea della prima fase creativa. Il suo primo foglio (il 57 della cartella), riporta unicamente l'indicazione a centro pagina "atto secondo" e non è numerato così come non lo è il seguente che riporta le prime battute; i fogli successivi sono numerati dal 2 a 8 ininterrottamente. Tutte le pagine, dattiloscritte in nero, presentano numerose correzioni (integrazioni e cancellature) in stilo blu. La battitura porta il testo fino all'estremo limite destro del foglio, senza margine.

Tramite l'analisi testuale è possibile collocare la stesura cui appartengono queste pagine come intermedia tra D15-a ed LV1: in questi fogli il testo dattiloscritto ha recepito le modifiche apportate alle pagine del secondo atto in D15 e gli interventi di correzione in stilo si rinvengono nei fogli di LV1 che vanno dall'inizio del secondo atto alla pagina 54.

**D44-e.** I fogli 65-74 della cartella D44 (numerazione d'archivio a matita 61-70), dattiloscritti in nero con molte correzioni in stilo blu e numerati ininterrottamente da 54 a 63, contengono pagine del secondo atto di una stesura di ambientazione contemporanea della prima fase creativa. Tutta la fonte è densamente segnata da interventi autografi di riscrittura, con numerose cancellazioni ed aggiunte sul testo scritto a macchina; il *recto* dell'ultimo foglio è quasi completamente vergato a penna, tranne che per la parte superiore ove è giustapposto un ritaglio di foglio dattiloscritto con le prime battute della pagina. Nella restante parte del foglio, il testo è completamente manoscritto in stilo, riempiendolo fino a fondo pagina: infatti l'autore prosegue nel *verso* di questa pagina 63, manoscrivendovi l'ultima lunga battuta conclusiva del secondo atto, affidata a Vittoria, come in tutte le stesure della prima fase creativa della versione di ambientazione contemporanea.

Le operazioni di riscrittura realizzate in queste pagine di D44 vengono recepite nella stesura di cui possediamo le poche pagine in D44-b che, a loro volta, ritroviamo pressoché immutate nella versione in LV2.

Quelle che mancano determinando l'incompletezza dell'atto sono le pagine della sua prima parte, corrispondenti alle pagine 42-65 in LV2 e 41-54 di LV1. Anzi, il testo in D44-e incomincia esattamente dove si interrompeva LV1 (che ricordiamo essere il testo allegato alla missiva a Visconti del 31 agosto 1961 e offertogli in lettura a presentazione il progetto, evidentemente ritenuto ancora non del tutto completo e pronto da poter essere proposto integralmente al regista).

Più precisamente, la prima pagina di questa fonte D44-e, numerata 54, è una copia dell'ultima pagina di LV1, sulla quale Testori interviene con cancellature e autografi. Le pagine successive, però, sebbene proseguano la numerazione senza interruzioni dal 55 al 63, sembrano essere il risultato di una nuova sessione di dattiloscrittura perché l'impaginazione è differente, con una battitura portata fino a bordo pagina destro, senza spazio per il margine.

L'ipotesi che si può avanzare è che in queste pagine l'autore stia riprendendo la scrittura interrotta in LV1, ovvero che stia finalmente giungendo a completamento della scrittura del secondo atto della prima fase creativa della versione ambientata nel 1960. Tutte le fonti disponibili contenenti pagine ad esso appartenenti possono, attraverso l'analisi testuale, essere messe in questa successione evolutiva:

D15-a → D44-d → LV1 → D44-e → D44-b → LV2

La posizione relativa di ognuna è data dal fatto che recepisce, dattiloscritte, le modifiche operate sulla stesura che le precede e ne presenta di nuove che si ritrovano nella versione che segue. Solo D44-b non ha modifiche ed è quasi identica a LV2.

Tuttavia, di tutte queste stesure del secondo atto, solo LV2 è integrale. Se quindi le analizziamo prendendo in considerazione le parti di testo in esse contenute, possiamo suddividerle in due gruppi, utilizzando una battuta di Vittoria che fa da spartiacque tra quelle versioni che si interrompano proprio con quelle parole della zia di Imerio e quelle il cui testo proprio da lì incomincia per giungere fino al termine dell'atto<sup>35</sup>. In tal modo si osserva che, nella successione sopra esposta, le prime 3 fonti (D15-a; D44-d; LV1) si fermano proprio dalle battute da cui incominciano le altre due (D44-e; D44-b). Quindi la prima fonte che contiene il testo successivo alla battuta di Vittoria appena citata – che è, va ricordato, l'ultima contenuta in LV1 – è la stesura in D44-e, la prima – dunque – a portare a conclusione l'atto secondo. La cui versione, recepita in D44-b, infine si ritrova senza quasi variazioni in LV2. Se è assai probabile, dunque, che al termine dell'agosto del 1961, quando propone a Visconti la lettura di LV1, Testori non abbia ancora portato a termine la stesura contenuta in LV2, è però quanto meno possibile, considerate le risultanze esposte dell'analisi testuale, che non avesse neanche ancora terminato la scrittura del secondo atto.

---

<sup>35</sup> Si tratta della risposta di Vittoria alla battuta di Imerio che resta simile in tutte le versioni fino a LV2: "L'Imerio: "É così, mamma. / Come dei Giuda. Perché Giuda almeno, s'era fatto pagare. [...] // Vittoria Maspes: E chi l'aveva obbligato a credere alle idee in cui credeva e a sabotare, come stava sabotando, da anni, la nostra causa e la nostra guerra? / Non che, la guerra, in sé e per sé, l'avessimo mai approvata. Ma, in certi momenti della storia prender le armi diventa necessario. Mostruoso e terribile fin che si vuole, ma necessario. / E con le armi difendere, non solo la propria patria, ma la sacra gloria delle proprie tradizioni e dei propri retaggi." (LV2, pagine 65-66).

Va sottolineato che è solo grazie alla conoscenza di LV2, l'unica copia integrale della tragedia appartenente a questa prima fase creativa de *L'Imerio* di ambientazione contemporanea<sup>36</sup> tra tutte quelle di cui si dispone e si conosce l'esistenza, che si è potuto stabilire con certezza quali fossero le battute di chiusura del primo atto (Vittoria che interroga sarcasticamente Renata appena entrata in scena con dei fiori in mano sulla tomba si Imerio<sup>37</sup>) e di apertura e conclusione del secondo (insistenza provocatoria di Vittoria rivolta a Renata<sup>38</sup>; Vittoria che interroga con sarcasmo sprezzante e denigratorio Attilio appena entrato in scena<sup>39</sup>). Se non vi fosse stata la possibilità di leggere LV2, la stessa analisi testuale non avrebbe potuto discriminare in D44 le diverse fonti presenti nella cartella né tantomeno si sarebbe potuto delineare un loro ordinamento cronologico-evolutivo a tal punto coerente.

**D44-f.** Il foglio 75 e i fogli 83-95 di D44, è verosimile contengano pagine del primo atto appartenenti ad una prima stesura della nuova fase creativa che si apre con D3.

Il foglio 75 (numerazione d'archivio a matita 71) contiene la pagina con la didascalia della scena iniziale nella nuova versione che si ritrova invariata da D3 in poi; seguono le prime tre battute dell'opera. Il testo presente in D44-f di questa didascalia diverge pochissimo<sup>40</sup> dalla versione che si ritrova in D3, D1 e D2 invariata; quello delle prime battute dell'opera è quasi identico senza però coincidere completamente con alcuna di esse.

La pagina numerata 3 (foglio 83), si apre con Vittoria che risponde a Guido "Baratto, sì, Guido. Non c'è niente da nascondere, perché s'è trattato d'un baratto fatto in piena regola con le regole della coscienza e della morale [...]". Ebbene, la battuta non si riscontra in LV2 né, tantomeno, nelle stesure ad essa precedenti mentre si rinviene quasi identica in D3, D1 e D2.

<sup>36</sup> Fase che vede in LV2 il suo esito maturo e definitivo, dopo il quale intervengono ripensamenti che portano ad una riscrittura più profonda e dunque ad una nuova fase che porterà alla redazione di D1.

<sup>37</sup> "Vittoria Maspes (al Guido): Lo vedi? Avevo ragione. Al primo segno, la farfalla è tornata. / (alla Renata) Cosa crede di poter fare lei, con quei quattro garofani presi in Piazza Alessandro Volta, tre? / Di metter a posto la coscienza per tutto il male che ha fatto a lui, a noi e al mondo? / Risponda." (LV2, pagg. 49-50).

<sup>38</sup> "Vittoria Maspes: Le ho detto di rispondere. / (all'Imerio) E allora, comincia tu. [...]" (LV2, pag. 52).

<sup>39</sup> "Vittoria Maspes: Aveva già incominciato la sua esibizione da feccia dell'umanità, lei, l'altro giorno, a quest'ora? O invece era lì, lì, per prepararsi?" (LV2, pag. 82).

<sup>40</sup> "Il giorno sta per finire. Le ultime luci si confondono con le prime ombre, i segni del tramonto cominciano ad apparire all'orizzonte." (D44-f). In tutte le altre fonti che riportano il passo (D1, D3, D2) l'autore inserisce una congiunzione avversativa: [...] con le prime ombre, **mentre** i segni del tramonto [...]. Ancora, alla fine della prima battuta l'ultima frase è identica a quanto si legge in D2 "[...] Perché, dopotutto, quel verme, a metterlo al mondo, sei stata tu" (D44-f)" e differisce alla versione in D1: "[...] Dopotutto, quel verme a metterlo al mondo, sei stata tu" (D1, pag. 2). D'altra parte, la successiva battuta di Vittoria presenta la stessa versione che ritroviamo in D3 ([...] Verme per come ci ha vituperati, infangati e degradati)" leggermente differente da quella in D1 e D2, ove scompare 'vituperati'. Più in generale, se questa fonte appartiene alla stessa stesura di D44-f, com'è probabile, la sua precisa collocazione cronologica tra i testi sicuramente coevi non è di facile soluzione.

Dall'analisi testuale si evince che quelle che ci appaiono in questi fogli sono le prime tracce della nuova fase di rielaborazione de L'Imerio nella versione contemporanea, che condurrà alle stesure successive in D3 e poi in D1 e D2-D17. Il testo in queste 14 pagine differisce assai poco da quello corrispondente presente in quelle stesure ma presenta una maggiore prossimità con D3 il quale, a sua volta, mostra delle variazioni rispetto a D44-f che ritroviamo confermate nelle versioni D1 e D2: quindi D44-f è assai probabile preceda D3. In particolare, poi, la prima battuta di pag. 3 contiene il riferimento alla seconda lettera testamentaria di Imerio che Enrica ritroverà; questo espediente della trama è presente in tutte le versioni – sebbene utilizzato e risolto in momenti diversi dello svolgimento del dramma in – tranne che in D2, in cui è anche assente il personaggio di Enrica. Dunque: D44-f certamente precede D2; presenta maggiori affinità testuali con D3 di quante ne abbia con D1; D3 e D1 sono, nel primo atto, quasi identici, però; ne consegue che D44-f può essere solo o precedente a D3 e D1 oppure successivo ad entrambi e precedente a D2. Quest'ultima possibilità va eliminata, però, sulla base della considerazione che il testo in D2 è assai più vicino a D3 e D1 di quanto non lo sia con D44-f.

I fogli 83-95 (numerazione d'archivio a matita 79-91) numerati continuativamente dal 3 al 15 contengono pagine del primo atto le cui battute trovano corrispondenza con le pagine 4-24 di D3 e 4-25 di D1.

Non è solo la coerenza testuale che depone a favore dell'ipotesi che il foglio 75 (non numerato a macchina dall'autore come accade per la pagina 1 in tutte le altre stesure dell'opera) appartenga alla copia dattiloscritta di cui ci restano i fogli 83-95 di D44. Oltre alle ragioni testuali vi sono anche elementi di affinità grafica e materiale: sono fogli dattiloscritti in nero e blu, privi dei due buchi per la rilegatura, senza interventi autografi ma con alcuni interventi di cancellatura tramite sovrascrittura a macchina e presentano identica battitura ed impaginazione; per queste ragioni sembrano appartenere ad una stessa sessione di scrittura a macchina.

**D44-g.** Il foglio 82 non contiene una variante per la ricostruzione dell'*Imerio*: è una pagina di critica d'arte, numerata 10, che convoglierà nell'*Elogio dell'arte novarese* del 1962, nel 1964 confluito ne *Il gran teatro montano*, giacché in essa si fa riferimento al Museo di Varallo e al “Crocefisso” della Cappella del Cimitero di Campertogno. Ad inizio pagina si legge “tra i monti, le foreste ed i paesi [...]” ed in chiusura “Sì, perché ove la sua datazione fosse proprio la suddetta. Si proverebbe quel”.

**D44-h.** Il foglio 97, come il foglio 82, appartiene alla fase di elaborazione dell'*Elogio dell'arte novarese* del 1962. È numerata ‘8’ e contiene riferimenti, oltre che al Gaudenzio Ferrari, al Luca Baudo.

### 3.4. Contenuti delle cartelle dell'Archivio Visconti

L'Archivio Luchino Visconti fu donato alla Fondazione Istituto Gramsci di Roma su suggerimento di Suso Cecchi d'Amico e Antonello Trombadori. È qui raccolta una estesa e variegata materia che va dalle sceneggiature alle carte private, dalla biblioteca personale a un vasto repertorio di immagini. Nella sezione "Scritti di altri", ho ritrovato due versioni del dramma *L'Imerio* di Testori in corso di stesura: una parziale, costituita dall'atto primo e parte del secondo, e una completa, entrambe datate 1961. Quella parziale è catalogata con codice d'archivio SA89.1 ma, d'ora in poi sarà indicata come 'LV1'; la versione completa è catalogata con codice d'archivio SA89.2 e d'ora in poi sarà indicata come 'LV2'.

Nella sezione "Corrispondenza", ho reperito la lettera che accompagnava l'invio della prima stesura parziale dell'*Imerio*<sup>41</sup> datata 31 agosto 1961.

**LV1.** Cartella formata da 58 fogli dattiloscritti; contiene un primo atto completo e un secondo atto parziale. Prima del frontespizio dattiloscritto, c'è un foglio libero che riporta in forma manoscritta il nome di Giovanni Testori e il titolo "L'Imerio" probabilmente scritti da parte Visconti (il tipo di grafia non corrisponde a quella di Testori osservata in altri documenti). Il frontespizio riporta il nome dell'autore, il titolo e la scritta "tre atti". Seguono l'elenco dei personaggi (tutti tranne Enrica) e la didascalia "A Camerlata, il due luglio del millenovecentosessanta. La terrazza d'un giardino". La prima pagina del testo (foglio 4) presenta la stessa didascalia di scena osservata nei dattiloscritti D16, D10, D11, D15 e D5 dell'Archivio Testori. Il primo atto si chiude a pag. 40 (foglio 44) con la battuta di Vittoria a Renata "E cosa pensa di fare lei, con quei quattro garofani presi in Piazza Alessandro Volta tre?". È presente una suddivisione in atti nel corpo del testo.

**LV2.** Cartella formata da 127 fogli dattiloscritti; contiene i tre atti completi. Il frontespizio riporta il nome dell'autore, il titolo e la scritta "tre atti". Seguono l'elenco dei personaggi (tutti tranne Enrica) e la didascalia "A Camerlata, il due luglio del millenovecentosessanta. La terrazza d'un giardino". Sono presenti refusi nella battitura del numero di pagine: i due fogli successivi alla pagina 80 sono battuti entrambi con il n. 81; circa l'ordine dei fogli, c'è un'inversione di pagine: le pagine n.9 e 10 sono collocate tra la pagina n.7 e la pagina n.8.

**Lettera del 31 agosto 1961** scritta da Giovanni Testori a Luchino Visconti in accompagnamento di una prima parte del copione *L'Imerio* (si rimanda al paragrafo "Il disastro che voglio testimoniare": la lettera a Luchino Visconti).

---

<sup>41</sup> Quella su *L'Imerio* non è l'unica lettera di Testori conservata: vi sono anche due lettere che accompagnavano l'invio di parti de *L'Arialda* e de *La monaca di Monza* rispettivamente datate 6 ottobre 1960 e 26 settembre 1964.

Prima di proseguire, occorre fare una precisazione circa il metodo di lavoro seguito da Giovanni Testori. Osservando più ampiamente il materiale conservato nell'archivio testoriano abbiamo modo di verificare il funzionamento di quella che, secondo Fulvio Panzeri, è la conservazione dell'"officina letteraria" dell'autore. Infatti, leggendo tra le carte manoscritte e dattiloscritte, è possibile intuire quali fossero le varie fasi di stesura di un'opera, sino alla sua versione a stampa, nei casi in cui si sia realizzata, o semplicemente chiarire il percorso di elaborazione artistica di un progetto, anche nel caso in cui non sia stato definitivamente licenziato dall'autore. In tal modo è possibile ricostruire lo stadio di elaborazione dello scrittore anche in momenti di apparente allontanamento dalla scena, come nel caso di lavori inediti. Tra questi, oltre alla tragedia *L'Imerio*, rientrano per esempio testi di scrittura cinematografica, interesse meno indagato di Testori<sup>42</sup>.

Il materiale raccolto dall'archivio può essere sommariamente suddiviso in quaderni manoscritti e gruppi di fogli dattiloscritti i quali erano di solito battuti dall'autore successivamente. La fase della scrittura avveniva di getto, nelle biblioteche della città, o in luoghi più impensabili, come i bar. Non è raro rintracciare nei quaderni manoscritti sovrapposizioni di correzioni a mano, con inchiostri diversi, che occupano i margini obbligando a direzionare le frasi in traiettorie ondulate, o a spirale, che complicano la comprensione di un filo cronologico chiaro tra i vari interventi. Per questo, a un primo impatto, la pagina manoscritta di Testori si rivela in prima istanza per una pienezza "figurativa". In altri e più rari casi, invece, troviamo inserti di veri e propri disegni realizzati a penna, esemplare in questo senso il manoscritto dei *Trionfi*. Era frequente che la successiva fase di trascrizione dattiloscritta avvenisse quasi immediatamente dopo la prima versione manoscritta perché Testori aveva una grafia di difficile decifrazione, peggiorata dalle occasioni di trascrizione estemporanea, che rischiava di divenire di oscura lettura anche per lui stesso. Questa seconda tappa è caratterizzata spesso da più versioni dattiloscritte, come nel caso dell'*Imerio*, su cui l'autore continua ad apportare correzioni a mano, sino ad approdare ad una stesura dattiloscritta definitiva, al massimo recante minime sostituzioni di parole o refusi, che verrà poi consegnata agli editori.

Seguendo il faro del metodo di lavoro testoriano, mi sono orientata tra le innumerevoli carte che costituiscono le cartelle dell'*Imerio*. Purtroppo, se è vero che l'officina di elaborazione testoriana reca tracce di un artigianato variegato al limite della dispersione, laborioso e instancabile, è anche

---

<sup>42</sup> Negli anni Sessanta Testori progetta e stende delle sceneggiature come, per esempio, *L'altra stagione*, scritta nel 1961 (cartelle D45 e D9, a partire da p. 48) o *La mostarda di Cremona*, che, annunciata dallo stesso autore in occasione della messa in scena della *Maria Brasca*, sembrava non aver avuto più alcun seguito. La catalogazione del materiale in archivio, invece, ha permesso il suo ritrovamento (cartella D53). La vicenda è ambientata nella provincia della Bassa, nel pieno del miracolo economico e ha per protagonista Ida, figura femminile di conturbante bellezza («Ida, bella, conturbantemente») che non soccomberà come altre del mondo testoriano. Il tema di fondo della *Mostarda* è in linea con quelli dei *Segreti di Milano*, probabile successivo capitolo della più ampia *Commedia lombarda* su cui l'autore meditava.

chiaro che il nostro autore non fosse sempre meticoloso nella conservazione dei testi, soprattutto delle versioni manoscritte una volta riportate in forma dattiloscritta. Questo vale anche per molte delle scritture private ricevute. Quando, per esempio, ho provato a indagare il rapporto editoriale che aveva legato il novatese a Giorgio Bassani, a fronte di (poche) lettere di Testori reperite presso la Fondazione Bassani, non ho trovato alcuna traccia della corrispondenza bassaniana nell'Archivio Testori. Così, per tornare alle stesure delle sue opere, dell'*Imerio* ho trovato una sola estemporanea fonte manoscritta, anch'essa un avantesto<sup>43</sup>: il Quaderno 89 che a pagina 1 contiene un elenco in cui figurano i personaggi di una presunta originaria versione con protagonisti i membri della famiglia Bosisio (Bosisio Ernesta, Bosisio Imerio suo figlio, Bernasconi Andrea, Prato Maria, il Commendatore), in basso è scritto "l'azione si svolge in [?] di Milano" e a piè di pagina è riportata la data: Parigi, 9/2/1961; a pagina 3 (foglio 5) è riportato il numero romano I, sotto compare una indicazione temporale "Di notte" e poi è trascritto un breve monologo del Commendatore (la pagina, battuta a macchina e incollata, riporta numerose correzioni autografe). Per quanto concerne il materiale dattiloscritto raccolto nelle 18 cartelle, esso si presenta spesso lacunoso e parziale (alcune cartelle contengono dattilografie e correzioni di singoli atti o di sole singole parti di uno stesso atto) e questo non sempre ha permesso di verificare le ipotesi sulla genetica o la dinamica del testo con completezza. Testori era solito, a volte, dattiloscrivere e fotocopiare la stessa stesura del testo per poi intervenire separatamente su ogni copia con differenti interventi correttori a mano. I dattiloscritti, perciò, in questi casi presentano le stesse caratteristiche di battitura (dimensioni del carattere e marcatura dell'inchiostro); inoltre ad una analisi del *ductus*, questo non sembra troppo differire da una correzione all'altra, perciò, si può ipotizzare di trovarsi dinnanzi a revisioni avvenute nell'arco di un periodo ravvicinato. Contrariamente, è anche possibile ritrovare cartelle con testimoni frutto di una composizione tra parti provenienti da diverse battiture dattiloscritte, tagliate e incollate dall'autore nei punti in cui intendeva realizzare passaggi e innesti, in una specie di tecnica *collage* o a palinsesto (per l'esemplificazione si rimanda alla sezione *Appendice*).

Per la mia ipotesi genetica, mancando un testo guida edito, sono partita dal considerare come base le copie in pulito complete. Nella trascrizione critica delle opere, riporterò una ipotesi di stratificazione cronologica delle correzioni di cui è stato possibile tracciare le successioni. Infatti, non di tutte le redazioni è stato possibile ritrovare tracce del lavoro testuale *in fieri*, di trasformazioni attraverso correzioni autografe o sostituzioni tramite *collage*. Non solo il contenuto delle cartelle è, a volte, lacunoso, ma anche tra le stesse fonti sussistono dei 'vuoti' che di fatto costituiscono delle

---

<sup>43</sup> Secondo quanto riferisce Stussi, è «l'insieme dei materiali preparatori raccolti, decifrati, classificati: da semplici liste di parole ad appunti e disegni, ai primi minimi abbozzi, fino a prime vere e proprie stesure», cfr. A. Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2006, pp. 155-261.

interruzioni nel percorso di elaborazione. Probabilmente questo dato è ascrivibile, in parte, alla dispersione del materiale (dovuta a cause involontarie o forse per eliminazione diretta perché trattavasi di materiale ritenuto definitivamente eliminabile), in parte alla stessa modalità con cui l'autore ha tentato di approdare alla versione ideale. Intendo dire che il percorso creativo dell'*Imerio* non è stato 'lineare', partendo cioè da un unico nucleo germinativo via via riscritto, tagliato o rielaborato per arrivare a una versione conclusiva ritenuta esaustiva, ma probabilmente è consistito anche di una scrittura in parallelo, simultanea, di più versioni. Osservando nel dettaglio il materiale delle cartelle, è possibile affermare che è accaduto che lo scrittore si trovasse a stendere stesure diverse del dramma e poi, su quelle, successivamente a intervenire o, a volte, tra quelle operare degli innesti. Come anche può accadere che, di una stesura intermedia in cui figurano delle aggiunte e cancellature, nella redazione successiva, che poi recepisce quelle trasformazioni, siano ripristinate alcune di quelle stesse cancellature (è il caso, per esempio, di quanto ho potuto registrare per le cartelle D3, D14 e D2). La spiegazione di questo dato (che ha reso piuttosto difficoltosa la definizione di una chiara linea genetico-evolutiva, come si potrà immaginare) potrebbe essere ascrivibile a due fattori essenziali: un ripensamento da parte dello scrittore oppure, aspetto non improbabile, la dispersione di materiale che attesti un lavoro intermedio, una ulteriore fase-ponte tra una redazione e l'altra.

L'osservazione dei testi, perciò, ha tenuto conto di più elementi, dalle stratificazioni grafiche alle evoluzioni dei vari personaggi.

### 3.5. Q89 e i dattiloscritti

Il Quaderno 89, il cui contenuto è stato descritto nel paragrafo relativo ai Contenuti delle cartelle dell'Archivio Testori, è datato 9 febbraio 1961. Si tratta di un testo quasi totalmente illeggibile. Dal poco che sono riuscita a decodificare della scrittura di getto di Testori (che, ricordo, era solito scrivere in contesti non domestici, quali i bar, oltre la biblioteca), si rintracciano battute di Imerio e Giulia (il personaggio della madre probabilmente ha cambiato nome, dall'iniziale Ernesta riportato nell'elenco dei personaggi sul foglio 3, come sembra evidente nella battuta sul foglio n. 15: "Giulia: Imerio!") la quale interviene con frequenti richiami al figlio – schema poi riprodotto nei dattiloscritti. Nel foglio n. 5, incollato sul quaderno, troviamo la battuta iniziale del primo atto pronunciata dal Commendatore.

In questa sequenza si comprende che il Commendatore è sulla tomba del padre di Imerio e gli parla. Riporto di seguito il breve testo, in grassetto corsivo le aggiunte autografe sovrascritte a parole cancellate dall'autore:

I°

**Di Notte**

Il Commendatore: Sì, perché se dovessi tornar indietro, rifarei quel che ho fatto. Lo rifarei tale e quale. Anzi, peggio. Non mi fermerei davanti a niente e a nessuno. E non sarai certo tu a farmi cambiare idea.

Ormai, qui, non *resta* più nessuno che *un cane da difendere*, tra un pò [sic] non ci sarà nessuno che parla di te e *che* si ricorda del tuo nome. Tuo figlio, quello che ti stava tanto a cuore, ecco, lo vedi sta per cadere nelle mie mani, l'ho cambiato [*come fosse?*] mio. Ancora qualche tempo e potrò comandarlo, come una marionetta. Diventerà il tuo peggior nemico. *Rifiuterà il tuo nome. Svergognerà te, le tue idee, la tua razza, il tuo sangue.* Ti farà soffrire anche quel che io non son riuscito. *Spegnerà con le sue mani il sole maledetto in cui hai creduto. Lo spegnerà con le mie fabbriche, le mie case, le mie [scorte?]*. La vuoi capire che è così? Non serve a niente che mi guardi con quegli occhi lì da finto martire. A niente. Tanto, una volta che si è nella fossa, *nella fossa si resta* per sempre.

La tua gloria è durata anche troppo. A tornar sulle piazze, a cantar per le strade e far cortei, fra un pò [sic] saremo ancora noi. In giro, i gagliardetti, fra un pò [sic] li porteremo un'altra volta con le nostre mani. Quei gagliardetti che ti facevano andar in bestia. Quelli che hai visto, da parte a parte del crocifisso, sopra la mia scrivania. Quelli che, avessi potuto, t'avrei piantato nel ventre. Perché era così che dovevano sbatterti sulla piazza e farti veder da tutti. E se c'è una cosa che non mi da [sic] requie è proprio quella; di non averti visto là, nudo, pieno di tagli, sporco solo di sputi e di sangue, e con i nostri gagliardetti nel ventre. Capito, o verme? Nel ventre!

Il Commendatore diventerà Guido Maspes nelle versioni successive. In questo abbozzo, è un personaggio vivo e si reca sulla tomba del padre di Imerio per rivelargli quello che, nelle sue parole, sembra un progetto consapevole di vendetta: non pago di aver ucciso l'uomo, ha manipolato il figlio affinché, crescendo, possa rinnegare le sue idee: “Svergognerà te, le tue idee, la tua razza, il tuo sangue. [...] Spegnerà con le sue mani il sole maledetto in cui hai creduto. Lo spegnerà con le mie fabbriche, le mie case, le mie scorte”. I riferimenti simbolici sono chiari: il “sole maledetto” è un richiamo al *Sol dell'avvenire*, ai valori socialisti del padre partigiano, mentre le fabbriche, le case e gli averi stanno a indicare l'avanzata del capitalismo che quei valori seppellirà. Imerio sarà il figlio che rinnegherà i valori del padre. Il Commendatore è un nostalgico che profetizza il ritorno dei “gagliardetti”, coniugando l'ideologia fascista a quella capitalista.

Questa prima battuta del Commendatore si chiude, curiosamente, con la parola “ventre”, come sappiamo centrale nell'elaborazione teorica teatrale di Giovanni Testori che confluirà nel saggio *Il ventre del teatro* (1968).

Nel '63, in occasione dell'intervista di Arbasino, Testori alludeva a una versione in cui i personaggi «sono già morti». Le versioni contenute nelle cartelle dell'archivio Testori e quelle dell'archivio

Visconti, vedono Imerio e i coprotagonisti del dramma già morti, se si eccettua le figure di Renata e Attilio. Nel 1963 Testori aveva già scritto la versione seicentesca, infatti dichiarava ad Arbasino di aver preferito poi spostare nella linea del tempo la vicenda, quasi che la condizione di morti non fosse sufficiente a garantire il distanziamento necessario alla narrazione della vicenda. Se si eccettua la versione del manoscritto con il personaggio del Commendatore, al momento non abbiamo altre tracce di una versione in cui i personaggi non siano già morti. Possiamo perciò dedurre che questo primo abbozzo drammaturgico sia stato subito modificato (e con esso anche i nomi dei personaggi) per essere mantenuto in tutte le diverse redazioni. Certo, circa l'esplicitazione di questa condizione, verrà diversamente modulata tanto che nella lettera a Visconti del 1961, in accompagnamento della redazione di LV1, Testori dirà di voler tenere lo spettatore nel dubbio circa la vita o la morte dei personaggi<sup>44</sup>. Successivamente, come vedremo, un'altra morte interverrà a marcare la differenza tra versioni e sarà quella del personaggio di Attilio, che si suiciderà in D1 e D17. Ma sicuramente le parole di Testori nell'intervista fanno riferimento alla condizione dei personaggi maggiori, i componenti della famiglia Maspes.

Se il quaderno dell'*Imerio* (D89) riporta la data del 9 febbraio 1961, quelli del *Branda* (D87 e D88) registrano il 17 febbraio 1961 come data iniziale; ciò significa che lo scrittore aveva iniziato a lavorare ai due drammi praticamente in contemporanea. *Il Branda* avrà una stesura più fluida, meno tormentata, ma sarà pur sempre lasciato nel cassetto.

---

<sup>44</sup> Cfr. paragrafo "Il disastro che voglio testimoniare".



## Capitolo 4. Ipotesi evolutivo-generative

### 4.1. La linea generativa dell'*Imerio*, un'ipotesi

In assenza di una versione edita e definitiva del testo, i miei principali obiettivi sono stati: definire di quali versioni riprodurre una trascrizione critica, al fine di permettere al lettore di conoscere la vicenda raccontata nell'*Imerio* e dimostrare che, nella sostanza, Testori scrisse due opere diverse; individuare quale o quali siano state le versioni eventualmente più vicine possibili a una idea di completezza per l'autore (completezza evidentemente mai pienamente raggiunta se l'opera non vide mai la luce); tracciare un possibile percorso genealogico ed evolutivo con il materiale a mia disposizione. Presentandosi questo estremamente differenziato e lacunoso non mi ha permesso di dare sempre risposte certe. Guidata dalla stessa affermazione di Testori relativa alle sei versioni dell'*Imerio*, ho cercato di isolare dei nuclei generativo-evolutivi sulla base di differenze più o meno evidenti da un punto di vista drammaturgico e diegetico, consapevole che non necessariamente tra le dichiarazioni dell'autore e il reperimento del materiale potesse esserci una stretta corrispondenza, per più ragioni. La prima è che Testori stesso dichiarava di stracciare e riscrivere, motivo per il quale non è certo che sia sempre possibile ritrovare tutte le stesure di una versione o più versioni. "Stracciare" pagine, come si apprende nel paragrafo relativo ai *Contenuti delle cartelle* e come ho detto sopra, era parte di una tecnica di collage che rientrava nella fase di revisione dei testi: l'autore era solito tagliare fogli diversi, isolarne delle parti e incollarle ad altre per poi tornare ad apportare eventuali ulteriori correzioni o integrazioni autografe. Il nostro scrittore, inoltre, non conservava sempre tutto o disperdeva (anche di questo ho parlato a proposito del mio tentativo fallito di recuperare la corrispondenza epistolare con Bassani negli anni del *Fabbricone*). Ultima ragione, la scrittura dell'*Imerio* è stata faticosa e irrisolta a detta dello stesso Testori, il quale durante gli anni di composizione aveva anticipato, accennando all'avvio della stesura del *Branda*, che probabilmente avrebbe abbandonato il progetto a favore di quest'ultima. Dall'osservazione del materiale nelle 18 cartelle è emerso che le correzioni o i tentativi di rifacimento spesso riguardavano singole parti o singoli atti, indice di un lavoro sì continuativo ma anche mirato e circoscritto.

Tornando alla dichiarazione di Testori relativa alle «sei versioni» dell'*Imerio*, una prima classificazione del materiale a mia disposizione mi ha consentito di individuare anzitutto due opere chiaramente differenti: la versione ambientata nel 1960 e quella ambientata nel '600. Di entrambe

sono state redatte stesure differenziate ora per ragioni più drammaturgiche, ora per elementi più formali. In modo schematico, riassumo così le stesure raggruppate secondo elementi di affinità:

**Versione ambientata nel 1960**, in tre fasi:

1. D16; D11; D44-a; D44-c; D13; D6; D15-b; D10; D15-a; D5; D44-d; LV1; D44-e; D44-b; D9-c; LV2
2. D44-f; D3; D1
3. D14; D2; D9-a; D17

**Versione ambientata nel '600**, in due fasi:

1. D7, D8, D4, D12
2. D9-b (differenziata per la didascalia scenica introduttiva, consta di una pagina unica ma, più che inizio di una differente stesura, sembrerebbe essere stata scartata per sostituirla con le varianti di sopra)

Osservando le articolazioni relative alle stesure delle due principali versioni, ci si rende conto di quanto la scrittura di quella ambientata nel 1960 sia stata più stratificata, ripensata e infine, sappiamo, irrisolta a fronte, invece, di una maggiore omogeneità dei dattiloscritti contenenti la versione del '600 (che Testori, evidentemente, sentì più internamente coerente).

Possediamo solo due copie in pulito drammaturgicamente complete (quindi non mancanti di atti e diegeticamente concluse): quella raccolta nella cartella LV2 e quella nella D1. Probabile, ma comunque meno certa, la definizione di una terza stesura completa individuando D2 e D17 come, rispettivamente, primo e secondo atto di un'ultima riscrittura dell'*Imerio* 1960 in due atti.

LV2, in realtà, non è del tutto scevra da interventi autografi sul testo ma sono talmente rari e limitati ad aspetti formali che possiamo comunque considerarla una copia in pulito candidata all'edizione. Tuttavia, in assenza di una redazione finale accertata, ho scelto di editare anche quella contenuta in D1. Essenzialmente per due ragioni: l'analisi testuale suggerisce quasi indubitabilmente che la stesura in D1 è successiva a quella in LV2 ed è proprio a partire da quest'ultima che si costruisce attraverso la rielaborazione testimoniata dalla stesura lacunosa in D3. D1 mostra, rispetto a LV2, una maggiore compattezza e 'maturità' non solo stilistico-formali ma anche di ragion poetica, considerata soprattutto la dirompente innovazione drammaturgica che D1 introduce (il suicidio finale del personaggio di Attilio).

In sede di edizione della stesura D1 riporterò in nota i confronti con le varianti più significative. Nelle pagine successive mi limiterò a raffrontare in modo schematicamente visibile alcuni passaggi delle mie osservazioni.

Una precisazione importante riguarda i diversi testi contenuti nelle singole cartelle. Non sempre, tra l'uno e l'altro, è stato possibile rintracciare la testimonianza delle singole e dettagliate fasi di riscrittura ovvero di varianti formali o sostanziali di cui si possa puntualmente riferire l'introduzione:

in alcuni casi si ritrovano nuove aggiunte di cui non è stato possibile tracciare la genesi, o un lavoro di ripensamento graduale. Questo perché non tutto il materiale di scrittura dell'*Imerio* è stato conservato o qualcosa è andato probabilmente disperso. In questi casi, perciò, in assenza di segni evidenti di trasformazione testuale (Testori lavorava spesso su identiche dattiloscritte e variando singoli blocchi) si è proceduto considerando l'evoluzione globale delle versioni e indicando, di volta in volta nei confronti tabellari nel corpo della tesi, i nuovi innesti.

All'interno della mole di versioni dell'*Imerio*, un primo netto distinguo riguarda le due ambientazioni storiche. Sebbene i due *Imerio* siano drammaturgicamente differenti, ci sono aspetti comuni tra l'*Imerio* '600 e le prime stesure dell'*Imerio* 1960. A livello diegetico, con affinità solo generiche: Imerio ricerca e rivendica la verità circa l'assassinio del padre (cfr. paragrafi sulle trame). Da un punto di vista drammaturgico, l'ingresso in scena dei personaggi suggerito dalle didascalie segue le stesse modalità: i personaggi delle singole scene avanzano progressivamente dichiarando le proprie generalità; il primo personaggio a prendere parola è Vittoria che si rivolge ad Imerio, interrogandolo. In generale, è più marcata la tematica morale e religiosa. Per esemplificare, confrontiamo una stesura dell'*Imerio* '600 con una stesura di *Imerio* 1960 precedenti la D1:<sup>1</sup>

<i>Imerio</i> 1960 - D11, pp. 1-2 (fogli 4-5)	<i>Imerio</i> '600 - D12, pp. 4-5 (fogli 4-5)
<p><u>La terrazza è vuota. Entra Vittoria Maspes. È vestita in nero, con dura, altera eleganza. Si mette in prima fila, al centro.</u></p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> Vittoria Somaschi, in Maspes, di Camerlata, Como. Nata il tre aprile del millenovecentoquattro.</p> <p><u>Entra Guido Maspes. È vestito d'un color scuro, tra il marrone ed il nero. Si mette a sinistra di Vittoria Maspes.</u></p> <p><u>Guido Maspes:</u> Guido Maspes, di Camerlata. Nato il due giugno del millenovecentonovantasei. Industriale.</p> <p><u>Entra Giulia Maspes. È vestita d'un grigio smunto, appassito e secondo una moda lievemente antiquata. Si mette a destra di Vittoria Maspes.</u></p>	<p>Crescendo gradatamente la luce prende a illuminare lo spiazzo prospiciente il cimitero di Campertogno.</p> <p>Raggruppati secondo legami d'autorità e di famiglia, vi si trovano tutti i personaggi della tragedia abitanti nel Borgo. È sera. Attorno al Vicario, i chierici e i cantori della Scuola tengono accesi i lunghi ceri bianchi, mentre i notabili delle Confraternite alzano i loro stendardi.</p> <p>VITTORIA D'ENDRIGO – Vittoria D'Endrigo, dei Conti Biava di Gàvala. Nata a Campertogno il sei dicembre del millecinquecentosettanta.</p> <p>GUIDO D'ENDRIGO – Guido D'Endrigo, dei Conti e Signori di Campertogno. Nato il ventidue ottobre del millecinquecentosessantasette.</p> <p>L'IMERIO – Imerio D'Endrigo. Nato a Campertogno, il ventun dicembre del millecinquecentonovantasei.</p>

<sup>1</sup> La tabella presenta un raffronto tra i due testi di *Imerio*, nelle versioni di differente ambientazione; per mettere in evidenza l'evoluzione diegetica dei personaggi, le sezioni confrontabili sono tra loro allineate. Si mantengono i caratteri maiuscoli e sottolineati presenti nei dattiloscritti.

Giulia Maspes: Giulia Somaschi, in Maspes, di Camerlata. Nata il ventiquattro agosto del millenovecentodue.

Entra Renata Carnovali. Veste in modo vistoso, fin sfacciato. Ha i tacchi alti. E nelle braccia assieme alla borsetta un mazzo di fiori. Si mette in prima fila ma in disparte dagli altri.

Renata Carnovali: Carnovali Renata, di Lomazzo, Como. Nata il due aprile del millenovecentotrentanove.

Entra l'Attilio. Ha indosso maglia e calzoncini estivi. Si guarda attorno. Poi s'avvicina alla Renata.

L'Attilio: Rivolta Attilio, di Portichetto, Como. Nato il sei giugno del millenovecentoquaranta.

I cinque restano immobili. Comincia una musica. La Renata e l'Attilio si ritirano. La Vittoria, la Giulia e il Guido restano, muovendosi appena qua e là. Non osano guardarsi, né guardare attorno il giardino e la vista che, da esso, si protende sul lago. Ognuno tiene gli occhi fissi, come fuori di sé. Finché, dalla destra, comincia a farsi avanti l'Imerio.

È vestito d'un abito chiaro. Tiene la giacca sottobraccio. Ma tutto, giacca, pantaloni e camicia, è strappato e sporco di terra e di macchie. Si guarda attorno. Poi, come scorge la Giulia, accenna a dirigersi verso lei. Ma la Giulia si chiude la testa nelle mani e si volta, appoggiandosi ad una siepe.

Una lunga pausa. La Vittoria e il Guido continuano a fissare l'Imerio e a squadrarlo dall'alto in basso. Si sentono alcune voci. Un cane abbaia lontano. La musica è finita. La Vittoria comincia.

Vittoria Maspes: E così, sei arrivato anche tu. Che giorno è oggi? Il due di luglio? Bene. Al due di luglio, anche tu hai chiuso la partita. Tu che dovevi essere lo splendore e la gloria dei Maspes e che, invece, sei diventato il loro disonore, la macchia che nessuno laverà più, la vergogna.

IL VICARIO – Don Angelo Venanzi. Nato a Norca, il sei agosto del millecinquecentocinquantaquattro. Eletto all'onore del Vicariato di Campertogno dall'infinita benignità di Giovanni Arenzi, vescovo di Novara.

ALESSANDRA AVOGADRO – Alessandra Avogadro, dei duchi di Scopello. Nata a Scopello, il sei marzo del millecinquecentosessantaquattro.

FRANCESCO MARIA AVOGADRO – Francesco Maria Avogadro. Nato a Campertogno, il sei settembre del millecinquecentosettantadue.

LEANDRO AVOGADRO – Leandro Avogadro. Nato a Campertogno il ventun agosto del millecinquecentouno.

AGOSTINO DE REGIBUS – Agostino de Regibus. Nato a Piode, il nove marzo del millecinquecentosessanta. Eletto a sindaco del Borgo e della circoscrizione di Campertogno, per libera designazione del popolo e dei Signori.

Si sentono le campane della Parrocchiale. Guidati dal Vicario, che alza la Croce, ov'è incorporata la reliquia del Santo Chiodo, tutti cominciano a muoversi e a formare il corteo processionale. Solo l'Imerio resta in disparte.

Il corteo percorre, cantando, l'intero giro della piazza. Poi comincia ad uscire e si dirige verso la Parrocchiale.

VITTORIA D'ENDRIGO - E tu? Invece di restar lì e farti prendere dalla malinconia, non credi meglio venir con noi ad ascoltare la parola del Vicario? Quanto più si è lontani dalla Fede, tanto più se ne ha fame e bisogno.

Come si vede, i personaggi erano immaginati presentarsi tutti inizialmente (nella versione del '600, questo schema si ripete per due volte, cambiando scene e personaggi – probabilmente si trattava di due distinti atti, sebbene all'interno del testo manchi una scansione in questo senso).

Relativamente al dramma ambientato nel 1960, una prima e macroscopica differenza tra le versioni si presenta costantemente nella indicazione di scena iniziale che cambia nel corso delle rielaborazioni. Nelle didascalie di scena delle prime stesure, probabilmente precedenti le versioni proposte in edizione, l'ingresso dei personaggi è previsto ad apertura del dramma e progressivamente, come abbiamo visto, con la dichiarazione delle proprie generalità.

Dopo aver occupato il proprio posto sulla scena (che per ognuno di loro non cambierà, sostanzialmente, nel corso dell'opera), restano immobili in silenzio (nel mentre, in alcune delle prime stesure, si ascolta una musica o un abbaiare di cani); poi, subito dopo, i personaggi esterni alla famiglia Maspes, Renata e Attilio, escono.

Successivamente verrà abbandonata questa idea a favore di una descrizione introduttiva della terrazza di casa Maspes, che si staglia sullo sfondo del lago e delle montagne in un tramonto estivo, con una più semplice registrazione della presenza di Giulia, Vittoria e Guido; delle due donne ci viene descritto l'abbigliamento e di tutti e tre la precisa collocazione in scena e quel che stanno facendo o il loro atteggiamento. Dopo un lungo silenzio interrotto solo da lontani sporadici rintocchi di campana (che nell'opera tornano a segnare l'inizio e la fine degli atti), i Maspes cominciano a discutere dell'arrivo di Imerio il cui ingresso, non annunciato ma atteso con inquietudine, viene così ricollocato poco dopo l'inizio dell'opera, diversamente dalla prima versione della didascalia della scena iniziale, in cui il protagonista entra in scena non appena vi escono Renata e Attilio. Ed infatti la prima battuta, di Vittoria, nelle stesure appartenenti alla prima fase creativa è rivolta proprio a Imerio; in quelle in cui è contenuta la nuova stesura della pagina con didascalia della scena iniziale, la prima battuta dell'opera Vittoria la rivolge a Giulia.

Se è vero che già una prima valutazione degli elementi di prossimità testuale delle diverse stesure dell'*Imerio 1960* consente l'individuazione di tre gruppi (sopra elencati) caratterizzati da chiari elementi di omogeneità, è però proprio l'individuazione di queste due versioni del testo della didascalia della scena iniziale che consente una prima decisiva classificazione.

<b>Prima versione</b>	D16	D11 (D44-A)	D44-c	D6 (D15-b)	D10	D15-a	D5	LV1	LV2
<b>Seconda versione</b>	D44-f	D3	D1	D2					

**Tabella 2** - classificazione delle fonti relative alla versione *Imerio 1960*.

Insomma: tutte le stesure contenute nelle diverse fonti possono essere classificate a seconda della versione della descrizione della scena iniziale (che è sempre la pagina 1, non numerata) che presentano. Così ricondotti, i testi appartenenti all'uno o all'altro gruppo mostrano una coerenza narrativa e una generale prossimità che conferma l'appropriatezza di questa prima fondamentale

classificazione e quindi del fatto che l'elaborazione di una certa versione della didascalia iniziale obbedisce a ragioni poetiche non marginali. Sulla base della classificazione precedentemente fatta, il primo gruppo presenta la prima versione della scena iniziale, gli altri due gruppi la seconda.

Relativamente all'evoluzione della didascalia di scena delle prime versioni, ho messo a confronto le stesure di D16, D11 e D5 abbastanza esemplificative di alcune evoluzioni interne al testo. In D11 viene introdotta una più dettagliata descrizione degli abiti. Circa la versione a queste successiva, l'unico antecedente conservato della didascalia iniziale di D1 è D44-f. Di seguito, il confronto tra alcune variazioni più significative (in *grassetto corsivo* indico le aggiunte manoscritte da parte dell'autore):

<b>D16, pp. 1-2 (fogli 3-4)</b>	<b>D11, pp. 1-2 (fogli 4-5)</b>	<b>D5, pp. 1-2 (fogli 4-5)</b>
<p><u>La scena è vuota. Entra VITTORIA MASPES. Si mette in prima fila, al centro.</u></p> <p>VITTORIA MASPES - Vittoria Somaschi, in Maspes, di Camerlata, Como. Nata il tre aprile del millenovecentoquattro.</p> <p><u>Entra GUIDO MASPES. Si mette a sinistra di Vittoria Maspes.</u></p> <p>GUIDO MASPES - Guido Maspes, di Camerlata. Nato il due giugno del millenovecentonovantasei. Industriale.</p> <p><u>Entra GIULIA MASPES. Si mette a destra di Vittoria Maspes.</u></p> <p>GIULIA MASPES - Giulia Somaschi, in Maspes, di Camerlata. Nata il ventiquattro agosto del millenovecentodue.</p> <p><u>Entra RENATA CARNOVALI. Ha un mazzo di fiori nelle braccia. Si mette in prima fila, ma in disparte dagli altri.</u></p>	<p><u>La terrazza è vuota. Entra Vittoria Maspes. È vestita in nero, con dura, altera eleganza. Si mette in prima fila, al centro.</u></p> <p>Vittoria Maspes: Vittoria Somaschi, in Maspes, di Camerlata, Como. Nata il tre aprile del millenovecentoquattro.</p> <p><u>Entra Guido Maspes. È vestito d'un color scuro, tra il marrone ed il nero. Si mette a sinistra di Vittoria Maspes.</u></p> <p>Guido Maspes: Guido Maspes, di Camerlata. Nato il due giugno del millenovecentonovantasei. Industriale.</p> <p><u>Entra Giulia Maspes. È vestita d'un grigio smunto, appassito e secondo una moda lievemente antiquata. Si mette a destra di Vittoria Maspes.</u></p> <p>Giulia Maspes: Giulia Somaschi, in Maspes, di Camerlata. Nata il ventiquattro agosto del millenovecentodue.</p> <p><u>Entra Renata Carnovali. Veste in modo vistoso, fin sfacciato. Ha i tacchi alti. E nelle braccia assieme alla borsetta un mazzo di fiori. Si mette in prima fila ma in disparte dagli altri.</u></p>	<p><u>La terrazza è vuota. Entra Vittoria Maspes. È vestita in nero, con dura, altera eleganza. Si mette in prima fila, al centro.</u></p> <p>Vittoria Maspes: Vittoria Somaschi, in Maspes, di Camerlata, Como. Nata il tre aprile del millenovecentoquattro.</p> <p><u>Entra Guido Maspes. È vestito d'un color scuro, tra il marrone ed il nero. Si mette a sinistra di Vittoria Maspes.</u></p> <p>Guido Maspes: Guido Maspes, di Camerlata. Nato il due giugno del millenovecentonovantasei. Industriale.</p> <p><u>Entra Giulia Maspes. È vestita d'un grigio smunto, appassito e secondo una moda lievemente antiquata. Si mette a destra di Vittoria Maspes.</u></p> <p>Giulia Maspes: Giulia Somaschi, in Maspes, di Camerlata. Nata il ventiquattro agosto del millenovecentodue.</p> <p><u>Entra Renata Carnovali. Veste in modo vistoso, fin sfacciato. Ha i tacchi alti. E nelle braccia assieme alla borsetta un mazzo di fiori. Si mette in prima fila ma in disparte dagli altri.</u></p>

<p>RENATA CARNOVALI - Carnovali Renata, di Lomazzo, Como. Nata il due aprile del millenovecentotrentanove.</p> <p><u>Entra l'ATTILIO. Si guarda attorno. Poi s'avvicina alla Renata.</u></p> <p>L'ATTILIO: Rivolta Attilio, di Portichetto, Como. Nato il sei giugno del millenovecentoquaranta.</p> <p><u>I cinque restano immobili. Comincia una musica. La Renata e l'Attilio si ritirano. Dalla parte opposta vien avanti l'Imerio. Scorge la Giulia. Accenna a dirigersi verso lei. La Giulia si chiude la testa nelle mani e si volta. Una pausa. La Vittoria e il Guido fissano l'Imerio. Un'altra pausa. La Vittoria comincia.</u></p>	<p><u>Renata Carnovali: Carnovali Renata, di Lomazzo, Como. Nata il due aprile del millenovecentotrentanove.</u></p> <p><u>Entra l'Attilio. Ha indosso maglia e calzoni estivi. Si guarda attorno. Poi s'avvicina alla Renata.</u></p> <p><u>L'Attilio: Rivolta Attilio, di Portichetto, Como. Nato il sei giugno del millenovecentoquaranta.</u></p> <p><u>I cinque restano immobili. Comincia una musica. La Renata e l'Attilio si ritirano. La Vittoria, la Giulia e il Guido restano, muovendosi appena qua e là. Non osano guardarsi, né guardare attorno il giardino e la vista che, da esso, si protende sul lago. Ognuno tiene gli occhi fissi, come fuori di sé. Finché, dalla destra, comincia a farsi avanti l'Imerio. È vestito d'un abito chiaro. Tiene la giacca sottobraccio. Ma tutto, giacca, pantaloni e camicia, è strappato e sporco di terra e di macchie.</u></p> <p><u>Si guarda attorno. Poi, come scorge la Giulia, accenna a dirigersi verso lei. Ma la Giulia si chiude la testa nelle mani e si volta, appoggiandosi ad una siepe. Una lunga pausa. La Vittoria e il Guido continuano a fissare l'Imerio e a squadrarlo dall'alto in basso.</u></p> <p><u>Si sentono alcune voci. Un cane abbaia lontano. La musica è finita. La Vittoria comincia.</u></p>	<p><u>Renata Carnovali: Carnovali Renata, di Lomazzo, Como. Nata il due aprile del millenovecentotrentanove.</u></p> <p><u>Entra l'Attilio. Ha indosso maglia e calzoni estivi. Si guarda attorno. Poi s'avvicina alla Renata.</u></p> <p><u>L'Attilio: Rivolta Attilio, di Portichetto, Como. Nato il sei giugno del millenovecentoquaranta.</u></p> <p><u>I cinque restano immobili. Comincia una musica. La Renata e l'Attilio <del>escono</del> <u>si ritirano. La Vittoria, la Giulia e il Guido restano, muovendosi appena qua e là. Non osano guardarsi, né guardare attorno il giardino e la vista che, da esso, si protende sul lago. Ognuno tiene gli occhi fissi, come fuori di sé. Finché, dalla destra, comincia a farsi avanti l'Imerio.</u></u></p> <p><u>Entra l'Imerio È vestito d'un abito chiaro. Tiene la giacca sottobraccio. Ma tutto, giacca, pantaloni e camicia, è strappato e sporco di terra e di macchie. Una lunga pausa. Poi la Vittoria comincia.</u></p> <p><u>Si guarda attorno. Poi, come scorge la Giulia, accenna a dirigersi verso lei. Ma la Giulia si chiude la testa nelle mani e si volta, appoggiandosi ad una siepe. Una lunga pausa. La Vittoria e il Guido continuano a fissare l'Imerio e a squadrarlo dall'alto in basso.</u></p> <p><u>Si sentono alcune voci. Un cane abbaia lontano. La musica è finita. La Vittoria comincia.</u></p>
--	---	--

D44-f, ff. 71-72 (non sono riportati numeri di pagina)	D1, ff. 3-4, pp. 1-2
<p>Il giorno sta per finire. Le ultime luci si confondono con le prime ombre. I segni del tramonto cominciano ad apparire all'orizzonte.</p> <p>Sulla terrazza sono la Vittoria, la Giulia e il Guido. Vestita di nero con dura altera eleganza, la Vittoria se ne sta, grande e immobile come una statua, contro le chiome delle piante che s'intravedono appena oltre il parapetto e la siepe di bosso; contro le montagne, contro la gran pozza d'umidità ed afa, in cui sprofonda il lago.</p> <p>La Giulia, vestita anch'essa di nero, ma secondo una moda lievemente antiquata, è seduta dentro una grande "berger" di vimini, nella quale sembra cercar protezione; tiene in grembo il gomito e i ferri d'un lavoro a mano interrotto.</p> <p>Sulla sedia posta in faccia alla Giulia, se ne sta chiuso in una sorta di cupo, rigido cinismo, Il Guido. Un lungo silenzio. Di tanto in tanto, da lontano, viene il suono di una campana.</p> <p><u>Vittoria Maspes: (alla Giulia)</u> E così è arrivata anche per lui. Che giorno è oggi? Il due di luglio? Bene, al due di luglio anche lui ha chiuso la partita. Lui che, a sentir te, doveva essere lo splendore e la gloria dei Maspes e che, invece, è diventato il loro disonore; la macchia che nessuno laverà più; la vergogna.</p>	<p>Il giorno sta per finire. Le ultime luci si confondono con le prime ombre, <i>mentre</i> i segni del tramonto cominciano ad apparire all'orizzonte.</p> <p>Vestita di nero con dura altera eleganza, la Vittoria se ne sta, grande e immobile come una statua, contro le chiome delle piante che s'intravedono appena oltre il parapetto e la siepe di bosso; contro le montagne, contro la gran pozza d'umidità ed afa, in cui sprofonda il lago.</p> <p>La Giulia, vestita anch'essa di nero, ma secondo una moda lievemente antiquata, è seduta dentro una grande "berger" di vimini, nella quale sembra cercar protezione; tiene in grembo il gomito e i ferri d'un lavoro a mano interrotto.</p> <p>Sulla sedia posta in faccia alla Giulia, se ne sta chiuso in una sorta di cupo, rigido cinismo, Il Guido. Un lungo silenzio. Di tanto in tanto, da lontano, viene il suono di una campana.</p> <p><u>Vittoria Maspes: (alla Giulia)</u> E così è arrivata anche per lui. Che giorno è oggi? Il due di luglio? Bene, al due di luglio anche lui ha chiuso la partita. Lui che, a sentir te, doveva essere lo splendore e la gloria dei Maspes e che, invece, è diventato il loro disonore; la macchia che nessuno laverà più; la vergogna.</p>

Le pagine contenute in D16 contengono una serie di correzioni autografe e sono caratterizzate da un tipo di battitura marcatamente differente rispetto alle cartelle che ho ipotizzato essere successive. Come è possibile rilevare sin dalle pagine introduttive, le indicazioni di scena sono più essenziali, ancora non si è delineata la precisazione della "terrazza" come luogo dell'azione. Lo schema drammaturgico, però, è già chiaro: i personaggi entrano tutti progressivamente sul palco, Renata si apparta<sup>2</sup>. La didascalia aggiunta in D11 che riguarda la reazione di Giulia alla vista di Imerio sarà cancellata in D5 (l'immagine di Giulia con la testa fra le mani sarà posticipata in D11 dove l'ingresso

<sup>2</sup> Una serie di elementi permette di ipotizzare che la scena della rappresentazione si svolga, sul piano della dimensione terrena, dinanzi alla tomba di Imerio al termine del corteo funebre. Alcuni di essi sono: la morte avvenuta due giorni prima e l'attesa dell'arrivo di Imerio da parte della famiglia; gli indumenti dei vivi appropriati ad una cerimonia; i fiori in mano a Renata; le ombre di cui parla Imerio attribuendo a loro la capacità di trascinarlo fin là, piuttosto che al carro funebre. Il corrispettivo ultraterreno della terrazza non è subito chiarito nelle versioni della prima fase; in particolare non lo è per i vivi, che invece nelle stesure successive si muovono coscientemente in quel luogo sospeso tra la realtà umana e l'aldilà invece che seduti dinanzi ad una cappella funebre. Conferma a questa ipotesi di collocazione 'sfumata' della scena proviene dal contenuto della lettera che Testori inviò a Visconti nel 1961, in accompagnamento del suo testo (si confronti il paragrafo dedicato).



(con il *grassetto corsivo* indico le aggiunte autografe e con i segni xxxxxxxxxxxx le frasi cancellate e interamente illeggibili che le precedevano).

D16, pp. 11-13 (ff. 14-16)	D10, pp. 7-8 (ff. 10-11)	D15-a, pp.7-8 (ff. 10-11)
<p>L'IMERIO: Me ne andrò. Non aver paura, zia suora. Perché restar qui, insieme a voi e soprattutto insieme a te, è impossibile. Ma siccome lei è mia mamma...</p> <p>GIULIA MASPES: Ascoltami, Imerio. Aspetta dopo. Dopo xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx ti dirò tutto quel che vuoi.</p> <p>L'IMERIO: No. Adesso. Davanti a lei. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx <i>perché vedi che non è vero che la sua coscienza è</i> tranquilla e sicura, come dice. E poi xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx per me. Per capire se valeva la pena ....</p> <p>VITTORIA MASPES: E la pena di far cosa?</p> <p>L'IMERIO: (<u>staccandosi dalla Giulia e rivolgendosi alla Vittoria</u>) Di niente. Se è a te che devo rispondere, di niente. Assolutamente niente.</p> <p>VITTORIA MASPES: <del>Lo vedi?</del></p> <p><del>T'ha sporcata su tutta. Adesso, quando andrai là, la Ciccetta avrà paura.</del></p> <p>L'IMERIO: La Ciccetta, sì, la Ciccetta.</p> <p><del>VITTORIA MASPES: Non ridere. Perché anche se non l'hai mai vista, l'han poi messa là davvero, a fianco a lei. Dorme.</del></p>	<p><u>L'Imerio</u>: Me ne andrò. Non aver paura, zia suora. Perché restar qui, insieme a voi e soprattutto insieme a te, è impossibile. Ma siccome lei è mia mamma...</p> <p><u>Giulia Maspes</u>: Ascolta, Imerio. Aspetta dopo. Dopo ti dirò tutto quel che vuoi.</p> <p><u>L'Imerio</u>: No. Adesso. Davanti a lei. Perché veda che non è vero che può starsene tranquilla, sicura, in pace. E poi per me. Per capire se valeva la pena ...</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: La pena di fare cosa?</p> <p><u>L'Imerio</u>: Di niente. Se è a te che devo rispondere, di niente. Assolutamente di niente.</p>	<p><u>L'Imerio</u>: Me ne andrò. Non aver paura, zia suora <i>lasciami farla fuori con te e con lei</i> per ché restar qui, insieme a voi e soprattutto insieme a te, <i>è peggio di tutti i tuoi inferni</i>.</p> <p><u>Giulia Maspes</u>: Ascolta, Imerio. Aspetta dopo. Dopo <i>quando sarei qui soli io e te</i> ti dirò tutto quel che vuoi. <i>Tutto</i>.</p> <p><u>L'Imerio</u>: No. Adesso. Davanti a xxxxxxxx <i>questa santa qui</i>. Perché veda che <i>la sua tranquillità e la sua sicurezza sono meno vere del niente</i>. <del>E poi, per me. Per capire se valeva la pena ...</del></p> <p><del>VITTORIA MASPES: e la pena di far cosa?</del></p> <p><del>L'IMERIO: Di niente. Se è a te che devo rispondere, di niente. Assolutamente di niente.</del></p>

<p>T'ha sporcata su tutta. Adesso, quando andrai là, la Ciccetta avrà paura.</p> <p>L'IMERIO: La Ciccetta, sì, la Ciccetta.</p> <p>VITTORIA — MASPES: — Non ridere. Perché anche se non l'hai mai vista, l'han poi messa là davvero, a fianco a lei. Dorme. Ma da un momento all'altro può svegliarsi. È già capitato più di una volta. E allora comincia a piangere e non smette più.</p> <p>L'IMERIO: E cosa vuoi che abbia paura, la Ciccetta, se il vostro padreterno gli occhi non le ha mai permesso d'aprirli?</p> <p>VITTORIA MASPES: Non bestemmiare, Imerio.</p> <p>L'IMERIO: Mai. E questo è certo e vero per tutti. Del resto, meglio così. E per me beata, beata di non aver visto niente dell'inferno che è il mondo.</p> <p>VITTORIA MASPES: I dannati dicono sempre così: <i>niente</i> e chiamano niente perché nella loro presunzione che tutto e tutti siano uguali a loro. ma noi... Guardaci... Noi... Ci vedi? Noi non siamo così. E per quanto abbiamo patito, siamo contenti d'esser nati, contenti d'aver dovuto vivere xxxxxxxxxxxxxxxx <i>contenti d'aver dovuto soffrire</i>. Tu, invece...</p>	<p><u>Vittoria Maspes</u>: I dannati dicono sempre così: niente. E chiamano niente il mondo, perché nella loro presunzione credono che tutto e tutti siano uguali a loro. Ma noi... Guardaci. Noi ... Ci vedi? Noi, non siamo così. E per quanto abbiamo patito, siamo contenti d'esser nati, contenti d'aver dovuto vivere, contenti d'aver dovuto soffrire. Tu, invece...</p>	<p>VITTORIA MASPES: I dannati dicono sempre così: niente. E chiamano niente il mondo, perché nella loro presunzione credono che tutto e tutti siano uguali a loro. Ma, noi... Guardaci. Noi... Ci vedi? Noi, non siamo così. E per quanto abbiamo patito, siamo contenti d'esser nati, contenti d'aver dovuto vivere, contenti d'aver dovuto soffrire. Tu, invece ...</p>
---	---	---

## 4.2. La linea evolutiva sino a LV2

La linea evolutiva che porta alle versioni poi consegnate e Luchino Visconti, di cui considero la più estesa siglata LV2, per ragioni di completezza, è la seguente:

D16 → D11 → D44-c → D13 → D6 → D10 → D15-a → D5 → D44-d → LV1 → D44-e → D44-b → **LV2**

Premesso che l'ipotesi evolutiva è stata ricostruita sulla base degli interventi manoscritti di volta in volta osservati che risultano poi sistematicamente recepiti nelle stesure successive, qui di seguito propongo un confronto tra D11, LV2 e la stesura ad essa immediatamente precedente, D5 (evidente ponte che racchiude interventi trasformativi), in cui è possibile osservare alcune delle evoluzioni più significative (in barrato indico le parti cancellate sul dattiloscritto, in grassetto corsivo le aggiunte autografe, in semplice corsivo le parti non corrispondenti).

D11, pp. 1- 4 (ff. 4-7)	D5, pp. 1-4 (ff. 4-7)	LV2, pp. 1-2 (ff. 4-5)
<p><u>La terrazza è vuota. Entra Vittoria Maspes. È vestita in nero, con dura, altera eleganza. Si mette in prima fila, al centro.</u></p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> Vittoria Somaschi, in Maspes, di Camerlata, Como. Nata il tre aprile del millenovecentoquattro.</p> <p><u>Entra Guido Maspes. È vestito d'un color scuro, tra il marrone ed il nero. Si mette a sinistra di Vittoria Maspes.</u></p> <p><u>Guido Maspes:</u> Guido Maspes, di Camerlata. Nato il due giugno del millenovecentonovantasei. Industriale.</p> <p><u>Entra Giulia Maspes. È vestita d'un grigio smunto, appassito e secondo una moda lievemente antiquata. Si mette a destra di Vittoria Maspes.</u></p>	<p><u>La terrazza è vuota. Entra Vittoria Maspes. È vestita in nero, con dura, altera eleganza. Si mette in prima fila, al centro.</u></p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> Vittoria Somaschi, in Maspes, di Camerlata, Como. Nata il tre aprile del millenovecentoquattro.</p> <p><u>Entra Guido Maspes. È vestito d'un color scuro, tra il marrone ed il nero. Si mette a sinistra di Vittoria Maspes.</u></p> <p><u>Guido Maspes:</u> Guido Maspes, di Camerlata. Nato il due giugno del millenovecentonovantasei. Industriale.</p> <p><u>Entra Giulia Maspes. È vestita d'un grigio smunto, appassito e secondo una moda lievemente antiquata. Si mette a destra di Vittoria Maspes.</u></p>	<p><u>La terrazza è vuota. Entra Vittoria Maspes. È vestita in nero, con dura, altera eleganza. Si mette in prima fila, al centro.</u></p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> Vittoria Somaschi, in Maspes, di Camerlata, Como. Nata il tre aprile del millenovecentoquattro.</p> <p><u>Entra Guido Maspes. È vestito d'un color scuro, tra il marrone ed il nero. Si mette a sinistra di Vittoria Maspes.</u></p> <p><u>Guido Maspes:</u> Guido Maspes, di Camerlata. Nato il due giugno del millenovecentonovantasei. Industriale.</p> <p><u>Entra Giulia Maspes. È vestita d'un grigio smunto, appassito e secondo una moda lievemente antiquata. Si mette a destra di Vittoria Maspes.</u></p>

<p><u>Giulia Maspes</u>: Giulia Somaschi, in Maspes, di Camerlata. Nata il ventiquattro agosto del millenovecentodue.</p> <p><u>Entra Renata Carnovali</u>. <u>Veste in modo vistoso, fin sfacciato. Ha i tacchi alti. E nelle braccia assieme alla borsetta un mazzo di fiori. Si mette in prima fila ma in disparte dagli altri.</u></p> <p><u>Renata Carnovali</u>: Carnovali Renata, di Lomazzo, Como. Nata il due aprile del millenovecentotrentanove.</p> <p><u>Entra l'Attilio</u>. <u>Ha indosso maglia e calzoncini estivi. Si guarda attorno. Poi s'avvicina alla Renata.</u></p> <p><u>L'Attilio</u>: Rivolta Attilio, di Portichetto, Como. Nato il sei giugno del millenovecentoquaranta.</p> <p><u>I cinque restano immobili. Comincia una musica. La Renata e l'Attilio si ritirano. La Vittoria, la Giulia e il Guido restano, muovendosi appena qua e là. Non osano guardarsi, né guardare attorno il giardino e la vista che, da esso, si protende sul lago. Ognuno tiene gli occhi fissi, come fuori di sé. Finché, dalla destra, comincia a farsi avanti l'Imerio.</u></p> <p><u>È vestito d'un abito chiaro. Tiene la giacca sottobraccio. Ma tutto, giacca, pantaloni e camicia, è strappato e sporco di terra e di macchie.</u></p> <p><u>Si guarda attorno. Poi, come scorge la Giulia, accenna a dirigersi verso lei. Ma la Giulia</u></p>	<p><u>Giulia Maspes</u>: Giulia Somaschi, in Maspes, di Camerlata. Nata il ventiquattro agosto del millenovecentodue.</p> <p><u>Entra Renata Carnovali</u>. <u>Veste in modo vistoso, fin sfacciato. Ha i tacchi alti. E nelle braccia assieme alla borsetta un mazzo di fiori. Si mette in prima fila ma in disparte dagli altri.</u></p> <p><u>Renata Carnovali</u>: Carnovali Renata, di Lomazzo, Como. Nata il due aprile del millenovecentotrentanove.</p> <p><u>Entra l'Attilio</u>. <u>Ha indosso maglia e calzoncini estivi. Si guarda attorno. Poi s'avvicina alla Renata.</u></p> <p><u>L'Attilio</u>: Rivolta Attilio, di Portichetto, Como. Nato il sei giugno del millenovecentoquaranta.</p> <p><u>I cinque restano immobili. Comincia una musica. La Renata e l'Attilio <i>escono</i> si ritirano. La Vittoria, la Giulia e il Guido restano, muovendosi appena qua e là. Non osano guardarsi, né guardare attorno il giardino e la vista che, da esso, si protende sul lago. Ognuno tiene gli occhi fissi, come fuori di sé. Finché, dalla destra, comincia a farsi avanti l'Imerio.</u></p> <p><u><i>Entra l'Imerio</i></u> <u>È vestito d'un abito chiaro. Tiene la giacca sottobraccio. Ma tutto, giacca, pantaloni e camicia, è strappato e sporco di terra e di macchie. Una lunga pausa. Poi la Vittoria comincia.</u></p> <p><u>Si guarda attorno. Poi, come scorge la Giulia, accenna a dirigersi verso lei. Ma la Giulia si</u></p>	<p><u>Giulia Maspes</u>: Giulia Somaschi, in Maspes, di Camerlata. Nata il ventiquattro agosto del millenovecentodue.</p> <p><u>Entra Renata Carnovali</u>. <u>Veste in modo vistoso, fin sfacciato. Ha i tacchi alti. E nelle braccia assieme alla borsetta un mazzo di fiori. Si mette in prima fila ma in disparte dagli altri.</u></p> <p><u>Renata Carnovali</u>: Carnovali Renata, di Lomazzo, Como. Nata il due aprile del millenovecentotrentanove.</p> <p><u>Entra l'Attilio</u>. <u>Ha indosso maglia e calzoncini estivi. Si guarda attorno. Poi s'avvicina alla Renata.</u></p> <p><u>L'Attilio</u>: Rivolta Attilio, di Portichetto, Como. Nato il sei giugno del millenovecentoquaranta.</p> <p><u>I cinque restano immobili. Una pausa. La Renata e l'Attilio <i>escono</i>.</u></p> <p><u>Entra l'Imerio</u> <u>È vestito d'un abito chiaro. Tiene la giacca sottobraccio. Ma tutto, giacca, pantaloni e camicia, è strappato e sporco di terra e di macchie. Una pausa lunga.</u></p>
---	--	--

<p><u>si chiude la testa nelle mani e si volta, appoggiandosi ad una siepe. Una lunga pausa. La Vittoria e il Guido continuano a fissare l'Imerio e a squadrarlo dall'alto in basso.</u> <u>Si sentono alcune voci. Un cane abbaia lontano. La musica è finita. La Vittoria comincia.</u></p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> E così sei arrivato sei arrivato anche tu. Che giorno è, oggi? Il due di luglio? Bene. Al due di luglio, anche tu hai chiuso la partita. Tu che dovevi essere lo splendore e la gloria dei Maspes e che, invece, sei diventato il loro disonore; la macchia che nessuno laverà più; la vergogna. Fosse per me e per tuo padre, qui, non saresti mai venuto. Sia ben chiaro. E lo sia davanti a tutti. Ma mia figlia, è peggio di Pilato; si lava le mani di tutto. Basta che, intorno, non la criticchino, ed è a posto. E mio genero è anche peggio. Con la gioia, poi, che adesso, resterà tutto a loro!</p> <p><u>(alla Giulia)</u> E tu, perché te ne stai lì, così? Perché non gli gridi d'andarsene? Che ne trovi un'altra, di casa, per il suo eterno riposo. Se riposo potrà mai essere. Perché, dopotutto, a metterlo al mondo, questo verme, sei stata tu.</p> <p><u>Giulia Maspes:</u> Vittoria...</p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> Verme, sì. Verme per come è nato. Verme per come ha passato la vita. verme per come ci ha infangati.</p> <p><u>Giulia Maspes:</u> Qualunque cosa ha fatto, in qualunque maniera ha passato la vita, è mio figlio. E se io non avessi dovuto lasciarlo prima del tempo...</p>	<p><del><u>chiude la testa nelle mani e si volta, appoggiandosi ad una siepe. Una lunga pausa. La Vittoria e il Guido continuano a fissare l'Imerio e a squadrarlo dall'alto in basso.</u></del> <del><u>Si sentono alcune voci. Un cane abbaia lontano. La musica è finita. La Vittoria comincia.</u></del></p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> E così sei arrivato sei arrivato anche tu. Che giorno è, oggi? Il due di luglio? Bene. Al due di luglio, anche tu hai chiuso la partita. Tu che, <b><i>a sentir tua madre</i></b>, dovevi essere lo splendore e la gloria dei Maspes e che, invece, sei diventato il loro disonore; la macchia che nessuno laverà più; la vergogna. Fosse per me e per tuo padre, qui, non saresti mai venuto. Sia ben chiaro. E lo sia davanti a tutti. Ma mia figlia, è peggio di Pilato; si lava le mani di tutto. Basta che, intorno, non la criticchino, ed è a posto. E mio genero è anche peggio. Con la gioia, poi, che adesso, resterà tutto a loro!</p> <p><u>(alla Giulia)</u> E tu, perché te ne stai lì, così? Perché non gli gridi d'andarsene? Che ne trovi un'altra, di casa, per il suo eterno riposo. Se riposo potrà mai essere. Perché, dopotutto, a metterlo al mondo, questo verme, sei stata tu.</p> <p><u>Giulia Maspes:</u> Vittoria...</p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> Verme, sì. Verme per come è nato. Verme per come ha passato la vita. verme per come ci ha infangati</p> <p><del><u>Giulia Maspes:</u> Qualunque cosa ha fatto, in qualunque maniera ha passato la vita, è mio figlio. E</del> <b><i>Forse</i></b> se io non avessi dovuto lasciarlo prima del tempo, <b><i>se avessi potuto seguirlo...</i></b></p>	<p>Vittoria Maspes: E così sei arrivato sei arrivato anche tu. Che giorno è, oggi? Il due di luglio? Bene. Al due di luglio, anche tu hai chiuso la partita. Tu che, a sentir tua madre, dovevi essere lo splendore e la gloria dei Maspes e che, invece, sei diventato il loro disonore; la macchia che nessuno laverà più; la vergogna. Fosse per me e per tuo padre, qui, non saresti mai venuto. Sia ben chiaro. E lo sia davanti a tutti. Ma mia figlia, è peggio di Pilato; si lava le mani di tutto. Basta che, intorno, non la criticchino, ed è a posto. E mio genero è anche peggio. Con la gioia, poi, che adesso, resterà tutto a loro!</p> <p><u>(alla Giulia)</u> E tu, perché te ne stai lì, così? Perché non gli gridi d'andarsene? Che ne trovi un'altra, di casa, per il suo eterno riposo. Se riposo potrà mai essere. Perché, dopotutto, a metterlo al mondo, questo verme, sei stata tu.</p> <p><u>Giulia Maspes:</u> Vittoria...</p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> Verme, sì. Verme per come è nato. Verme per come ha passato la vita. verme per come ci ha infangati.</p> <p><u>Giulia Maspes:</u> Forse se io non avessi dovuto lasciarlo prima del tempo, se avessi potuto seguirlo...</p>
--	---	---

<p><u>Vittoria Maspes:</u> Vuoi rinfacciarmi di non averlo tirato su come dovevo? È questo? Ma cosa potevo fare, se a ogni parola che gli dicevo, mi rispondeva: “Torna in mezzo ai tuoi gialli, suora svestita. Torna nella tua Cina”. E, invece, no. Sono restata qui a Camerlata.</p> <p>E ci son restata con la coscienza a posto. A posto davanti al mondo e davanti a Dio. E onorata, rispettata e temuta da tutti. Perché quel che ho fatto, l’ho fatto tutto e sempre in regola coi Comandamenti e con la legge.</p> <p><u>(all’Imerio)</u> Tu, invece ... Guarda. Guarda in che stato hai avuto il coraggio di presentarti.</p> <p><u>(alla Giulia)</u> È inutile che ti copri gli occhi, cara sorella. È sempre stato un tuo difetto, quello di scappare davanti alla realtà. Ma adesso non serve a niente. Perché la realtà è che tuo figlio, il tuo bell’Imerio, questo bastardo tra i bastardi, quello che ha usurpato il posto che doveva essere dei miei figli, s’è ucciso.</p> <p><u>Giulia Maspes:</u> Vittoria ...</p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> S’è ucciso, sì. La bellezza di Camerlata, non ne poteva più. È vero che è così? Che se poi avessero rispettato quello che ha scritto, chissà in che inferni avremmo dovuto gettar gli occhi! Perché prima di salir sulla macchina, ‘sta famosa Alfa che cambiava ogni sei mesi, prima d’andar là e tirar su l’ultima delle sue vittime, la lettera che avrebbe dovuto sistemarci tutti, tuo figlio, l’ha scritta davvero. E l’ha poi lasciata là, ben in vista, sul comodino della stanza.</p> <p>Senonché la mia Enrica ha capito subito come stavano le cose e ha fatto un baratto. “Ti prendo il testamento - ha detto - lo leggo,</p>	<p><u>Vittoria Maspes:</u> Vuoi forse rinfacciarmi di non averlo tirato su come dovevo? È questo? Ma cosa potevo fare, se a ogni parola che gli dicevo, mi rispondeva: “Torna in mezzo ai tuoi gialli, suora svestita. Torna nella tua Cina”. E, invece, no. Sono restata qui a Camerlata.</p> <p>E ci son restata con la coscienza a posto. A posto davanti al mondo e davanti a Dio. E onorata, rispettata e temuta da tutti. Perché quel che ho fatto, l’ho fatto tutto e sempre in regola coi Comandamenti e con la legge.</p> <p><u>(all’Imerio)</u> Tu, invece ... Guarda. Guarda in che stato hai avuto il coraggio di presentarti.</p> <p><u>(alla Giulia)</u> È inutile che ti copri gli occhi, cara sorella. È sempre stato un tuo difetto, quello di scappare davanti alla realtà. Ma adesso non serve a niente. Perché la realtà è che tuo figlio, il tuo bell’Imerio, <del>questo bastardo tra i bastardi, quello che ha usurpato il posto che doveva essere dei miei figli,</del> <b>s’è ucciso. ci è arrivato qui così conciato peggio d’un ladro! Peggio d’un delinquente.</b></p> <p><u>Giulia Maspes:</u> Vittoria ...</p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> <del>S’è ucciso, sì.</del> La bellezza di Camerlata, non ne poteva più. È vero che è così? Che se poi avessero rispettato quello che ha scritto, chissà in che inferni avremmo dovuto gettar gli occhi! Perché prima di salir sulla macchina, ‘sta famosa Alfa che cambiava ogni sei mesi, prima d’andar là e tirar su l’ultima delle sue vittime, la lettera che avrebbe dovuto sistemarci tutti, tuo figlio, l’ha scritta davvero. E l’ha poi lasciata là, ben in vista, sul comodino della stanza.</p> <p>Senonché la mia Enrica ha capito subito come stavano le cose e ha fatto un baratto. “Ti prendo il testamento - ha detto - lo leggo, ci</p>	<p><u>Vittoria Maspes:</u> Vuoi rinfacciarmi di non averlo tirato su come dovevo? È questo? Ma cosa potevo fare, se a ogni parola che gli dicevo, mi rispondeva: “Torna in mezzo ai tuoi gialli, suora svestita. Torna nella tua Cina”. E, invece, no. Sono restata qui a Camerlata.</p> <p>E ci son restata con la coscienza a posto. A posto davanti al mondo e davanti a Dio. E onorata, rispettata e temuta da tutti. Perché quel che ho fatto, l’ho fatto tutto e sempre in regola coi Comandamenti e con la legge.</p> <p><u>(all’Imerio)</u> Tu, invece ... Guarda. Guarda in che stato hai avuto il coraggio di presentarti.</p> <p><u>(alla Giulia)</u> È inutile che ti copri gli occhi, cara sorella. È sempre stato un tuo difetto, quello di scappare davanti alla realtà. Ma adesso non serve a niente. Perché la realtà è che tuo figlio, il tuo bell’Imerio, ci è arrivato qui così conciato peggio d’un ladro! Peggio d’un delinquente.</p> <p><u>Giulia Maspes:</u> Vittoria ...</p> <p><u>Vittoria Maspes:</u> La bellezza di Camerlata, non ne poteva più. È vero che è così? Che se poi avessero rispettato quello che ha scritto, chissà in che inferni avremmo dovuto gettar gli occhi! Perché prima di salir sulla macchina, ‘sta famosa Alfa che cambiava ogni sei mesi, prima d’andar là e tirar su l’ultima delle sue vittime, la lettera che avrebbe dovuto sistemarci tutti, tuo figlio, l’ha scritta davvero. E l’ha poi lasciata là, ben in vista, sul comodino della stanza.</p> <p>Senonché la mia Enrica ha capito subito come stavano le cose e ha fatto un baratto. “Ti prendo il testamento - ha detto - lo leggo, ci</p>
---	---	--

<p>ci faccio sopra una risata, lo straccio e poi corro da Don Rino e ti faccio far tutto in Chiesa”. Così, ha salvato patrimonio e onore. (all’Imerio) E adesso? Su, parla. Cosa cerchi? Forse la tua bellezza, quella che t’invidiavano tutti, quella per cui tua madre andava tanto orgogliosa?</p>	<p>faccio sopra una risata, lo straccio e poi corro da Don Rino e ti faccio far tutto in Chiesa”. Così, ha salvato patrimonio e onore. (all’Imerio) E adesso? Su, parla. Cosa cerchi? Forse la tua bellezza, quella che t’invidiavano tutti, quella per cui tua madre <i>oca e illusa come sempre</i> andava tanto orgogliosa?</p>	<p>faccio sopra una risata, lo straccio e poi corro da Don Rino e ti faccio far tutto in Chiesa”. Così, ha salvato patrimonio e onore. (all’Imerio) E adesso? Su, parla. Cosa cerchi? Forse la tua bellezza, quella che t’invidiavano tutti, quella per cui tua madre oca e illusa come sempre andava tanto orgogliosa?</p>
---	--	---

Tra le altre, la variazione più significativa tra D11 e D5, poi ratificata nella battitura inviata a Visconti, è la soppressione del riferimento esplicito al suicidio di Imerio, scelta in linea con le intenzioni drammaturgiche esplicitate nella lettera che Testori inviò al regista, in accompagnamento al testo, e che miravano a voler lasciare nel dubbio lo spettatore circa lo statuto dei vari personaggi la cui condizione postuma, di morti parlanti, avrebbe dovuto chiarirsi solo alla fine.

Altri ulteriori interventi di soppressione, da una stesura all’altra, sono quelli riguardanti il personaggio di Giulia su cui pure Testori lavora in direzione di una riduzione, sia di battute dirette che di riferimenti indiretti. Quello che emerge è il profilo di una madre balbettante, mai davvero in grado di prendere la parola che riveli o rivendichi qualcosa di decisivo, nemmeno mai abbastanza efficace nell’implorare il figlio affinché desista dalla sua rivendicazione di verità. Giulia, come anche la sorella Vittoria le accusa, forse non è stata nemmeno troppo decisa nella difesa del suo amore per Bernardo Sormani, padre di Imerio, finendo in sposa a Guido per volere del padre. Anche l’amata madre, perciò, senza forse averne consapevolezza, è stata fautrice dell’inferno di Imerio.

D11, 6-8 (ff. 9-11)	D5, 6-8 (ff. 11-14)	LV2, pp. 9-12 (ff. 11-15)
<p><u>L’Imerio</u>: Chiudi quella bocca. Perché tu, mio padre... <u>Vittoria Maspes</u>: Io, tuo padre? Avanti. Vuoi forse dire, come m’hai rinfacciato non so le volte, da quando i tuoi amici t’han fatto credere che le cose fossero andate in un certo modo, che non sono neanche degna di nominarlo? Perché tu, ammesso che per uno come lui si possa parlare di dignità, tu hai fatto tanto per salvargliela!</p> <p><i>L’Imerio: è proprio per quello che, da quando son venuto qui, non faccio che guardami attorno.</i></p>	<p><u>L’Imerio</u>: Chiudi quella bocca. Perché tu, mio padre... <u>Vittoria Maspes</u>: Io, tuo padre? Avanti. Vuoi forse dire, come m’hai rinfacciato non so le volte, da quando i tuoi amici <i>di vizio e di peccato</i> t’han fatto credere che le cose fossero andate in un certo modo, che non sono neanche degna di nominarlo? Perché tu, ammesso che per uno come lui si possa parlare di dignità, tu hai fatto tanto per salvargliela!</p> <p><del><i>L’Imerio: è proprio per quello che, da quando son venuto qui, non faccio che guardami attorno.</i></del></p>	<p><u>L’Imerio</u>: Chiudi quella bocca. Perché tu, mio <i>papà</i>... <u>Vittoria Maspes</u>: Io, tuo padre? Avanti. Vuoi forse dire, come m’hai rinfacciato non so le volte, da quando i tuoi amici<sup>196</sup> t’han fatto credere che le cose fossero andate in un certo modo, che non sono neanche degna di nominarlo? Perché tu, ammesso che per uno come lui si possa parlare di dignità, tu hai fatto tanto per salvargliela!</p> <p><i>L’Imerio: Non ho fatto niente. Lo so.</i> <u>Vittoria Maspes</u>: <i>E allora?</i></p>

*Ma non vedo niente che me ne parli. Niente che me lo ricordi. Niente, zia. Niente.*

L'Imerio si dirige verso la Giulia.

L'Imerio: E tu, mamma ... Di che almeno in quel momento là, almeno allora ...

Vittoria Maspes: Tua mamma non dirà niente. È inutile che tenti. Ha paura a guardarti.

L'Imerio: E invece, no. Deve guardarmi. Deve parlarmi.

Giulia Maspes: Imerio, abbi pietà.

Lasciami.

Imerio: Tira giù le mani. Ho detto di guardarmi.

Guido Maspes: Tirale giù le mani, vigliacco.

L'Imerio: Và [sic] via, tu. Tu con noi non c'entri. Via. Mamma? Non aver paura, mamma. Sono io.

Sono il tuo Imerio. E anche se qui, son venuto così...

Vittoria Maspes: Tirati via, Giulia. Se lui non vuole staccarsi, staccati tu. Non vedi? Ti sta sporcando tutta.

E prima di scontrarsi, proprio un momento prima, tu non sai chi ha baciato quella bocca lì.

L'Imerio: Chiunque abbia baciato, anche una bestia, era certamente meglio di te.

Mamma? Guardami un momento, mamma. Non obbligarmi a farti del male. E se proprio non puoi, resta così, ma rispondimi.

Rispondimi, mamma.

Giulia Maspes: E a cosa vuoi che risponda?

~~Ma non vedo niente che me ne parli. Niente che me lo ricordi. Niente, zia. Niente.~~

~~L'Imerio si dirige verso la Giulia.~~

~~L'Imerio: E tu, mamma ... Di che almeno in quel momento là, almeno allora ...~~

~~Vittoria Maspes: Tua mamma non dirà niente. È inutile che tenti. Ha paura a guardarti.~~

~~L'Imerio: E invece, no. Deve guardarmi. Deve parlarmi.~~

Vittoria Maspes: Tirati via, Giulia. Se lui non vuole staccarsi, staccati tu. Non vedi? Ti sta sporcando **su** tutta.

È Ma prima di scontrarsi, proprio un momento prima, tu non sai chi ha baciato quella bocca lì. **E allora?**

L'Imerio: Chiunque abbia baciato, anche una bestia, era certamente meglio di te.

~~Guardami un momento, mamma. Non obbligarmi a gridare. E se proprio non puoi, resta lì, ma rispondi. (alla Giulia)~~

**Ascoltami, mamma. Non aver paura. E, se appena puoi, rispondimi.**

Giulia Maspes: E a cosa vuoi che risponda, **Imerio? Dimmelo. A cosa?**

L'Imerio: E allora, guardati te, che ce n'è abbastanza. Guarda quel che hai fatto a lei.

(alla Giulia)

Povera mamma, cosa devi averne viste, tra l'uno e l'altra! Come devono averti ridotta!

Vittoria Maspes: A tua madre, non ho fatto niente, assolutamente niente, se non lasciarla andare anche troppo alle sue debolezze e ai suoi patemi materni.

L'Imerio: Meglio le sue debolezze e i suoi patemi, che le tue prediche e le tue sicurezze da exmissionaria.

(alla Giulia)

E', mamma, che te n'han fatte passare? T'han tenuta qui. T'han obbligata a pensare come loro.

T'han schiavizzata. Ecco la parola: schiavizzata. E lo si vede anche dagli occhi.

Vittoria Maspes: Tirati via, Giulia. Se lui non vuole staccarsi, staccati tu. Non vedi? Ti sta sporcando **su** tutta.

Ma prima di scontrarsi, proprio un momento prima, tu sai chi ha baciato quella bocca lì. E allora?

L'Imerio: Chiunque abbia baciato, anche una bestia, era certamente meglio di te.

(alla Giulia)

Ascoltami, mamma. Non aver paura. E, se appena puoi, rispondimi.

Giulia Maspes: E a cosa vuoi che risponda, Imerio? Dimmelo. A cosa?

<p><u>Imerio</u>: In quel momento là...</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: In quel momento là, niente.</p> <p>(al Guido) E tu, cosa sei, suo padre, per fare? Su, fatti avanti. Ordinagli di andarsene. O quanto meno di ritirarsi là, nell'angolo dei cani, perché quello è l'unico posto che gli si può riservare.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Me ne andrò. Non aver paura, zia suora. Perché restar qui, insieme a voi e soprattutto insieme a te, è impossibile. Ma siccome lei è mia mamma...</p> <p><u>Giulia Maspes</u>: Ascoltami, Imerio. Aspetta, dopo. Dopo ti dirò tutto quel che vuoi.</p> <p><u>Imerio</u>: No, adesso. Davanti a lei. Perché veda che non è vero che la sua coscienza è tranquilla e sicura, come dice ... E poi per me. Per capire se valeva la pena ...</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: E la pena di far cosa?</p> <p><u>L'Imerio</u>: (staccandosi dalla Giulia e rivolgendosi alla Vittoria) Di niente. Se è a te che devo rispondere, di niente. Assolutamente niente.</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: I dannati dicono sempre così: niente. E chiamano niente il mondo, perché nella loro presunzione credono che tutto o tutti siano uguali a loro. Ma, noi... Guardaci. Noi... Ci vedi? Noi, non siamo così. E per quanto abbiamo patito, siamo contenti d'esser nati, contenti d'aver dovuto vivere, contenti</p>	<p><del><u>Imerio</u>: In quel momento là...</del> <b><u>Quel giorno là ...</u></b></p> <p><del><u>Vittoria Maspes</u>: In quel momento là, niente.</del> <b><u>Quel giorno là, niente.</u></b></p> <p>(al Guido) Cosa sei, suo padre, per fare? Su, fatti avanti. Ordinagli di andarsene. O quanto meno di ritirarsi là, nell'angolo dei cani, perché quello è <b>il solo</b> l'unico posto che gli si può riservare.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Me ne andrò. Non aver paura, zia suora. <b>Appena avrò finito di farla fuori con te e con lui.</b> Perché restar qui, insieme a voi e soprattutto insieme a te, è impossibile <b>peggio di tutti i tuoi inferni.</b> Ma siccome lei è mia mamma...</p> <p><u>Giulia Maspes</u>: Ascoltami, Imerio. Aspetta, dopo. Dopo <b>quando saremo io e te, soli,</b> ti dirò tutto quel che vuoi.</p> <p><u>Imerio</u>: No, adesso. Davanti a lei <b>questa santa qui.</b> Perché veda che <del>non è vero che la sua</del> <b>eoscienza è tranquilla e sicura in pace tranquillità e la sua sicurezza</b> E poi per me. Per capire se valeva la pena...</p> <p><del><u>Vittoria Maspes</u>: E la pena di far cosa?</del></p> <p><del><u>L'Imerio</u>: Di niente. Se è a te che devo rispondere, di niente.</del> <b>Assolutamente niente.</b></p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: I dannati dicono sempre così: niente. E chiamano niente il mondo, perché nella loro presunzione credono che tutto o tutti siano uguali a loro. Ma, noi... Guardaci. Noi... Ci vedi? Noi, non siamo così. E per quanto abbiamo patito, siamo contenti d'esser nati, contenti d'aver dovuto vivere, contenti</p>	<p><del><u>Imerio</u>: In quel momento là...</del> <b><u>Quel giorno là ...</u></b></p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Quel giorno là, niente.</p> <p>(al Guido) Cosa sei suo padre, per fare? Su, fatti avanti. Ordinagli d'andare. O quanto meno di ritirarsi là, nell'angolo dei cani, perché quello è il solo posto che gli si può riservare.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Me ne andrò. Non aver paura, zia suora. Appena avrò finito di farla fuori con te e con lui. Perché restar qui, insieme a voi e soprattutto insieme a te, è peggio di tutti i tuoi inferni.</p> <p><u>Giulia Maspes</u>: Ascoltami, Imerio. Aspetta, dopo. Dopo, quando saremo <b>qui</b> io e te, soli, ti dirò tutto.</p> <p><u>Imerio</u>: No, adesso. Davanti a questa santa qui. Perché veda che tranquillità e la sua sicurezza <b>sono meno vere del niente.</b></p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: I dannati dicono sempre così: niente. E chiamano niente il mondo, perché nella loro presunzione credono che tutto o tutti siano uguali a loro. Ma, noi... Guardaci. Noi... Ci vedi? Noi, non siamo così. E per quanto abbiamo patito, siamo contenti d'esser nati, contenti d'aver dovuto vivere, contenti d'aver dovuto soffrire. Tu, invece...</p>
---	---	--

d'aver dovuto soffrire. Tu, invece...	d'aver dovuto soffrire. Tu, invece...	
---------------------------------------	---------------------------------------	--

“Ascoltami, mamma. Non aver paura. E, se appena puoi, rispondimi”. Questo è uno dei punti essenziali della evoluzione/involuzione del personaggio di Giulia, primo autentico spettro sulla scena, più ancora del cadavere ambulante di Imerio, perché polverizzato nella parola, infante – lei madre di un figlio – in senso etimologico: priva di parola, sempre più privata di parola. Rispetto a lei, le preghiere di Imerio restano inascoltate, proprio come le preghiere che Imerio D’Endrigo, nella versione seicentesca, rivolgerà a Dio. E come Dio, nell’*Imerio* ’600, lei si ridurrà a un nome invocato, nelle preghiere affrante o nella rabbia, ma – nella separazione totale tra mondo dei vivi e dei morti che qui si instaura – sarà una figura tacita. A nulla varranno le assicurazioni del figlio (“Non aver paura”: di lui stesso? del mondo?), questa madre-infante, la Giulia/Euridice, nella vicenda delle versioni dell’*Imerio* sarà sempre più ricacciata nella sfera del non-essere, quanto più Imerio/Orfeo, le volge lo sguardo invocandola.

### 4.3. Un nuovo inizio: D3 e la seconda fase creativa

La stesura più vicina a D1 è D3, che manca di tutto il terzo atto e si chiude con due pagine contenenti l’ingresso e le prime battute di Attilio qui però collocate subito dopo quelle che sono le ultime pagine del secondo atto di D1, senza che ne venga segnalata la sua chiusura. Di questo aspetto problematico della stesura in D3 si è già accennato nella descrizione della fonte. Inoltre, in D3 non è segnalata la chiusura formale del secondo atto.

L’ipotesi che sembra avere più evidenze sostenibili è che D3 costituisca il primo grande tentativo di riscrittura della versione raggiunta in LV2 ed offerta in lettura a Luchino Visconti, in vista di una sua più o meno non lontana messa in scena. Data la lacunosità della fonte non possiamo sapere quale sia stato il destino del personaggio di Attilio in D3 (il suicidio finale di Attilio rappresenta l’innovazione più importante della nuova fase di riscrittura che si apre dopo la versione stabilizzata in LV2) e, a rigore, non possiamo neanche essere del tutto persuasi del fatto che Testori abbia completato D3 scrivendone il terzo atto. Quel che è certo è che D3 contiene due elementi della nuova fase creativa appartenenti a D1: la nuova descrizione della scena iniziale senza tutti i personaggi muti in scena, ma con i soli Maspes morti e la presenza del personaggio di Enrica Maspes; più in generale, poi, il testo in D3 è quasi identico al testo in D1 eccetto le ultime 2 pagine. Inoltre, è su una copia dattiloscritta di D3 che Testori interviene per una riscrittura che porta a D2: la fonte che ce lo mostra in modo palese è D14.

L'analisi testuale conferma la possibilità di formulare, come ipotesi più valida, quella per cui D3 sia la prima stesura su cui rivedere il progetto generale da cui poi si generano le due successive scritture D1 e D2-D17 (che sebbene cronologicamente successive, restano due opzioni possibili).

Fino a quella che in D1 rappresenta l'ultima pagina del secondo atto (D3, pag. 82, foglio 86; D1, pag. 89, foglio 91) il testo in D3 si allontana assai poco dal corrispondente in D1. Ma, quando alla successiva pagina 83 in D3 sarebbe dovuto incominciare il terzo atto - se fosse proseguita questa corrispondenza quasi letterale con il testo di D1 - senza alcuna soluzione di continuità si giunge alle pagine che segnano l'ingresso di Attilio (D3, pagine 83-84) corrispondenti<sup>3</sup> con quanto in D1 è alle pagine 123-125: ovvero verso la fine dell'opera. D3, insomma, propone, nelle sue due ultime pagine, materiali che rinveniamo identici nel terzo atto di D1, di cui fino alla terzultima pagina non è stato altro che una copia con minime variazioni stilistiche. D3, però, manca di una chiusura del secondo atto, né possiede qualsiasi altro elemento che indichi l'apertura del terzo atto.

Tuttavia, che l'ultima pagina di D3, numerata 84, sia l'ultima del secondo atto, è assai probabile perché presenta due elementi che in tutte le stesure della prima fase creativa (che conducono alla forma compiuta di LV2) segnano la fine del secondo atto: il rintocco delle campane del vicino borgo di Pertichetto<sup>4</sup>, seguite dall'interrogativo accusatorio di Vittoria rivolto ad Attilio, con cui si chiude l'atto, così come il primo, analogamente, si concludeva con Vittoria sprezzante che sollecita da Renata una risposta alla sua offensiva domanda retorica.

Quindi, nonostante le profonde differenze (il personaggio di Enrica, la presenza in scena di Renata anche in tutto il secondo atto e un testo per buona parte rielaborato con alcune nuove soluzioni narrative), D3 condivide ancora aspetti presenti nelle versioni della prima fase creativa: l'ingresso di Attilio alla fine del secondo atto e la corrispondente aggressione inquisitoria denigrante della zia Maspes costituiscono un elemento di ambiguità e problematicità per la ricostruzione dell'evoluzione della scrittura de *L'Imerio*.

Infatti, tutto il resto del testo in D3 presenta poche differenze, per lo più stilistiche, con D1: Enrica è tra i personaggi ed il secondo atto vede Renata presente e attiva in scena (a differenza di LV2) sin dal dissidio fuori scena con Attilio; inoltre, D14 ci testimonia limpidamente come D2 sia il risultato delle trasformazioni operate su una copia (ciclostilata o fotostatica) del dattiloscritto in D3.

Gli elementi di trasformazione testuale supportano l'ipotesi che con D3 l'autore abbia aperto una nuova fase di scrittura de *L'Imerio*, rimettendo in questione la versione viscontiana ed il progetto

---

<sup>3</sup> In queste ultime due pagine, inoltre, si può notare una minore prossimità testuale tra le due versioni rispetto a quella mostrata nelle pagine precedenti.

<sup>4</sup> Accade anche in D2, sebbene quel che si chiude non è il secondo bensì il primo atto, nella nuova forma che ha assunto come primo quadro di un dittico. In D2 l'evento discriminante secondo e terzo atto (il rintocco delle campane dal borgo vicino), e quello che nelle versioni fino a LV2 segnava la fine del primo e l'inizio del secondo (l'ingresso in scena di Renata), finiscono per coincidere in uno stesso momento scenico che chiude la prima parte della rappresentazione.

generale: D3 presenta una forte prossimità con D1 e D2-D17 ma al tempo stesso, rispetto a questi, maggiore somiglianza con LV2.

Con D3 si aprono, poi, due nuovi percorsi di stesura cronologicamente successivi tra loro (che portano a D1 e a D2-D17) che però non si vanno a collocare in senso evolutivo, ma si presentano piuttosto come alternativi tra loro: in entrambi il dramma conduce fino al suicidio di Attilio e ad una costante presenza in scena di Renata a partire dal secondo atto (in LV2 presente, di fatto, solo nel terzo). A differenziarli è invece: la presenza di Enrica con il corrispondente elemento narrativo della seconda lettera testamentaria di Imerio ritrovata nella sede aziendale della sua “Tint-Bisbino” (assenti in D2-D17), il numero di atti in cui articolare il dramma (ridotti a 2 in D2-D17) e, entrando nel merito del testo, alcune differenze testuali che portano ad una caratterizzazione dei personaggi di Attilio e Renata leggermente diversa.

Se però in D1 e D2-D17 l’ingresso in scena di Attilio è collocato nella parte finale dell’opera ove, a parte poche battute del giovane amante, se ne segue la triste sorte che si infligge, in D3 assistiamo all’entrata di Attilio a fine terzo atto ma poi non abbiamo più possibilità di leggere nulla. Se la scelta di condurre al suicidio il giovane amante sia stata già fatta nel terzo atto che non ci è dato leggere, non possiamo saperlo e neanche possiamo avanzare ipotesi ben fondate. Possiamo piuttosto supporre che, data la natura ancora in parte ibrida di questa fonte sospesa tra vecchia e nuova scrittura, non sia da escludere che Attilio, pur entrando in scena così in anticipo rispetto alle versioni che seguiranno, avrebbe comunque potuto essere condotto alla morte alla fine del testo.

Anche perché, se in LV2 il colpo di scena finale – o, quantomeno, l’evento conclusivo - era dato dal ritrovamento della seconda lettera testamentaria che, annichilendo anche *post mortem* la volontà del protagonista, ne sanciva una seconda e definitiva morte, in D3, invece, l’ingresso in scena di Enrica alla fine del primo atto aveva già ‘risolto’ questo nucleo narrativo, impedendo l’uso di tale dispositivo narrativo nel finale (il rinvenimento e la distruzione della lettera nascosta nella sede aziendale) che sarebbe restato forse privo di una chiusura tragica drammaturgicamente adeguata. In D3 e in D1 l’autore sceglie di includere Enrica tra i personaggi ma ne limita la presenza scenica a poche battute in chiusura del primo atto; con esse chiarisce allo spettatore – e così risolve – quella linea narrativa della trama che ricostruisce il tentativo di Imerio, fallito, di depistare le prevedibili mosse della sorellastra erede, preparando un primo testamento facilmente da lei rinvenibile, come esca. Imerio in realtà ne ha preparato un altro, definitivo, che destina tutti i suoi beni al padre di Attilio, avendo progettato anche l’omicidio del giovane figlio nei convulsi momenti in cui andava trascrivendo le sue ultime volontà. Decide di nascondere nella sede della sua fortunata azienda, la “Tint-Bisbino”, certo del fatto che non sarebbe stato ritrovato dalla cugina, e quindi distrutto, perché illusa di averlo già rinvenuto nella sua abitazione. Le cose andranno in tutt’altro modo rispetto a

quanto previsto dal protagonista: i Maspes, di cui Enrica è l'erede senza progenie, si dimostreranno assai più acuti di lui e capaci di prevederne le mosse. Nella versione LV2, nel finale dell'opera, la risata inquietante di Enrica risuona dall'aldilà terreno in quel mondo sospeso tra l'inferno dei morti e quello dei vivi che è la terrazza sul lago, ad annunciare il ritrovamento della seconda lettera e così il definitivo dissolversi del mondo rappresentato dai protagonisti: non solo quello di Imerio, ma anche quello delle istituzioni incarnate nei personaggi della famiglia Maspes<sup>5</sup>. Se, dunque, in D3 Testori sceglie di mantenere questa sottotrama ma di depotenziarla risolvendola tutta nel primo atto con l'ingresso di Enrica che esultante annuncia alla madre il successo della sua impresa annichilendo la volontà dell'odiato cugino, cosa avrebbe potuto segnare il senso del tragico ineluttabile se non la morte di Attilio, come accade in D1? Inoltre, se nella versione della prima fase creativa la sconfitta tragica finale di Imerio si identifica e coincide con la distruzione di ogni segno e memoria della sua specifica differenza, con l'annientamento di qualsiasi traccia della sua storia e della sua identità che potessero recare il segno di una 'devianza' dai valori rappresentati dalla sua famiglia, in D1, invece, nel finale il fallimento esistenziale e simbolico del protagonista è rappresentato attraverso la morte dell'amante. Per queste ragioni, se nel terzo atto di D3 l'autore non ha raccontato il suicidio di Attilio, non solo non ci è lecito ma neanche possiamo immaginare altre soluzioni drammaturgiche; se, invece, la nuova fase di elaborazione nasce proprio a partire da questa scelta di raccontare Attilio come capace di sottrarsi, almeno in parte, al suo personaggio di macchietta debole e passiva costretta dal dominio della volontà di Imerio, soggiogandovisi fino in fondo in un atto di paradossale libertà dal suo burattinaio corruttore, allora il problema resta: come sarebbe potuta essere allestita, la scena del suicidio, portando in scena Attilio già al termine del secondo atto? In D1 gli ultimi momenti tragici di Attilio che, dopo due giorni di vagabondaggio disperato, si reca ad acquistare una pistola nell'armeria ove si recava con il padrone-amante, sono narrati da Vittoria. Attilio entra in scena solo nelle ultime pagine dell'opera, limitandosi a poche battute rivolte solo ad Imerio.

È difficile immaginare quale sia stata la soluzione adottata dall'autore in D3. Nondimeno, per queste stesse ragioni, suggestiva e non del tutto peregrina è l'ipotesi che Testori non abbia mai scritto il terzo atto della stesura in D3 proprio perché bloccato nell'*empasse* data dalla non facile conciliabilità tra l'ingresso in scena di Attilio ancora collocato alla fine del secondo atto e la scelta di narrarne il suicidio finale. Se è già stata optata la soluzione del suicidio finale: come portarlo alla morte, come e perché tenere in scena Attilio nel terzo atto? Diversamente, quale sarebbe il nuovo finale, visto che la trama delle volontà testamentarie si è già risolta nel primo atto?

L'analisi testuale ci mostra in modo abbastanza inequivocabile che:

---

<sup>5</sup> Cfr. Lettera a Visconti.

- D3 e D1 sono quasi identici con l'eccezione delle ultime due pagine di D3 che chiudono il secondo atto;
- che D14 è una copia identica di D3 su cui ha elaborato le profonde variazioni recepite dattiloscritte in D2;
- che solo D3 e D1 presentano Enrica in scena e la sottotrama delle due lettere di Imerio che si esaurisce già alla fine del primo atto con l'ingresso in scena della cugina (echi di questa trama si ritrovano nelle battute del secondo e terzo atto di queste due stesure). Enrica non è tra i personaggi né nelle stesure della prima fase creativa né in quella in due soli atti costituita da D2-D17; il ritrovamento della seconda lettera è presente in LV2 (e nelle sue stesure genetiche) ma collocato solo nel finale, prima della battuta di chiusura affidata a Renata mentre in D2-D17 scompare ogni riferimento all'escamotage fallito di Imerio di una seconda lettera, e le sue ultime volontà sono state ritrovate, distrutte e fatte oggetto di baratto da Enrica con un unico ritrovamento;
- che D2 consiste di una rielaborazione di parti del primo e del secondo atto di D1: fino ad oltre la metà il testo coincide con quello del primo atto di D1 (sino all'ingresso di Enrica, che è eliminato); per la restante parte coincide con una riscrittura della seconda parte dell'atto secondo di D1;
- che D17 rielabora parti del secondo e del terzo atto di D1, riprendendo alcuni brani contenuti nel terzo LV2; in particolare il testo in D17 segue alcune pagine dell'inizio del secondo atto in D1 e poi prevalentemente ne segue la versione contenuta nel terzo atto;
- che in questa operazione di riscrittura profonda del testo e di riorganizzazione generale del materiale drammaturgico in due atti (D2-D17), sono non poche le parti di testo scritte *ex novo* ma ancor più sono quelle eliminate

**In conclusione.** L'ipotesi più convincente è, come già detto, che D3 sia il laboratorio a partire dal quale Testori esplora le possibilità del suo progetto, riscrivendo e rinnovando il testo e il piano generale dell'opera che avevano visto in LV2 una prima compiuta formulazione di cui, evidentemente, non era tuttavia sufficientemente soddisfatto. Dal testo di D3 si generano due stesure, quella in D1 e quella contenuta in D2 e D17. Probabilmente D1 è il primo risultato di queste operazioni: fino alla fine del secondo atto D3 e D1 sono quasi identici: articolati in tre atti, hanno Enrica tra i personaggi con la sottotrama delle due lettere e il testo presenta pochissime variazioni. D2 e D17 si generano sicuramente da D3 (lo testimonia D14) ma probabilmente la stesura in due atti è successiva a D1 perché in D2-D17 Enrica non è tra i personaggi, scompare la sottotrama della

seconda lettera testamentaria e il secondo atto che va a conclusione (D17) contiene soprattutto il testo in D1 assieme a parti di LV2 assenti in D1 e a brani completamente nuovi.

Qualunque sia l'ordine cronologico in cui collocare le versioni D1 e D2-D17, entrambe certamente successive a D3 e rappresentano due possibilità, due esiti di riscrittura de L'Imerio 1960, che non si escludono a vicenda e che sono sostanzialmente accomunate da un testo molto simile e dalla scelta del tragico suicidio finale di Attilio.

#### **4.4. Una rinnovata compiutezza del tragico: le stesure in D1 e D2-D17**

Il testo in D1 reca con sé alcune radicali novità rispetto alle versioni precedenti stabilizzate in LV2:

- Una nuova descrizione della scena iniziale;
- la presenza in scena di Enrica;
- l'ingresso in scena di Renata spostato al secondo atto, poche battute dopo l'inizio;
- l'ingresso in scena di Attilio, collocato solo verso la conclusione dell'opera, con il suo suicidio, che è sicuramente la novità di maggior portata.

Possiamo anzitutto analizzare che cosa accade di queste innovazioni nei testi più vicini a D1.

- La nuova didascalia della scena iniziale (di cui abbiamo testimonianza anche in D44-f) è identica a quella in D3 e resta sostanzialmente immutata in D2.
- Enrica è già personaggio in D3 ma non lo è più in D14 e D2. In D17, che è un secondo atto che giunge a conclusione della tragedia, non v'è traccia delle battute che potevano riferirsi ad una precedente entrata in scena della cugina.
- D1 segue il dettato di D3 relativamente all'ingresso in scena di Renata che invece in D14 e D2 è collocato alla fine del testo, con una sola battuta, conclusiva dell'atto.
- Esattamente come in D1, anche in D17 ad Attilio sono assegnate solo poche battute verso la fine dell'opera quando compie il suo destino sparandosi un colpo di pistola dinanzi alla tomba di Imerio. Diversamente, in D3 Attilio fa il suo ingresso all'inizio del terzo atto che, tuttavia, non viene però segnalato nel testo<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> D3, come è stato detto in precedenza, si presenta per queste ragioni una fonte particolarmente problematica. L'ipotesi più convincente è che D3 preceda D1 e, forse, il suo terzo atto non è mai stato completato ma rielaborato sino alla versione che leggiamo in D1.

I fogli contenuti in D14 (cfr. paragrafo *Contenuti delle cartelle*) sono sostanzialmente una riproduzione della cartella D3 segnata da modifiche manoscritte autografe, soprattutto le pp. 73 e 74, poi accolte in D2. Quindi D14 parrebbe chiaramente una fase intermedia di passaggio da D3 a D2. D2, che recepisce modifiche rispetto alla copia in chiaro più completa, sembra un ultimo tentativo riscrittura avviato a partire da D1, però non più completato e abbandonato. L'autore ha probabilmente di lì in poi abbandonato l'ennesima riscrittura considerando D1 una versione abbastanza vicina alle sue intenzioni, ma non sufficientemente se, come sappiamo, l'opera, pur proposta in visione a Visconti sin dal 1961, non fu mai messa in scena, né pubblicata.

Considerazioni, queste, che restano immutate anche se si assume come valida l'ipotesi che D2 rappresenti un primo atto completo dell'ultima forma che l'opera andava assumendo attraverso una riscrittura in due atti e di cui la stesura in D17 avrebbe costituito la seconda e conclusiva parte: anche se consideriamo D2-D17 l'ultimo tentativo di dare una identità conclusa all'*Imerio 1960*, resta comunque un progetto cui Testori, infine, rinuncia.

Qui di seguito propongo un confronto ad immediato esempio della evoluzione:

D3, pp. 19 (ff. 22)	D1, pp. 19-20 (ff. 21-22)	D2, pp. 17-18 (ff. 20-21)
<p>L'IMERIO: Non mi sono mai servito di niente, che non fosse mio. Su questo punto, né tu, né lei, né tuo cognato avete niente da rinfacciarmi.</p> <p>Quel che sapevo fare, ve l'ho dimostrato. La "Tint-Bisbino" e la "Comacina", le ho messe in piedi io. E le ho messe in piedi in meno di tre anni. Avessi creduto anch'io, come voi, che la vita può ridursi a ingrandire, ingrandire e basta, in poco avrei fatto impallidire tutti i capitali, le fabbriche, le azioni e le proprietà che avete messo assieme in generazioni e generazioni di Maspes e di Somaschi.</p>	<p>L'IMERIO: Non mi sono mai servito di niente, che non fosse mio. Su questo punto, né tu, né lei, né tuo cognato avete niente da rinfacciarmi.</p> <p>Quel che sapevo fare, ve l'ho dimostrato. La "Tint-Bisbino" e la "Comacina", le ho messe in piedi io. E le ho messe in piedi in meno di tre anni. Avessi creduto anch'io, come voi, che la vita può ridursi a ingrandire, ingrandire e basta, in poco avrei fatto impallidire tutti i capitali, le fabbriche, le azioni e le proprietà che avete messo assieme in generazioni e generazioni di Maspes e di Somaschi.</p>	<p>L'IMERIO: Non mi sono mai servito di niente, che non fosse mio. Su questo punto, né tu, né lei <b>(<i>indicando la Vittoria</i>)</b> né tuo cognato avete niente da rinfacciarmi.</p> <p>Quel che sapevo fare, ve l'ho dimostrato. La "Tint-Bisbino" e la "Comacina", le ho messe in piedi io. E le ho messe in piedi in meno di tre anni. Avessi creduto anch'io, come voi, che la vita può ridursi a ingrandire, ingrandire e basta, in poco avrei fatto impallidire tutti i capitali, le fabbriche, le azioni e le proprietà che avete messo assieme in generazioni e generazioni di Maspes e di Somaschi.</p>

Tranne che io ho continuato a fare senza credere a niente. Neanche alle sete, alle cravatte, alle camicie, alle calze e ai foulards che **disegnavo**. Neanche ai capannoni che alzavo. Neanche agli assegni che firmavo.

Neanche ai **milioni che depositavo**. Anzi, più quel che facevo mi riusciva, meno ci credevo. La “Tint-Bisbino”! La “Comacina”!

Tranne che io ho continuato a fare senza credere a niente. Neanche alle sete, alle cravatte, alle camicie, alle calze e ai foulards che fabbricavo. Neanche ai capannoni che alzavo. Neanche agli assegni che firmavo.

Neanche ai capitali che ammassavo. Anzi, più quel che facevo mi riusciva, meno ci credevo. La “Tint-Bisbino”! La “Comacina”!

Tranne che io ho continuato a fare senza credere a niente. (~~Neanche alle sete, alle cravatte, alle camicie, alle calze e ai foulards che **disegnavo**. Neanche ai capannoni che alzavo. Neanche agli assegni che firmavo.~~)

~~Neanche ai **milioni che depositavo**.~~) Anzi, più quel che facevo mi riusciva, meno ci credevo. La “Tint-Bisbino”! La “Comacina”!

I passaggi sopra riportati evidenziano come la lezione di D3 subisca lievi modifiche in D1 mentre in D2 l'autore interverrà in modo più significativo attraverso la riduzione di diverse battute o la loro soppressione, pur in una generale continuità delle versioni.

#### 4.5. D1 e la sua possibile evoluzione

Le versioni contenute nelle fonti D1 e D2 differiscono tra loro molto poco – per lo più per scelte di profilo stilistico-formale - sino alla parte finale del primo atto della versione D1. La loro puntuale corrispondenza si interrompe con la battuta di Guido, identica in entrambe le stesure “E allora, adesso che ti sei sfogato, tira giù le mani. Lasciami andare” (D1, p. 53; foglio 55; D2, p. 49 – foglio 52).

Nello spazio di tale interrotta corrispondenza, D1 prosegue mettendo in scena l’arrivo di Enrica, che porta a conclusione il primo atto. Il secondo si apre con battute che riprendono i fatti narrati in chiusura del primo e quindi il testamento tradito dalla cugina che è riuscita a ritrovare, nella sede di una delle aziende messe in piedi dal protagonista, anche la seconda lettera testamentaria, ovvero quella con la quale – verrà a chiarirsi solo nel terzo atto – avrebbe destinato tutta la sua fortuna e i suoi beni al padre di Attilio e non al figlio stesso. Questi, infatti, sarebbe dovuto morire suicida assieme ad Imerio secondo quelle che erano le intenzioni dell’*odiato cugino*, per usare le parole di Enrica, al momento di scrivere quella seconda lettera che «ci avrebbe sistemati tutti» (dal che ci è permesso dedurre che la prima lettera contenesse disposizioni circa la cerimonia funebre e la sepoltura, col rifiuto del rito religioso e della tumulazione assieme ai familiari a Camerlata («io non ci sarei mai venuto qui»)).

In queste prime battute del secondo atto, dunque, Vittoria e Imerio, si scontrano attorno al valore delle finalità morali sottese a quelle ultime volontà, destinate ad essere tradite non perché disattese o non rispettate, ma perché celate, nascoste attraverso l’annientamento di ogni loro traccia; e lo fanno, come continuamente accade in tutta l’opera, cercando di portare Giulia dalla propria parte a sostegno delle loro opposte posizioni nel conflitto (tutta la tragedia è anche quest’agone di conquista di Giulia). L’aspro conflitto tra zia e nipote, però, si sospende con l’ingresso in scena di Renata della quale anzitutto ci giunge la voce fuori scena. Si sta scagliando contro Attilio, tentando di respingerlo, mentre questi probabilmente sta cercando di avvicinarsi alla tomba di Imerio, ritenendolo il vero colpevole di quella tragica morte. È solo dopo un commento sprezzante di Vittoria che giunge in scena Renata, con un mazzo di fiori e vestita in modo sgargiante<sup>7</sup>. Nelle stesure genetiche di D1 (quindi fino alla forma compiuta assunta in LV2) però, Renata entra in scena alla fine del primo atto, ma non proferisce parola, ed è lo sprezzante sarcasmo di Vittoria a sottolineare il suo arrivo con una battuta (che scomparirà nelle stesure da D1 in poi) dalla quale comprendiamo che porta con sé dei fiori mentre si avvicina ad Imerio. In quelle stesure il primo atto non si chiude con il breve intervento in scena di Enrica che non è inclusa tra i personaggi del dramma; per le stesse ragioni, in quelle

<sup>7</sup> Elementi che contraddistinguono il personaggio in tutte le stesure.

versioni il secondo atto non si apre con le battute relative alle disposizioni testamentarie e al loro tradimento ma con l'immediato protagonismo di Renata subito sotto attacco di Vittoria.

#### 4.6. La corrispondenza testuale tra D1 e D17

Riprendendo l'analisi delle corrispondenze D2-D1 ed il percorso genetico tra le due stesure, torniamo al momento dell'ingresso in scena di Renata nel secondo atto di D1. Renata «si avvicina all'Imerio, gli si mette ai piedi e scoppia a piangere». Come si diceva, la corrispondenza D2-D1 si è interrotta poco prima dell'ingresso in scena di Renata sul finire del primo atto di D1 e non è ripresa con l'inizio del secondo. Tuttavia, è proprio a partire da questo punto del testo che possiamo rinvenire l'inizio di una nuova e decisiva corrispondenza testuale, quella tra D1 (e D3) e D17, la cui scena iniziale vede proprio Renata piangente ai piedi di Imerio e tutti gli altri personaggi attorno<sup>8</sup>. Nella tabella di seguito è possibile verificare la corrispondenza testuale D1-D17 nel secondo atto di D1 (in grassetto corsivo indico le integrazioni/variazioni dattiloscritte)<sup>9</sup>. Mentre in D2 il corrispondente testo è assente, in D14 il testo è lacunoso.

D3, pp. 55-57	D1, pp. 60-61	D17, pp. 1-3
GUIDO MASPES: Ecco <i>come</i> si riducono. Se la guardo e penso che sua madre è entrata nella nostra fabbrica che era ancora <del>una</del> bambina...	GUIDO MASPES: Ecco qui, in che modo si riducono. Se penso che sua madre è entrata nella nostra fabbrica che era ancora una bambina...	GUIDO MASPES: Ecco <i>a che punti</i> si riducono. Se la guardo e penso che sua madre è entrata nella nostra fabbrica che era <del>ancora</del> bambina...
VITTORIA MASPES: Consolati. <del>Guido</del> . A tirar fuori la figlia, ci ha pensato e subito il nostro campione di sci-nautico. Per trascinarla, poi, giù, con lui, nell'inferno.	VITTORIA MASPES: Consolati, Guido. A tirar fuori la figlia, ci ha pensato e subito il nostro campione di sci-nautico. Per trascinarla, poi, giù, con lui, nell'inferno.	VITTORIA MASPES: Consolati, Guido. A tirar fuori la figlia, ci ha pensato e subito il nostro campione di sci-nautico. Per trascinarla, poi, giù, con lui, nell'inferno.
GUIDO MASPES: Quand'era piccola, aveva la stessa faccia di suo padre. Adesso	GUIDO MASPES: Quand'era piccola, aveva la stessa faccia di suo padre. Adesso	GUIDO MASPES: Quand'era piccola, aveva la stessa faccia di suo padre. Adesso

<sup>8</sup> Riprenderemo più avanti questo nodo decisivo. Renata in tutta la stesura D2 è assente sino all'ultima pagina (D2, pag. 73, foglio 76), nella quale il suo ingresso in scena è annunciato dal rumore di un (suo) passo. Tutti voltano gli occhi verso di lei e immobili la seguono avvicinarsi all'Imerio dinanzi ai piedi del quale si getta e scoppia a piangere. Quindi pronuncia la sua prima battuta che è anche l'ultima di D2, ovvero quella che chiude il primo atto nella sua nuova riscrittura, secondo la mia ricostruzione. Disperandosi, chiede ad Imerio le ragioni del suo gesto; rabbiosa, accusa Attilio di esserne il colpevole e infine gli chiede se, nel momento estremo, l'ultimo pensiero, sebbene incapace di trattenerlo dal gesto suicida, fosse stato per lei o per qualcun altro. La didascalia della scena iniziale in D17 riprenderla narrazione esattamente da questa scena.

<sup>9</sup> Mentre in D2 il corrispondente testo è assente – proprio perché rielaborato in D17, in D14 il testo è lacunoso ma ci saremmo aspettati di vederlo eliminato per la stessa ragione.

<p>dei Carnovali non le si riconosce più niente.</p> <p>VITTORIA MASPES: È la maschera che getta addosso il vizio. Anche se profuma di rimmel, cipria e rossetto. <u>La Vittoria s'avvicina alla Renata: la guarda; poi, con la punta d'un piede, allontana il mazzo di fiori.</u></p> <p>VITTORIA MASPES: Perché è venuta qui? Non le riusciva proprio di star lontana dal suo Imerio? O invece, è la solita, turpe ragione del denaro che l'ha spinta?</p> <p>RENATA CARNOVALI: (tra le lacrime) Lei non ha il diritto di dir così. <i>No.</i> Lei non l'ha...</p> <p>VITTORIA MASPES: È lei che non aveva il diritto di vivere come ha vissuto.</p> <p>RENATA CARNOVALI: Imerio? Mi <i>ascolti</i>? Perché l'hai fatto, Imerio? Io non dico che fossi felice, ma, adesso? Sono restata sola, <del>Imerio</del> non ho più niente; niente, Imerio...Lo so <i>che</i> per te ero diventata un peso, un peso e basta. Ma almeno potevo vederti, <i>sperare. E</i>, qualche volta, potevo <i>chiamarti, vederti</i>, parlarti, <del>abbracciarti</del>...</p> <p>VITTORIA MASPES: Specifichi, signorina; specifichi pure e dica che almeno poteva disporre di quel che lui le passava.</p> <p>L'IMERIO: Zia!</p> <p>GUIDO MASPES: (all'Imerio) Sì. Di quel che tu le passavi e lei gettava nel lusso e nel vizio.</p> <p>L'IMERIO: Dei miei guadagni, il padrone ero io.</p>	<p>dei Carnovali non le si riconosce più niente.</p> <p>VITTORIA MASPES: È la maschera che getta addosso il vizio. Anche se profuma di rimmel, cipria e rossetto. <u>La Vittoria s'avvicina alla Renata: la guarda; poi, con la punta d'un piede, allontana il mazzo di fiori.</u></p> <p>VITTORIA MASPES: Perché è venuta qui? Non le riusciva proprio di star lontana dal suo Imerio? O invece, è la solita, turpe ragione del denaro che l'ha spinta?</p> <p>RENATA CARNOVALI: (tra le lacrime) Lei non ha il diritto di dir così. Lei non l'ha...</p> <p>VITTORIA MASPES: È lei che non aveva il diritto di vivere come ha vissuto.</p> <p>RENATA CARNOVALI: Imerio? Mi senti? Perché l'hai fatto, Imerio? Io non dico che fossi felice; ma, adesso? Sono restata sola, Imerio non ho più niente; niente, Imerio...Lo so: per te ero diventata un peso; un peso e basta. Ma almeno potevo vederti, e qualche volta, parlarti, abbracciarti...</p> <p>VITTORIA MASPES: Specifichi, signorina; specifichi pure e dica che almeno poteva disporre di quel che lui le passava.</p> <p>L'IMERIO: Zia!</p> <p>GUIDO MASPES: (all'Imerio) Sì. Di quel che tu le passavi e lei gettava nel lusso e nel vizio.</p> <p>L'IMERIO: Dei miei guadagni, il padrone ero io.</p>	<p>dei Carnovali non le si riconosce più niente.</p> <p>VITTORIA MASPES: È la maschera che getta addosso il vizio. Anche se profuma di rimmel, cipria e rossetto. <u>La Vittoria s'avvicina alla Renata: la guarda; poi, con la punta del piede, la sfiora quasi volesse allontanarla.</u></p> <p><b>VITTORIA MASPES:</b> <i>Chissà perché ha voluto venir su, fin qui!</i></p> <p><b>GUIDO MASPES:</b> <i>Forse non riusciva a star lontana dal suo Imerio. O forse aveva bisogno di gettargli in faccia tutto il male che le ha fatto.</i></p> <p><b>VITTORIA MASPES:</b> <i>(alla Giulia) Cosa pensi, sorella? Che sia quello o invece la solita ragione del denaro?</i></p> <p>RENATA CARNOVALI: (tra le lacrime) <i>No Imerio, tu non avevi il diritto di farlo. Non l'avevi...</i></p> <p>VITTORIA MASPES: È lei che non aveva il diritto di vivere come ha vissuto.</p> <p>RENATA CARNOVALI: <i>Adesso son restata sola, Non ho più niente. Niente, Imerio... Avevo accettato tutto da te. Anche più di quel che avevi già preteso. Ma non che finissi così...</i></p> <p>VITTORIA MASPES: <i>Allora sia chiara, signorina. Sia chiara e dica che quel tutto l'avrebbe accettato solo e in quanto le avrebbe permesso di disporre quel che lui le passava.</i></p> <p>L'IMERIO: Zia!</p> <p>GUIDO MASPES: (all'Imerio) Sì. Di quel che tu le passavi e lei gettava nel lusso e nel vizio. [Battuta assente. Da questo momento la corrispondenza D1-D17 finisce]</p>
---	--	--

L'ultima battuta di D17 che segue il testo della versione D1-D3 senza sostanziali cesure è quella di Guido: «(all'Imerio) Sì. Di quel che tu le passavi e lei gettava nel lusso e nel vizio». Da questo momento in poi, la corrispondenza testuale di D17 con D1 si interrompe alle pagine del secondo atto (ove riprende quella tra D1 e D2) per proseguire con le prime battute del terzo atto, sino alla sua conclusione. È fondamentale però prima sottolineare ancora che queste battute che D17 mutua dalla prima metà del secondo atto di D1, non si ritrovano in D2 nel quale, inoltre, l'ingresso di Renata in scena è descritto nell'ultima pagina con una battuta che non è presente in D17.

D1, pp. 90-91 (fogli 92-93)	D17, pp. 3-4 (fogli 4-5)
<p>3° VITTORIA MASPES: Le ho chiesto se immagina che idea, due giorni fa, proprio a quest'ora, poteva venire al suo Imerio.</p> <p>L'IMERIO: La sola che valesse la pena.</p> <p>RENATA CARNOVALI: Non è vero, Imerio! Almeno qui, almeno adesso, di che è stata la pazzia d'un momento... Guardami! Ho detto di guardarmi... Non pensare a lui: lui è solo un verme che si nasconde... Guardami, Imerio. Vuoi che ti chiami signore, padrone, re? Vuoi che ti dica un'altra volta che sono più né la Carnovali, né la Renata, né niente? Imerio? Guardami, Imerio...</p>	<p>[Battuta assente]</p> <p>[Battuta assente]</p> <p>RENATA CARNOVALI: <i>Potessi credere che un giorno o l'altro, anche tardi, molto più tardi di dove arriva la mia testa, tutto ritornerà come prima. Dimmi di sì, Imerio. Dimmelo. Io sono qui, pronta a tutto: a rinnegarmi, a distruggermi come tu mi chiedevi e volevi. Pronta a diventar la tua schiava. Signor Imerio, mi ascolta? Signor Imerio? Ho detto che sono pronta a tutto, anche a diventar la sua schiava...</i></p>
<p><u>Una pausa</u></p> <p>VITTORIA MASPES: La senti, Giulia? Lo chiama padrone, re, signore. A quanto pare, tutta la fusione e confusione di regole, classi e filosofie, non ha poi impedito a tuo figlio di tener le distanze.</p> <p>L'IMERIO: Non solo non m'ha impedito di tenerle, ma m'ha spinto a giocareci sopra.</p> <p>GIULIA MASPES: Imerio...</p> <p>L'IMERIO: È la verità, mamma.</p>	<p>VITTORIA MASPES: La senti, Giulia? Lo chiama <del>padrone, re,</del> signore. A quanto pare, tutta la fusione e confusione di regole, classi e filosofie, non ha poi impedito a tuo figlio di tener le distanze.</p> <p>L'IMERIO: Non solo non m'ha impedito di tenerle, ma m'ha spinto a giocareci sopra.</p> <p>GIULIA MASPES: Imerio...</p> <p>L'IMERIO: È la verità, mamma.</p>

<p>(alla Renata) E tu è inutile che piangi. Non è a te che ho pensato. Non sei stata tu che ho visto e chiamato. Non ho avuto tempo per vedere e chiamare nessuno di voi che siete qui. Neanche te, mamma; per orrendo che possa sembrarti. Ho sentito solo una mano stringermi qui e delle labbra avvicinarsi...</p> <p>GIULIA MASPES: Imerio!</p> <p>VITTORIA MASPES: Sì, delle labbra! L'Imerio ha ragione. Ma quali?</p> <p>(all'Imerio) Avanti. Spiegalo. Spiegalo a tua madre...</p>	<p>(alla Renata) E tu è inutile che piangi. <i>Non ho pensato a te.</i> Non illuderti. Non ho avuto tempo per vedere e chiamare nessuno di <del>voi che siete qui. Neanche te, mamma; per orrendo che possa sembrarti.</del> Ho sentito solo una mano stringermi qui e delle labbra avvicinarsi...</p> <p>GIULIA MASPES: Imerio!</p> <p>VITTORIA MASPES: Sì, delle labbra! L'Imerio ha ragione. Ma quali?</p> <p>(all'Imerio) Avanti. Spiegalo. Spiegalo a tua madre...</p>
--	---

Alle pagine 26-29 di D17 (D1, pag. 114) la corrispondenza testuale con D1 si sospende. L'autore introduce in D17 una ventina di battute, assenti in D1 e D3, che illuminano meglio la relazione tra Imerio e Renata ed il suo significato per il protagonista, anche rievocandone alcuni episodi, legando nella figura dell'amante il bisogno, assieme, di amare-amarsi e distruggere-autodistruggersi.

<p><u>Guido Maspes</u>: Provare, cosa?</p> <p><u>L'Imerio</u>: Non m'era restato più niente che avesse un senso; niente. E allora dovevo esser io a provocarne uno, nelle cose...</p> <p><u>(alla Giulia)</u> Mamma, tu che eri già qui e che, pur avendo cominciato a non sentir più la mia voce, mi seguivi... Posso pensare che, all'inizio, quando ho messo gli occhi su di lei, quel che m'ha incantato, era una specie di buio, un ricordo lontano e il bisogno di ciò che la vita poteva essere?</p> <p>[Battute assenti]</p>	<p><u>Guido Maspes</u>: Provare, cosa?</p> <p><u>L'Imerio</u>: Non m'era restato più niente che avesse un senso; niente. E allora dovevo esser io a provocarne uno, nelle cose.</p> <p><u>(alla Giulia)</u> <del>Mamma, tu che eri già qui e che, pur avendo cominciato a non sentir più la mia voce, mi seguivi... Posso pensare che, all'inizio, quando ho messo gli occhi su di lei, quel che m'ha incantato, era una specie di buio, un ricordo lontano e il bisogno di ciò che la vita poteva essere?</del></p> <p><u>Giulia Maspes</u>: È stato così. Io che lo seguivo, posso garantirvelo. S'avvicinava per cercare qualcuno o qualcosa che l'illudesse d'aver ancora una ragione. Talvolta era un'avventura...</p> <p><u>Guido Maspes</u>: Talaltra le case che comprava e rivendeva attraverso le speculazioni più ignobili e disumane. Talaltra ancora i capitali che gettava sul tavolo d'una roulette...</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: ...o l'Alfa che bruciava a Meazzina, per una semplice scommessa.</p> <p><u>(alla Renata)</u> È vero signorina? Risponda. E dica pure alla madre del suo Imerio, qual era, con esattezza, la posta in gioco.</p> <p><u>Carnovali Renata</u>: No! Questo, no! Questo, mai!</p>
--	---

<p><u>Giulia Maspes</u>: Qualcosa ho sentito anch'io, Imerio. Come quando viene notte e tuttavia, da qualche parte, resta un sospiro, un palpito di quel che fu il giorno...</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: (alla Renata) Li sente signorina? Si sostengono a vicenda, madre e figlio. Mi dica un po' lei, se il seguito è stato dalla parte della luce o dalla parte dello inferno.</p>	<p><u>Vittoria Maspes</u>: Invece, sì. Dal momento che ci ha tenuto tanto a venir qui a versar queste lagrime di falsa disperazione.</p> <p><u>Carnovali Renata</u>: Le ho detto che su questo non aprirò mai bocca, mai...</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Lei parlerà.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Lasciala. Posso parlar io. La posta in gioco era che ballasse nuda sulla piazza, davanti a tutti.</p> <p><u>Giulia Maspes</u>: Imerio...</p> <p><u>L'Imerio</u>: Ma il male peggiore non è stato quello.</p> <p><u>Renata Carnovali</u>: Taci, Imerio. Se davvero una volta, anche una volta sola m'hai voluto bene, non parlare, taci.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Il male peggiore è stato che quello e tutto il resto non solo sembrava possibile, ma giusto, perché io ero il padrone e lei la serva. Il male peggiore è stato che, più m'affaticavo per diventar servo anch'io e più, con tutto quel che ero e che avevo, diventavo despota, padrone.</p> <p><u>Guido Maspes</u>: Allora è per questo tuo bisogno di potere che, a un certo punto, ti sei avvicinato a loro (indica la Renata)?</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Per questo tuo gusto infernale d'avvilire e distruggere?</p> <p><u>L'Imerio</u>: All'inizio, forse, c'era un'altra cosa. Dico forse, perché adesso ho paura di non meritarmi più niente, neanche quella poca luce. Ma era luce? Non so.</p> <p>(Alla Giulia) Mamma, tu che eri già qui e che, pur avendo cominciato a non sentir più la mia voce, mi seguivi... Posso pensare che, all'inizio, quando ho messo gli occhi su di lei, quel che m'ha incantato, era come il desiderio, il ricordo, il sogno di ciò che la vita poteva essere?</p> <p><u>Giulia Maspes</u>: Qualcosa ho sentito anch'io, Imerio. Come quando viene notte e tuttavia, da qualche parte, resta un sospiro, un palpito di quel che fu il giorno...</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: (alla Renata) Li sente signorina? Si sostengono a vicenda, madre e figlio. Mi dica un po' lei, se il seguito è stato dalla parte della luce o dalla parte <i>dell'inferno</i>.</p>
--	---

La corrispondenza testuale, ripresa subito qualche pagina dopo, si interrompe nuovamente a pag. 38, ma stavolta la scelta è quella di eliminare dalla nuova stesura un certo numero di battute legate al

disprezzo e al rifiuto che le donne in scena mostrano all'arrivo di Attilio, che in D1 sono alle pagine 123-125. Poi riprende nuovamente per poche pagine ancora fino alla conclusione.

Renata Carnovali: Va' via! Tu qui non puoi stare! L'Imerio è mio! Capisci? Mio! Ho detto d'andar via! La colpa di quel che è successo è tua! Tua, disgraziato! Mi senti? Te lo grido qui, davanti a tutti. Tua!

L'Attilio resta immobile.

Giulia Maspes: (che si è avvicinata all'Attilio)

La signorina ha ragione. Lei qui non può stare. Se ne vada. Lo faccia per la stessa ragione che l'ha spinto a venir qui. Io quella ragione, posso capirla. Ma adesso ci lasci. Glielo chiedo in ginocchio. Torni a casa, ci lasci.

Vittoria Maspes: E come vuoi che vi lasci, se è proprio lui a costringerlo qui?

Renata Carnovali: Non è vero. Lui non lo costringerà. È vero, Imerio? Imerio? Gridagli che se ne vada. Gridagli che lo disprezzi. Gridaglielo, Imerio! È il solo gesto che puoi fare, per ridarmi un po' di pace. E allora fallo, Imerio. Fallo!

Vittoria Maspes: Non lo farà.

Renata Carnovali: Imerio? Guardami. Imerio. Imerio?

(all'Attilio)

E tu, va'! Va' via! Fammi questa carità! Abbi questo rispetto! Va via!

Vittoria Maspes: Dopo che il dio ha seminato attorno la sua filosofia e i suoi principi nella nostra Camerlata non c'è più rispetto per niente e nessuno. Ormai, su questa terrazza, potranno venire anche le bestie più immonde, gli esseri più abietti e schifosi.

Renata Carnovali: Va' via! Tu qui non puoi stare! L'Imerio è mio! Capisci? Mio! ***Solo mio!*** Ho detto d'andar via! ***Perché*** la colpa di quel che è successo è tua! Tua, disgraziato! Mi senti? Te lo grido qui, davanti a tutti. Tua!

L'Attilio resta immobile, ***senza fare un sol gesto di difesa. Allora la Renata si chiude la testa nelle mani e ricomincia a singhiozzare. Una pausa. Poi l'Attilio s'avvicina all'Imerio, lo guarda, lo fissa a lungo.***

[Battute assenti]

Una lunga pausa. L'Attilio è restato lì, come inebetito. Allora la Vittoria gli s'avvicina lo squadra con una sorta di terribile gioia, poi gli dice Vittoria Maspes: Cos'è che le ha dato il coraggio di venir qui? Il bisogno di un ricatto? La paura? O forse la lettera che mio nipote aveva lasciato là, nell'ufficio della sua "Tint-Bisbino"?

La Renata si chiude la testa nelle mani e ricomincia a singhiozzare. Una pausa. Poi l'Attilio s'avvicina all'Imerio e lo guarda a lungo, tremando.

Rivolta Attilio: Perché non ha voluto farlo lei, signor Imerio? Non può dirmi qualcosa? È stato per pietà?

L'Imerio: Anche se fosse, quella che hai detto è una parola che non merito. So che, mentre correvo, continuavo a dirmi che dovevo prendere anche questa responsabilità e esser io a farlo. Poi, m'è sembrato che non potevo...

Rivolta Attilio: È entrato nella sala; m'ha preso; m'ha spinto sulla macchina... Il lago; le case; ancora il lago: diceva che suo papà era giù, giù e lo chiamava... Ancora le case. Ancora i boschi; le montagne; il lago. Tutto nella notte... La macchina correva e io le dicevo: "Cosa vuol fare, signor Imerio? Cosa vuol fare?"

Renata Carnovali: (dal suo angolo, la faccia chiusa tra le mani) Fallo tacere, Imerio. Quella voce, non posso sentirla! Fallo tacere!

L'Imerio: Forse è stato un ritorno di viltà e di paura. Non so. Non l'ho capito in quel momento; non lo capirò mai. Sentivo che tu, malgrado tutto, dovevi vivere...

Rivolta Attilio: Allora è per quello che ha frenato? È per quello che mi ha detto di scendere? Nelle gomme c'era qualcosa che non andava... Sono sceso. Il tempo di guardare; no, neanche quello. Ha richiuso la portiera. È ripartito. Ho sentito

Rivolta Attilio: Perché non ha voluto farlo lei, signor Imerio? Non può dirmi qualcosa? È stato per pietà? *Mi risponda.*

L'Imerio: *Pietà*, anche se fosse, ~~quella che hai detto~~ è una parola che non merito. So che, mentre correvo, continuavo a dirmi che dovevo prendere anche questa *colpa* e esser io a farlo. Poi, m'è sembrato che non potevo...

Rivolta Attilio: È entrato nella sala; m'ha preso; m'ha spinto sulla macchina... Il lago. *Le case. Ancora il lago. ~~diceva che suo papà era giù, giù e lo chiamava...~~ Ancora le case. *I boschi, le montagne. Il lago.* Tutto nella notte... La macchina correva e io le dicevo: "Cosa vuol fare, signor Imerio? Cosa vuol fare?"*

Renata Carnovali: (dal suo angolo, la faccia chiusa tra le mani) Fallo tacere, Imerio. Quella voce, non posso sentirla! Fallo tacere!

L'Imerio: Forse è stato un ritorno di *debolezza*; di viltà. ~~e di paura~~ Non so. Non l'ho capito in quel momento; non lo capirò mai. Sentivo che tu, malgrado tutto, dovevi vivere...

Rivolta Attilio: Allora è per quello che ha frenato? È per quello che mi ha detto di scendere? Nelle gomme c'era qualcosa che non andava...

la macchina schiacciarsi contro la montagna. Sono corso là. Le ho preso la testa nelle mani. Era piena di sangue... M'ha fissato per un momento. Ha detto qualcosa. Poi è scivolato giù...

Un lungo silenzio. Tutti sembrano impietriti. Solo la Vittoria, dopo una pausa, riesce, senza per altro compiere alcun movimento, a parlare.

Vittoria Maspes: Così. Esattamente così il suicida finiva la sua corsa verso il niente.

(alla Giulia)

Sorella, il momento di mostrare il tuo coraggio è arrivato. perché il sangue chiama sangue; la distruzione chiama distruzione; la morte, morte.

(indicando, con gli occhi, l'Attilio)

Trema tutto, il coniglio. Ma ha già deciso dove deve puntarla. Gli manca solo di voltarsi, guardar un'altra volta il suo dio, chiedergli chissà cosa..

L'Imerio: (avventandosi di nuovo sulla zia)

Tu non hai il diritto di dir così! Perché se non posso andar là, se non posso fermarlo...

Vittoria Maspes: Non solo, non puoi. Ma non lo desideri nemmeno.

L'Imerio: Questo, no! Questo non è vero!

Un colpo di rivoltella risuona sulla terrazza.

L'Attilio s'accascia su di sé. La Renata accorre, ma non ha il coraggio d'abbassarsi e sollevarlo.

L'Attilio: Signor Imerio? Signor Imerio?

Un lungo silenzio. I Maspes guardano immobili, come se fossero diventati statue, il ragazzo che, strisciando, cerca di raggiungere l'Imerio.

L'Attilio: ...Signor Imerio...

Due o tre gemiti. Poi l'Attilio resta a mezzo fulminato.

Un altro, più lungo silenzio. Ormai la notte è scesa, cupa e inesorabile, sulla terrazza.

Sono sceso. Il tempo di guardare; no, neanche quello. Ha richiuso la portiera. È ripartito. Ho sentito ~~la macchina schiacciarsi contro la montagna~~ il ciac. Sono corso là. ***Mi son inginocchiato.*** Le ho preso la testa nelle mani. Era piena di sangue... M'ha fissato per un momento. Ha detto qualcosa. Poi è scivolato giù...

Un lungo silenzio. Tutti sembrano impietriti. Solo la Vittoria, dopo una pausa, riesce, senza per altro compiere **il più piccolo** movimento, a parlare.

Vittoria Maspes: Così. Esattamente così il suicida finiva la sua corsa verso il niente.

(alla Giulia)

Sorella, il momento di mostrare il tuo coraggio è arrivato. perché il sangue chiama sangue; la distruzione chiama distruzione; la morte, morte.

(indicando, con gli occhi, l'Attilio)

Trema tutto, il coniglio. Ma ha già deciso dove deve puntarla. Gli manca solo di voltarsi, guardar un'altra volta il suo dio, chiedergli chissà cosa..

L'Imerio: (avventandosi di nuovo sulla zia)

Tu non hai il diritto di dir così! Perché se non posso andar là, se non posso fermarlo...

Vittoria Maspes: Non solo, non puoi. Ma non lo desideri nemmeno.

L'Imerio: Questo, no! Questo non è vero!

Un colpo di rivoltella risuona sulla terrazza.

L'Attilio s'accascia su di sé. La Renata accorre, ma non ha il coraggio d'abbassarsi e sollevarlo.

L'Attilio: Signor Imerio? Signor Imerio?

Un lungo silenzio. I Maspes guardano immobili, come se fossero diventati statue, il ragazzo che, strisciando, cerca di raggiungere l'Imerio.

L'Attilio: ...Signor Imerio...

Due o tre gemiti. Poi l'Attilio resta a mezzo fulminato.

Un altro, più lungo silenzio. Ormai la notte è scesa, cupa e inesorabile, sulla terrazza.

<u>Vittoria Maspes</u> : E adesso da che parte ti senti di stare, sorella? ( <u>Una pausa</u> ) Non vuoi rispondere?	<u>Vittoria Maspes</u> : E adesso da che parte ti senti di stare, sorella? ( <u>Una pausa</u> ) Non vuoi rispondere?
<u>Giulia Maspes</u> : Dalla sua.	<u>Giulia Maspes</u> : Dalla sua.
<u>Vittoria Maspes</u> : Per sempre?	<u>Vittoria Maspes</u> : Per sempre?
<u>Giulia Maspes</u> : Per sempre.	<u>Giulia Maspes</u> : Per sempre.

Dunque, lo scheletro di D17 è costituito, essenzialmente, dell'unione di una sezione della prima parte del secondo atto di D1 con la quasi totalità del terzo atto dello stesso D1.

Ma torniamo alla lettura del secondo atto di D1, laddove la corrispondenza D1-D17 si sospendeva per ricollocarsi nel terzo atto. Poche battute dopo, a riprendere è invece la corrispondenza tra D1 e D2, interrottasi verso la fine del primo atto di D1 quando Guido dice ad Imerio (che lo ha preso per la giacca e l'ha aperta per mostrare la carcassa che il corpo dello zio – e di tutti loro – è già diventata): «E allora, adesso che ti sei sfogato, tira giù le mani. Lasciami andare» (D1, pag. 53 foglio 55; D2, pag. 49 foglio 52).

Come si può osservare, con la risposta di Imerio: “No, perché, l'idea... Rispondi. Chi l'ha avuta, per primo, l'idea?” in D2, p. 49 riprende una possibile lettura sinottica delle due stesure sebbene la corrispondente battuta di Imerio in D1 («Sì, ma non abbastanza. Perché, l'idea ...») sia la risposta ad un'altra domanda. Ma quel che rende analoghe le due risposte è l'incalzante interrogativo di fondo, ovvero scoprire di chi sia stata l'idea di costruire la trappola che avrebbe portato al tradimento di Bernardo Sormani e alla sua morte. Per qualche passaggio, D2 si presenta ancora differente laddove in D1 le battute fanno riferimento ai personaggi di Enrica (che scompare in D2) e Renata (che entra in scena alla fine del testo contenuto in D2)<sup>10</sup>; dopodiché, tra D1 e D2 si osservano pochissime differenze e le versioni sono quasi sovrapponibili.

Per comprendere in modo sufficientemente chiaro i rapporti tra queste due stesure, possiamo utilizzare una fonte assai preziosa, la D14, che sembra offrirsi come quel testo-ponte capace di testimoniare l'evoluzione da D1/D3, come opera in 3 atti, a D2/D17, come estremo tentativo di rielaborazione in 2 atti.

D14 è, materialmente, una fotocopia di D3 su cui Testori è intervenuto per scrivere una nuova versione dell'opera; l'esito di questo lavoro, come si mostrerà, è quanto si può leggere, dattiloscritto e senza quasi alcuna differenza, in D2.

<sup>10</sup> E, precisamente, sino alla risposta di Imerio a Guido: “Anche se non l'avessi, in questo momento quel diritto me lo prenderei. E la Renata non prova niente che non riguardi me e me solo.” (D1, p. 63 foglio 65); in D2 p. 50 foglio 53, la seconda frase scompare, come ogni riferimento a Renata che non è ancora in scena.

D14 contiene delle pagine che sul piano grafico mostrano in modo inequivocabile l'operazione che l'autore decide di compiere sulle stesure D1/D3.

Anzitutto, va premesso che tra queste due versioni D1 e D3 c'è una sostanziale identità almeno sino al momento in cui in D1 si fa incominciare il terzo atto. Le due fonti sono testimonianza di stesure sostanzialmente diverse, invece, a partire proprio dalle ultime pagine di D3 che presentano materiali corrispondenti a brani collocati nel terzo atto nelle stesure D1 (e D13) ma che appartengono ancora al secondo atto. D3 non presenta una pagina che indichi l'inizio del terzo atto, ma solo quella che chiude il primo e apre il secondo. L'ipotesi che è possibile avanzare è questa: D3 è la prima traccia della direzione che sta prendendo la nuova ed ultima – perché abbandonata – articolazione della tragedia nella sua versione con ambientazione contemporanea, che porta alla suddivisione in due atti piuttosto che in tre. In questa, D2 funge da primo atto, utilizzando tutto il tracciato narrativo del primo atto di D1 - con l'esclusione della parte finale di esso in cui entra in scena Enrica – e quello di buona parte della seconda metà del II atto, tagliando tutte le battute in cui in D1 si faceva riferimento non solo ad Enrica ma anche a Renata, il cui ingresso in scena è assegnato al termine dell'atto. D17 invece rappresenta il secondo ed ultimo atto, risultato del lavoro di riscrittura sul *collage* tra brani della prima metà del secondo atto e la maggioranza del terzo atto della stesura D1, anche attraverso le trasformazioni che sono intervenute in D3.

La tabella che segue riprende il confronto tra testi a partire dal secondo atto in D1, esattamente dal punto in cui la corrispondenza D1-D17 si spostava nel terzo atto di D1, per mostrare come quella tra D1-D2 riprenda nel cuore del secondo atto.<sup>11</sup>

D1, pp. 61-63 (ff. 63-65)	D3, pp. 57-58 (ff. 61-62)	D2, pp. 49-53 (ff. 52-56)
<p>L'IMERIO: Dei miei guadagni, il padrone ero io. GUIDO MASPES: Non dico di no. Sto solo contestando quel che sei stato in grado di farne. L'IMERIO: (prendendo un'altra volta il Guido per il bavero) E tu cos'hai fatto dei tuoi? Rispondi: cos'hai fatto? GUIDO MASPES: Lasciami. Resta lì con le tue vittime, le tue ombre e i tuoi rimorsi. Perché la signorina, per te, è e sarà in eterno un rimorso.</p> <p>L'IMERIO:</p>	<p>L'IMERIO: Dei miei guadagni, il padrone ero io. GUIDO MASPES: Non dico di no. <i>Stò</i> solo contestando quel che sei stato in grado di farne. L'IMERIO: (prendendo un'altra volta il Guido per il bavero) E tu cos'hai fatto dei tuoi? <i>È</i>, cos'hai fatto? GUIDO MASPES: Lasciami. Resta lì <u>con tue ombre, le tue vittime</u> e i tuoi rimorsi. Perché la signorina, per te, è e sarà in eterno un rimorso.</p> <p>L'IMERIO:</p>	<p>[Battute assenti]</p>

<sup>11</sup> D14 è a riguardo lacunosa; in D17 la corrispondenza testuale è sospesa, come visto.

<p>Non più di quel che è e sarà per te, il Sormani.</p>	<p>Non più di quel che è e sarà per te, il Sormani.</p>	
<p>GUIDO MASPES: Del Sormani, abbiamo già parlato. L'IMERIO: Sì, ma non abbastanza. Perché, l'idea...</p>	<p>GUIDO MASPES: Del Sormani, abbiamo già parlato. L'IMERIO: Sì, ma non abbastanza. Perché, l'idea...</p>	<p>L'IMERIO: No, perché, l'idea... Rispondi. Chi l'ha avuta, per primo, l'idea?<sup>12</sup></p>
<p>GUIDO MASPES: Ho detto di lasciarmi!</p>	<p>GUIDO MASPES: Ho detto di lasciarmi!</p>	<p>[Battute assenti]</p>
<p>L'IMERIO: Non aver paura, ras dei foulards e della seta. Di quel che stavamo dicendo, l'Enrica non ha cambiato niente. Come t'è venuta, l'idea?</p>	<p>L'IMERIO: Non aver paura, ras dei foulards e della seta. Di quel che stavamo dicendo, l'Enrica non ha cambiato niente. Come t'è venuta, l'idea?</p>	
<p>GUIDO MASPES: Che idea?</p>	<p>GUIDO MASPES: Che idea?</p>	<p>GUIDO MASPES: Che idea?</p>
<p>L'IMERIO: L'idea che a volere quel che stavate tramando a proposito di mio padre, era l'onore, la sicurezza e il bene della patria.</p>	<p>L'IMERIO: L'idea che a volere quel che stavate tramando a proposito di mio padre, era l'onore, la sicurezza e il bene della patria.</p>	<p>L'IMERIO: L'idea che a volere quel che stavate tramando a proposito di mio padre, era l'onore, la sicurezza e il bene della patria.</p>
<p>GUIDO MASPES: Di questo, davanti a degli estranei, non parlerò mai e per nessuna ragione. Neanche se si trattasse di difender il mio onore e la mia coscienza.</p>	<p>GUIDO MASPES: Di questo, davanti a degli estranei, non parlerò mai e per nessuna ragione. Neanche se si trattasse di difender il mio onore e la mia coscienza.</p>	<p>GUIDO MASPES: Di questo, davanti a degli estranei, non parlerò mai e per nessuna ragione. Neanche se si trattasse di difender il mio onore e la mia coscienza.</p>
<p>L'IMERIO: Invece parlerai!</p>	<p>L'IMERIO: Invece parlerai!</p>	
<p>GUIDO MASPES: Quando la tua Renata si sarà tolta dai piedi.</p>	<p>GUIDO MASPES: Quando la tua Renata si sarà tolta dai piedi.</p>	<p>GUIDO MASPES: Quando la tua Renata si sarà tolta dai piedi. E poi</p>
<p>E poi non s'è trattato di idee; s'è trattato di realtà.</p>	<p>E poi non s'è trattato di idee; s'è trattato di realtà.</p>	<p>Non s'è trattato di idee; s'è trattato di realtà.</p>
<p>L'IMERIO: Sì? E di realtà secondo quali principi?</p>	<p>L'IMERIO: Sì? E di realtà secondo quali principi?</p>	<p>L'IMERIO: E di realtà secondo quali principi?</p>
<p>GUIDO MASPES: I nostri.</p>	<p>GUIDO MASPES: I nostri.</p>	<p>GUIDO MASPES: I nostri.</p>
<p>L'IMERIO: I vostri? E che principi sarebbero i vostri? Quelli del tuo trust d'azioni, banche, fabbriche e lotti?</p>	<p>L'IMERIO: I vostri? E che principi sarebbero i vostri? Quelli del tuo trust d'azioni, banche, fabbriche e lotti?</p>	<p>L'IMERIO: I vostri? E che principi sarebbero i vostri? Quelli del tuo trust d'azioni, banche, fabbriche e lotti?</p>

<sup>12</sup> Imerio risponde alla richiesta di Guido: "E allora, adesso che ti sei sfogato, tira giù le mani. Lasciami andare."

D14, con i suoi 24 fogli dattiloscritti intensamente vergati e interpolati (anche incollando ritagli di altri fogli dattiloscritti, autografi o addirittura bianchi<sup>13</sup>) ritagli incollati dall'intervento autografo, è fonte esplicita nel raccontarci di questo tentativo di riorganizzare i materiali in una nuova e più asciutta riscrittura dell'opera in due atti. Gli interventi grafici sui fogli sono un di un'evidenza altamente probante, *in primis* delle modifiche che, intervenendo su D3, portano a D2. Se è vero che ci consente questa filiazione genetica, purtroppo D14 non può dirci molto di più perché si ferma esattamente dove termina D2, lasciando non del tutto chiari gli interrogativi legati alla riscrittura dei materiali che in D1 sono collocati nel terzo atto.

A fronte della chiarezza con cui D14 ci indica la possibile genesi di D2 da D3, è purtroppo una fonte che presenta alcune complicazioni. Testori, infatti, su quelle pagine opera alcune cancellature a penna su parti del testo che poi, però, sono state ignorate al momento della trascrizione dattiloscritta in D2: quei brani segnati, pochi in verità, non sono stati né modificati né, tantomeno, espunti. Inoltre, tali 'particolari' interventi autografi non hanno le caratteristiche prevalenti delle inequivocabili cancellature presenti in quelle stesse pagine e in tutte le altre fonti; queste cancellature non sono, cioè, contraddistinte dalla tenace, quasi furiosa, copertura ad inchiostro del testo sottostante fino a renderlo illeggibile con cui Testori interviene per riscrivere il suo lavoro in tutte le altre stesure dell'*Imerio* in cui ci sono interventi autografi. È anche possibile, naturalmente, che l'autore avesse l'intenzione, effettivamente, di cancellare o riscrivere certi passaggi e poi vi abbia rinunciato. Queste parti del testo oggetto di cancellazione a penna con linea sottile e leggera, verranno segnate in tabella attraverso uno sfondo a grana.

D1, pp. 63-71 (ff. 65-73)	D3, pp. 58-65 (ff. 62-69)	D14, pp. 51-57 (ff. 3-9)	D2, pp. 50-56 (ff. 53-59)
VITTORIA MASPE: T'ho già detto che non hai nessun diritto di parlar in quel modo di cose e beni di cui ti sei nutrito e servito. E la tua passionaria, che si scompone tanto a piangere, è lì a provarlo.	VITTORIA MASPE: T'ho già detto che non hai nessun diritto di parlar in quel modo di cose e beni di cui ti sei nutrito e servito. E la tua passionaria, che si scompone tanto a piangere, è lì a provarlo.	[Fonte lacunosa]  [...] me lo prenderei.	VITTORIA MASPE: T'ho già detto che non hai nessun diritto di parlar in quel modo di cose e beni di cui ti sei nutrito e servito. <del>E la tua passionaria, che si scompone tanto a piangere, è lì a provarlo.</del>
L'IMERIO: Anche se non l'avessi, in questo momento quel diritto me lo prenderei. E la Renata non prova niente che non riguardi me e me solo.	L'IMERIO: Anche se non l'avessi, in questo momento quel diritto me lo prenderei. E la Renata non prova niente che non riguardi me e me solo.	<del>E la Renata non prova niente che non riguardi me e me solo.</del>	L'IMERIO: Anche se non l'avessi, in questo momento quel diritto me lo prenderei.

<sup>13</sup> È il caso della pagina 54 (foglio 6) di D14-b in cui Testori incolla in fondo alla pagina un ritaglio di foglio bianco per cancellare tutte le battute che seguono.

(al Guido)

Su'. Avanti. Rispondi. I principi che ti facevano sudar di gioia, quando sapevi che tra i concorrenti ce n'era uno che stava traballando; ma che, oltre a farti sudare, ti davan la costanza

d'aspettare il momento giusto per saltargli addosso, ingoiarlo senza troppe spese e far poi credere che l'avevi fatto per risparmiargli disastro e galera?

I principi che, quando cominciava a girarti in testa quella tal idea, ti facevano dar soldi, in pieno giorno, ai tuoi amici e soldi, in piena notte, agli amici di mio padre?

(alla Vittoria)

“Non si sa mai” – doveva dirti. È vero, zia?

“Conviene tener buon tutti”.

GUIDO MASPES: Ti sbagli. Non l'ho mai fatto per quello. Aiutar gli uni, lo ritenevo un mio dovere; e lo ritengo anche adesso.

Quanto a quelli che chiami,<sup>15</sup> amici di tuo padre, mi facevano pena. S'è trattato di carità; esclusivamente di carità.

VITTORIA MASPES: Il Guido ha ragione. In quei tempi, non eri che un bambino e te ne stavi in collegio, cosa vuoi pretendere di sapere?

Ci venivano in casa nel pieno della notte, gli

(al Guido)

Su'. Avanti. Rispondi. I principi che ti facevano sudar di gioia, quando sapevi che tra i concorrenti ce n'era uno che stava traballando; ma che, oltre a farti sudare, ti davan la costanza

d'aspettare il momento giusto per saltargli addosso, ingoiarlo senza troppe spese e far poi credere che l'avevi fatto per risparmiargli disastro e galera?

I principi che, quando cominciava a girarti in testa quella tal idea, ti facevano dar soldi, in pieno giorno, ai tuoi amici e soldi, in piena notte, agli amici di mio padre?

(alla Vittoria)

“Non si sa mai” – doveva dirti. È vero, zia?

“Conviene tener buon tutti”.

GUIDO MASPES: Ti sbagli. Non l'ho mai fatto per quello. Aiutar gli uni, lo ritenevo un mio dovere; e lo ritengo anche adesso.

Quanto a quelli che chiami, amici di tuo padre, mi facevano pena. S'è trattato di carità.

*Esclusivamente di carità.*

VITTORIA MASPES: Il Guido ha ragione. In quei tempi, non eri che un bambino e te ne stavi in collegio, cosa vuoi pretendere di sapere?

Ci venivano in casa nel pieno della notte, gli

(al Guido)

Su'. Avanti. Rispondi. I principi che ti facevano sudar di gioia, quando sapevi che tra i concorrenti ce n'era uno che stava traballando; ma che, oltre a farti sudare, ti davan la costanza

d'aspettare il momento giusto per saltargli addosso, ingoiarlo senza troppe spese e far poi credere che l'avevi fatto per risparmiargli disastro e galera?

I principi che, quando cominciava a girarti in testa quella tal idea, ti facevano dar soldi, in pieno giorno, ai tuoi amici e soldi, in piena notte, agli amici di mio padre?

(alla Vittoria)

“Non si sa mai” – doveva dirti. È vero, zia?

“Conviene tener buon tutti”.

GUIDO MASPES: Ti sbagli. Non l'ho mai fatto per quello. Aiutar gli uni, lo ritenevo un mio dovere; e lo ritengo anche adesso.

Quanto a quelli che chiami, amici di tuo padre, mi facevano pena. S'è trattato di carità.

*Esclusivamente di carità.*

VITTORIA MASPES: Il Guido ha ragione. In quei tempi, non eri che un bambino e te ne stavi in collegio. Cosa vuoi pretendere di sapere?

Ci venivano in casa nel pieno della notte, gli

(al Guido)

Su'. Avanti. Rispondi. I principi che ti facevano sudar di gioia, quando sapevi che tra i concorrenti ce n'era uno che stava traballando; ma che, oltre a farti sudare, ti davan la costanza

d'aspettare il momento giusto per saltargli addosso, ingoiarlo senza troppe spese e far poi credere che l'avevi fatto per risparmiargli disastro e galera?

I principi che, quando cominciava a girarti in testa quella tal idea, ti facevano dar soldi, in pieno giorno, ai tuoi amici e soldi, in piena notte, agli amici di mio padre?

(alla Vittoria)

“Non si sa mai” - dovevo dirti<sup>14</sup>. È vero, zia?

“Conviene tener buon tutti”.

GUIDO MASPES: Ti sbagli. Non l'ho mai fatto per quello. Aiutar gli uni, lo ritenevo un mio dovere; e lo ritengo anche adesso.

Quanto a quelli che chiami amici di tuo padre, mi facevano pena. S'è trattato di carità.

*Esclusivamente di carità.*

VITTORIA MASPES: Il Guido ha ragione. In quei tempi, non eri che un bambino e te ne stavi in collegio, cosa vuoi pretendere di sapere?

Ci venivano in casa nel pieno della notte, gli

<sup>14</sup> sic

<sup>15</sup> Punteggiatura così presente nel testo.

amici di tuo padre. Stanchi. Affamati. Gli occhi fuor dalla testa. Sembravano ladri. Delinquenti, sembravano.

L'IMERIO: E vi minacciavano. Aggiungi anche quello.

VITTORIA MASPES: Sì, ci minacciavano. Da quegli ex-lege che erano.

L'IMERIO: Ma allora, dite che era per paura, che le vostre finanze, se non i vostri principi, li tenevate a cavallo, tra una parte e l'altra. Perché quei soldi, sganciati col mitra davanti, nei vostri piani avrebbero dovuto servirvi di protezione nel caso in cui le cose fossero andare come son andate. Ero in collegio. Ma non solo perché mi educassero secondo i vostri principi. Ero là per lasciarvi combinar meglio e più liberamente possibile la vostra tresca.

GUIDO MASPES: Non è stata una tresca; te lo ripeto un'altra volta. Anche se tremendo è stato un gesto di fedeltà.

L'IMERIO: Ringrazia il tuo cancro tu, che t'ha smangiato ventre, prostata e polmoni prima che venissi a saperlo.

(alla Vittoria)  
E tu ringrazia la mia debolezza di Maspes a metà. Ringrazia il fatto che, quando l'ho saputo,

amici di tuo padre. Stanchi. Affamati. Gli occhi fuor dalla testa. Sembravano ladri. Delinquenti, sembravano.

L'IMERIO: E vi minacciavano. Aggiungi anche quello.

VITTORIA MASPES: Sì, ci minacciavano. Da quegli ex-lege che erano.

L'IMERIO: Ma allora, dite che era per paura, che le vostre finanze, se non i vostri principi, li tenevate a cavallo, tra una parte e l'altra. Perché quei soldi, sganciati col mitra davanti, nei vostri piani avrebbero dovuto servirvi di protezione nel caso in cui le cose fossero andare come son andate. Ero in collegio. Ma non solo perché mi educassero secondo i vostri principi. Ero là per lasciarvi combinar meglio e più liberamente possibile la vostra tresca.

GUIDO MASPES: Non è stata una tresca. *Te* lo ripeto un'altra volta. Anche se tremendo è stato un gesto di fedeltà.

L'IMERIO: Ringrazia il tuo cancro tu, che t'ha smangiato ventre, prostata e polmoni prima che venissi a saperlo.

(alla Vittoria)  
E tu ringrazia la mia debolezza di Maspes a metà. Ringrazia il fatto che, quando l'ho saputo,

Ci venivano in casa nel pieno della notte, gli amici di tuo padre. Stanchi. Affamati. Gli occhi fuor dalla testa. Sembravano ladri. Delinquenti, sembravano.

L'IMERIO: E vi minacciavano. Aggiungi anche quello.

VITTORIA MASPES: Sì, ci minacciavano. Da quegli ex-lege che erano.

L'IMERIO: Ma allora, dite che era per paura, che le vostre finanze, se non i vostri principi, li tenevate a cavallo, tra una parte e l'altra. Perché quei soldi, sganciati col mitra davanti, nei vostri piani avrebbero dovuto servirvi di protezione nel caso in cui le cose fossero andare come son andate. Ero in collegio. Ma non solo perché mi educassero secondo i vostri principi. Ero là per lasciarvi combinar meglio e più liberamente possibile la vostra tresca.

GUIDO MASPES: Non è stata una tresca. *Te* lo ripeto un'altra volta. Anche se tremendo, è stato un gesto di fedeltà.

L'IMERIO: Ringrazia il tuo cancro tu, che t'ha smangiato ~~ventre, prostata e polmoni~~ prima che venissi a saperlo.

(alla Vittoria)  
E tu ringrazia la mia debolezza di Maspes a metà. Ringrazia il fatto che, quando l'ho saputo,

amici di tuo padre. Stanchi. Affamati. Gli occhi fuor dalla testa. Sembravano ladri. Delinquenti, sembravano.

L'IMERIO: E vi minacciavano. Aggiungi anche quello.

VITTORIA MASPES: Sì, ci minacciavano. Da quegli ex-lege che erano.

L'IMERIO: Ma allora, dite che era per paura, che le vostre finanze, se non i vostri principi, li tenevate a cavallo, tra una parte e l'altra. Perché quei soldi, sganciati col mitra davanti, nei vostri piani avrebbero dovuto servirvi di protezione nel caso in cui le cose fossero andare come son andate. Ero in collegio. Ma non solo perché mi educassero secondo i vostri principi. Ero là per lasciarvi combinar meglio e più liberamente possibile la vostra tresca.

GUIDO MASPES: Non è stata una tresca, *Te* lo ripeto un'altra volta. Anche se tremendo è stato un gesto di fedeltà.

L'IMERIO: Ringrazia il tuo cancro tu, che t'ha smangiato prima che venissi a saperlo.

(alla Vittoria)  
E tu ringrazia la mia debolezza di Maspes a metà. Ringrazia il fatto che, quando l'ho saputo,

ero dentro fin qui e credevo che la vita valesse la pena di esser goduta.

VITTORIA MASPES: Qualunque cosa avessi fatto, non ti saresti macchiato che di mostruosità più esecrande e bestiali. La nostra coscienza sarebbe restata limpida, pulita. Com'era prima. E com'è al presente.

L'IMERIO: Al presente bisognerebbe andar là, dai Somaschi e portar qui lo zio Giovanni. Portarlo qui, mettervi tutti e tre, uno di fronte all'altro, come avete fatto chissà le volte e farvi parlare; intanto che lei (indicando la Giulia) se ne sta là, inscemita da voi, a sentire. E allora voglio vedere se non si deciderà a passare dalla parte che le tocca.

VITTORIA MASPES: Quei colloqui son una tua fantasia. Io non v'ho assistito, mai. E tua madre non passerà da nessuna parte che non sia quella dei Maspes.

L'IMERIO: Che tu non v'abbia assistito, non ha importanza. Perché di notte, quando il sonno stentava a venire, un accenno il tuo Guido te l'avrà ben dovuto fare. (al Guido) È, zio? (alla Vittoria) Non foss'altro per sgravar la coscienza e chiamar in causa anche te. Sottovoce. Intanto che sulla testa, ovattate dalla lontananza,

ero dentro fin qui e credevo che la vita valesse la pena di esser goduta.

VITTORIA MASPES: Qualunque cosa avessi fatto, non ti saresti macchiato che di mostruosità più esecrande e bestiali. La nostra coscienza sarebbe restata limpida, pulita. Com'era prima. E com'è al presente.

L'IMERIO: Al presente bisognerebbe andar là, dai Somaschi e portar qui lo zio Giovanni. Portarlo qui, mettervi tutti e tre, uno di fronte all'altro, come avete fatto chissà le volte e farvi parlare; intanto che lei (Indicando la Giulia) se ne sta là, inscemita da voi, a sentire. E allora voglio vedere se non si deciderà a passare dalla parte che le tocca.

VITTORIA MASPES: Quei colloqui son una tua fantasia. Io non v'ho assistito, mai. E tua madre non passerà da nessuna parte che non sia quella dei Maspes.

L'IMERIO: Che tu non v'abbia assistito, non ha importanza. Perché di notte, quando il sonno stentava a venire, un accenno il tuo Guido te l'avrà ben dovuto fare. (al Guido) È, zio? (alla Vittoria) Non foss'altro per sgravar la coscienza e chiamar in causa anche te. Sottovoce. Intanto che sulla testa, ovattate dalla lontananza,

ero dentro fin qui e credevo che la vita valesse la pena di esser goduta.

VITTORIA MASPES: Qualunque cosa avessi fatto, non ti saresti macchiato che di mostruosità più esecrande e bestiali. La nostra coscienza sarebbe restata limpida, pulita. Com'era prima. E com'è al presente.

L'IMERIO: Al presente bisognerebbe andar là, dai Somaschi e portar qui lo zio Giovanni. Portarlo qui, mettervi tutti e tre, uno di fronte all'altro, come avete fatto chissà le volte e farvi parlare; intanto che lei (Indicando la Giulia) se ne sta là, inscemita da voi, a sentire. E allora voglio vedere se non si deciderà a passare dalla parte che le tocca.

VITTORIA MASPES: Quei colloqui son una tua fantasia. Io non v'ho assistito, mai. E tua madre non passerà da nessuna parte che non sia quella dei Maspes.

L'IMERIO: Che tu non v'abbia assistito, non ha importanza. Perché di notte, quando il sonno stentava a venire, un accenno il tuo Guido te l'avrà ben dovuto fare. (al Guido) È, zio? (alla Vittoria) Non foss'altro per sgravar la coscienza e chiamar in causa anche te. Sottovoce. Intanto che sulla testa, ovattate dalla lontananza,

ero dentro fin qui e credevo che la vita valesse la pena di esser goduta.

VITTORIA MASPES: Qualunque cosa avessi fatto, non ti saresti macchiato che di mostruosità più esecrande e bestiali. La nostra coscienza sarebbe restata limpida, pulita. Com'era prima. E com'è al presente.

L'IMERIO: Al presente bisognerebbe andar là, dai Somaschi e portar qui lo zio Giovanni. Portarlo qui, mettervi tutti e tre, uno di fronte all'altro, come avete fatto chissà le volte e farvi parlare; intanto che lei (indicando la Giulia) se ne sta là, inscemita da voi, a sentire. E allora voglio vedere se non si deciderà a passare dalla parte che le tocca.

VITTORIA MASPES: Quei colloqui son una tua fantasia. Io non v'ho assistito, mai. E tua madre non passerà da nessuna parte che non sia quella dei Maspes.

L'IMERIO: Che tu non v'abbia assistito, non ha importanza. Perché di notte, quando il sonno stentava a venire, un accenno il tuo Guido te l'avrà ben dovuto fare. (al Guido) È, zio? (alla Vittoria) Non foss'altro per sgravar la coscienza e chiamar in causa anche te. Sottovoce. Intanto che sulla testa, ovattate dalla lontananza,

passavano le squadriglie cariche di bombe.  
Le sentivo anch'io nella camerata del Collegio.  
Anche se non potevo sospettare che nello stesso momento lui era lì, lì per dirti: "Sarà domani, Vittoria".  
(alla Giulia)  
E lo sai cos'era questo domani, mamma?"

GIULIA MASPES:  
Taci, Imerio. Taci.  
(avvicinandosi alla Renata e inchinandosi)  
E lei, mi ascolti: torni via. Se è vero che, in un modo o nell'altro, gli ha voluto bene, torni via.

L'IMERIO:  
Lasciala. Tanto anche se volesse parlare, concziata com'è non le crederebbe nessuno.

RENATA CARNOVALI:  
Non dir così, Imerio. Tu lo sai che se son così, la colpa non è solo mia.  
Resta qui, con me...  
Lascia che ti veda, lascia che ti tocchi, ti parli...

L'IMERIO: (alla Giulia)  
T'ho detto di dirmi se sai cos'era quel domani?  
Perché non rispondi? (indicando la Renata)  
Hai paura di lei?  
T'ho già detto che se anche parlasse, nessuno le crederebbe.  
O invece, è perché quella notte...

GIULIA MASPES:  
Imerio...

passavano le squadriglie cariche di bombe.  
Le sentivo anch'io nella camerata del Collegio.  
Anche se non potevo sospettare che nello stesso momento lui era lì, lì per dirti: "Sarà domani, Vittoria".  
(alla Giulia)  
E lo sai cos'era questo domani, mamma?"

GIULIA MASPES:  
Taci, Imerio. Taci.  
(avvicinandosi alla Renata e inchinandosi)  
E lei, mi ascolti: torni via. Se è vero che, in un modo o nell'altro, gli ha voluto bene, torni via.

L'IMERIO:  
Lasciala. Tanto anche se volesse parlare, concziata com'è non le crederebbe nessuno.

RENATA CARNOVALI:  
Non dir così, Imerio. Tu lo sai che se son così, la colpa non è solo mia.  
Resta qui, con me.  
Lascia che ti veda, ti tocca<sup>16</sup>, ti parli...

L'IMERIO: (alla Giulia)  
T'ho detto di dirmi se sai cos'era quel *documento*?  
Perché non rispondi? (indicando la Renata)  
Hai paura di lei?  
T'ho già detto che se anche parlasse, nessuno le crederebbe.  
O invece, e<sup>17</sup> perché quella notte...

GIULIA MASPES:  
Imerio...

passavano le squadriglie cariche di bombe.  
Le sentivo anch'io nella camerata del Collegio.  
Anche se non potevo sospettare che nello stesso momento lui era lì, lì per dirti: "Sarà domani, Vittoria".  
(alla Giulia)  
E lo sai cos'era questo domani, mamma?"

GIULIA MASPES:  
Taci, Imerio. Taci.  
~~(avvicinandosi alla Renata e inchinandosi)~~  
~~E lei, mi ascolti: torni via. Se è vero che, in un modo o nell'altro, gli ha voluto bene, torni via.~~

L'IMERIO:  
~~Lasciala. Tanto anche se volesse parlare, concziata com'è non le crederebbe nessuno.~~

RENATA CARNOVALI:  
~~Non dir così, Imerio. Tu lo sai che se son così, la colpa non è solo mia.  
Resta qui, con me.  
Lascia che ti veda, ti tocca, ti parli...~~

L'IMERIO: (alla Giulia)  
T'ho detto di dirmi se sai cos'era questo *domani*.  
Perché non rispondi?  
~~(indicando la Renata)~~  
~~Hai paura di lei?~~  
~~T'ho già detto che se anche parlasse, nessuno le crederebbe.~~  
*(Indicando il Guido e la Vittoria) Hai paura di loro? O è perché quella notte...*

GIULIA MASPES:  
Imerio...

passavano le squadriglie cariche di bombe.  
Le sentivo anch'io nella camera del Collegio.  
Anche se non potevo sospettare che nello stesso momento lui era lì, lì per dirti: "Sarà domani, Vittoria".  
(alla Giulia)  
E lo sai cos'era questo domani, mamma?"

GIULIA MASPES:  
Taci, Imerio. Taci.

L'IMERIO: (alla Giulia)  
T'ho detto di dirmi se sai cos'era questo domani.  
Perché non rispondi?  
(Indicando il Guido e la Vittoria) Hai paura di loro? O è perché quella notte...

GIULIA MASPES:  
Imerio...

<sup>16</sup> sic

<sup>17</sup> sic

L'IMERIO:  
Ha detto veramente così?  
Guardami, mamma. Non  
è una fantasia nella mia  
testa? Che sarebbe stato  
domani?

VITTORIA MASPES:  
È; una fantasia della tua  
testa.

GIULIA MASPES: Non  
è vero! Sono stati dei  
fruscii...

VITTORIA MASPES:  
Giulia! Ti rendi conto di  
chi è presente e quel che  
dici?

L'IMERIO:  
(alla Giulia)  
Va' avanti. Fruscii,  
come?

VITTORIA MASPES:  
Le coperte. Le coperte  
che si muovevano. E il  
respiro. Come capita a  
tutti. Come capita  
sempre.

GIULIA MASPES:  
Pareva che, di parlar più  
forte, avessero paura...

GUIDO MASPES:  
Giulia! Vuoi  
dimenticare, proprio  
adesso e proprio davanti  
a un'estranea la  
promessa che hai fatto?

L'IMERIO: E che  
promessa? Quella di

L'IMERIO:  
Ha detto veramente così?  
Guardami, mamma. Non  
è una fantasia nella mia  
testa? Che sarebbe stato  
domani?

VITTORIA MASPES:  
È; una fantasia della tua  
testa.

GIULIA MASPES: Non  
è vero sono stati dei  
fruscii, *Imerio*.

VITTORIA MASPES:  
Giulia! Ti rendi conto di  
*quel che dici e di chi è  
presente?*

L'IMERIO:  
(alla Giulia)  
Va' avanti. Fruscii,  
come?

VITTORIA MASPES:  
Le coperte. Le coperte  
che si muovevano. E il  
respiro. Come capita a  
tutti. Come capita  
sempre.

GIULIA MASPES:  
Pareva che, di parlar più  
forte, avessero paura...

GUIDO MASPES:  
Giulia! Vuoi  
dimenticare, proprio  
adesso e proprio davanti  
a un'estranea la  
promessa che hai fatto?

L'IMERIO: E che  
promessa? Quella di

L'IMERIO:  
Ha detto veramente così?  
Guardami, mamma. Non  
è una fantasia nella mia  
testa? ~~Che sarebbe stato  
domani?~~

VITTORIA MASPES:  
(intervenendo ancora,  
con disperata decisione)  
È una fantasia della tua  
testa.

GIULIA MASPES: Non  
è vero.

GUIDO MASPES:  
*Giulia!*

GIULIA MASPES:  
*Sono stati dei rumori,  
dei fruscii....*

VITTORIA MASPES:  
*Ti rendi conto di quel  
che dici?*

L'IMERIO: (alla  
Vittoria)  
*Si rende conto  
benissimo.  
(alla Giulia)*  
Va' avanti, *mamma*.  
Fruscii, come?

VITTORIA MASPES:  
Le coperte. Le coperte  
che si muovevano. E il  
respiro. Come capita a  
tutti. Come capita  
sempre.

GIULIA MASPES:  
Pareva che, di parlar più  
forte, avessero paura...

GUIDO MASPES:  
Giulia! Vuoi ~~calpestare,  
proprio adesso e proprio  
davanti a un'estranea~~ la  
promessa che hai fatto?

L'IMERIO: E che  
promessa? Quella di

L'IMERIO:  
Ha detto veramente così?  
Guardami, mamma. Non  
è una fantasia nella mia  
testa?

VITTORIA MASPES:  
(intervenendo ancora,  
con disperata decisione)  
È una fantasia della tua  
testa.

GIULIA MASPES: Non  
è vero.

GUIDO MASPES:  
Giulia!

GIULIA MASPES:  
Sono stati dei rumori,  
dei fruscii....

VITTORIA MASPES:  
Ti rendi conto di quel  
che dici?

L'IMERIO: (alla  
Vittoria)  
Si rende conto  
benissimo. (alla Giulia)  
Va' avanti, *mamma*.  
Fruscii, come?

VITTORIA MASPES:  
Le coperte. Le coperte  
che si muovevano. E il  
respiro. Come capita a  
tutti. Come capita  
sempre.

GIULIA MASPES:  
Pareva che, di parlar più  
forte, avessero paura...

GUIDO MASPES:  
Giulia! Vuoi calpestare  
proprio adesso la  
promessa che hai fatto?

L'IMERIO: E che  
promessa? Quella di

<p>tacere? Quella di dir di sì, solo a voi? (<u>alla Giulia</u>) Avanti, mamma. Una parola. Se sei riuscita a sentirla, una parola di quel che si son detti quella notte, là, nel tuo letto... GIULIA MASPE: Non so. Ricordo solo che il cuore aveva preso a battermi, a battermi forte, come volesse scoppiare...</p>	<p>tacere? Quella di dir di sì, solo a voi? (<u>alla Giulia</u>) Avanti, mamma. Una parola. Se sei riuscita a <i>carpir</i>la, una parola di quel che si son detti quella notte, là, nel tuo letto... GIULIA MASPE: Non so. Ricordo solo che il cuore aveva preso a battermi, a battermi forte, come volesse scoppiare...</p>	<p>tacere? Quella di dir di sì, solo a voi? (<u>alla Giulia</u>) Avanti, mamma. Una parola. Se sei riuscita a <i>sentirla</i><sup>18</sup>, una parola di quel che si son detti quella notte, là, nel tuo letto... GIULIA MASPE: Non so. Ricordo solo che il cuore aveva preso a battermi, a <del>battermi</del> forte, come volesse scoppiare...</p>	<p>tacere? Quella di dir di sì, solo a voi? (<u>alla Giulia</u>) Avanti, mamma. Una parola. Se sei riuscita a sentirla, una parola di quel che si son detti quella notte, là, nel tuo letto... GIULIA MASPE: Non so. Ricordo solo che il cuore aveva preso a battermi, come volesse scoppiare...</p>
<p>VITTORIA MASPE: Giulia! Non ne hai abbastanza d'averle tradite allora le tue idee? Vuoi tornare a calpestarle, anche qui? Anche di fronte ad una dannata come lei? L'IMERIO: (<u>al Guido, prendendolo per un braccio</u>) Niente? E allora parla tu, adesso. L'idea... Hai capito cosa voglio dire? L'idea; ecco. A chi è venuta, per primo? Com'è stato che, a poco a poco... GUIDO MASPE: Tira giù le mani. L'IMERIO: Le tirerò giù quando avrai parlato e tutto, tra noi, sarà chiarito. Chi ha avuto il coraggio di dire: "si potrebbe anche ..."? Tu? Lo zio Giovanni? Il nonno? Lei?</p>	<p>VITTORIA MASPE: Giulia! Non ne hai abbastanza d'averle tradite allora le tue idee? Vuoi tornare a calpestarle, anche qui? Anche di fronte ad una dannata come lei? L'IMERIO: (<u>al Guido, prendendolo per un braccio</u>) Niente? E allora parla tu, adesso. L'idea... Hai capito cosa voglio dire? L'idea; ecco. A chi è venuta, per primo? Com'è stato che, a poco a poco... GUIDO MASPE: Tira giù le mani. L'IMERIO: Le tirerò giù quando avrai parlato e tutto, tra noi, sarà chiarito. Chi ha avuto il coraggio di dire: "si potrebbe anche ..."? Tu? Lo zio Giovanni? Il nonno? Lei?</p>	<p>VITTORIA MASPE: <i>Non ti basta d'averle tradite allora le tue idee?</i> Vuoi tornare a calpestarle, anche qui? <del>Anche di fronte ad una dannata come lei?</del> L'IMERIO: (<u>al Guido, prendendolo per un braccio</u>) Niente? E allora parla tu, <del>adesso</del>. L'idea... Hai capito cosa voglio dire? L'idea, ecco, a chi è venuta, per primo? Com'è stato che, a poco a poco... GUIDO MASPE: Tira giù le mani. L'IMERIO: Le tirerò giù quando avrai parlato e tutto, tra noi, sarà chiarito. Chi ha avuto il coraggio di dire: "si potrebbe anche ..."? Tu? Lo zio Giovanni? Il nonno? (<i>indicando la Vittoria</i>) Lei?</p>	<p>VITTORIA MASPE: Non ti basta d'averle tradite allora le tue idee? Vuoi tornare a calpestarle, anche qui? L'IMERIO: (<u>al Guido, prendendolo per un braccio</u>) Niente? E allora parla tu. L'idea... Hai capito cosa voglio dire? L'idea, ecco, a chi è venuta, per primo? Com'è stato che, a poco a poco... GUIDO MASPE: Tira giù le mani. L'IMERIO: Le tirerò giù quando avrai parlato e tutto, tra noi, sarà chiarito. Chi ha avuto il coraggio di dire: "si potrebbe anche ..."? Tu? Lo zio Giovanni? Il nonno? (<i>indicando la Vittoria</i>) Lei?</p>

<sup>18</sup> Riscrittura a penna con cancellazione del testo dattiloscritto

#### **4.7. Da D1 a D2-D17 attraverso D14: riscrittura e rimodulazione del materiale drammaturgico**

Pur tenendo conto delle questioni aperte che ci vengono imposte dall'ultima parte della stesura in D3 (che colloca così in anticipo l'ingresso in scena di Attilio rispetto a quanto stava avvenendo in questa nuova fase creativa) e dalle tormentate riscritture e cancellazioni delle pagine in D14, possiamo comunque concludere che D2 e D17 assieme si ridistribuiscono il materiale drammaturgico di D1, riscrivendolo, riorganizzandolo, eliminandone alcune parti e introducendone di nuove; D17 riprende anche un lungo brano presente in LV2 con episodi della relazione tra Imerio e Renata, che D3 e D1 avevano abbandonato.

Per riassumere queste operazioni di collage dell'intero testo possiamo utilizzare i seguenti grafici. Quello che segue mostra il modo in cui D2 e D17 riorganizzano il materiale di D1 attraverso una rimodulazione in due atti, nonché ulteriori aggiunte ed eliminazioni:

##### 1° atto:

- D3 e D1 sono sovrapponibili;
- D2 vi corrisponde fino alla parte finale in cui entra Enrica e scompare il riferimento alla seconda lettera da parte di Vittoria nelle prime battute dell'opera.

##### 2° atto:

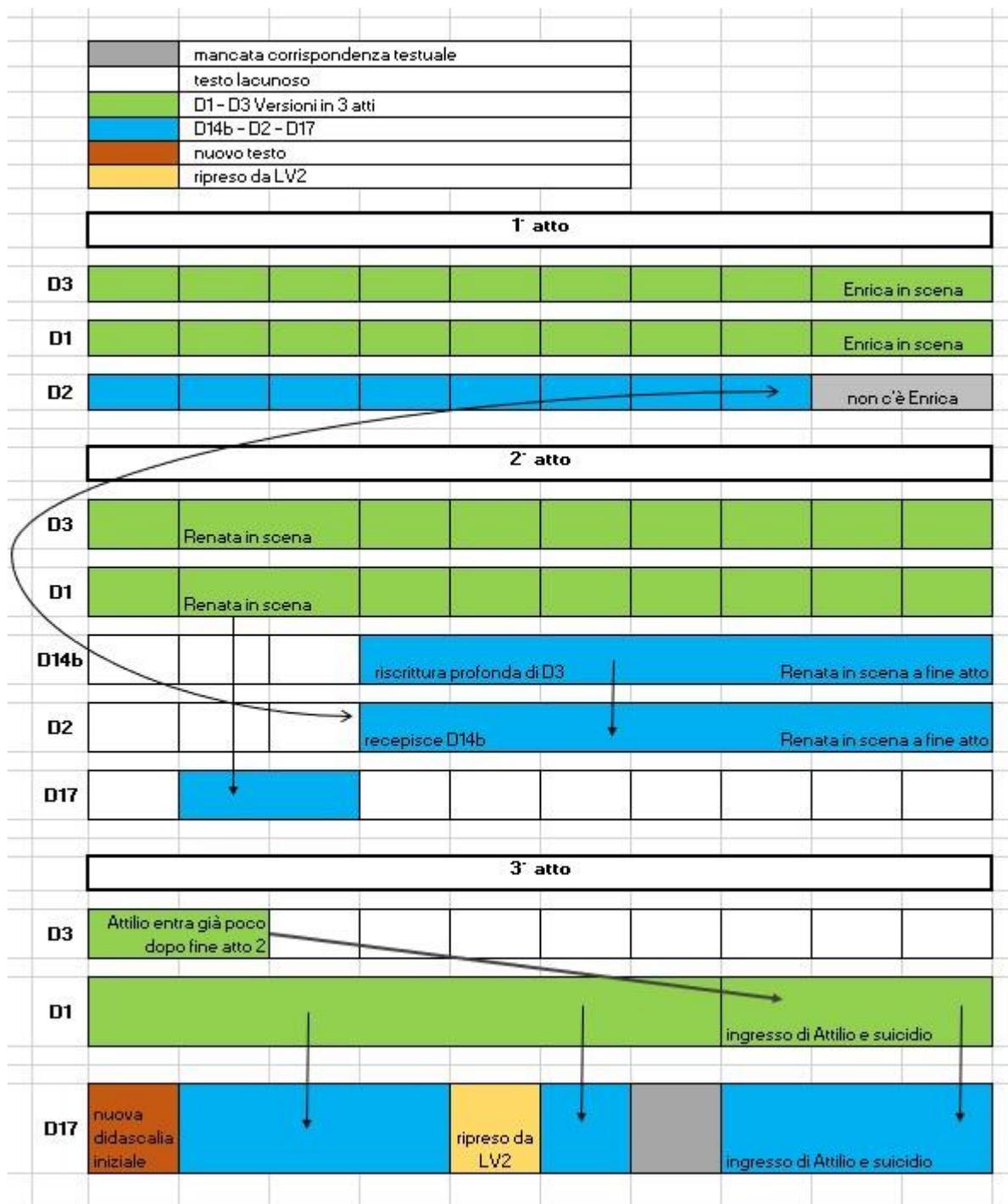
- Prosegue la corrispondenza testuale tra D3 e D1 tranne nel finale d'atto: in D1 Attilio non entra in scena;
- con D14 si riscrive il secondo atto di D3 e D1 e se ne ridistribuiscono i contenuti tra D2 e D17;
- l'ingresso in scena di Renata è spostato a fine atto primo D2 la cui nuova seconda parte riprende più della seconda metà del secondo atto di D3 e D1; brani della prima parte del secondo atto di D3 e D1 tornano nella parte iniziale di D17.

##### 3° atto:

- D17 diventa il nuovo conclusivo secondo atto e pur seguendo in linea generale il testo del terzo di D1, introduce materiali nuovi e riprende battute dalla prima metà del secondo di D3/D1 e dal terzo di LV2.

L'immagine che segue riporta un grafico riassuntivo dell'ultima fase di riscrittura dell'*Imerio 1960*.

Ipotesi evolutive-generative



**Tabella 4** - Confluenza e riorganizzazione del materiale contenuto nei dattiloscritti D1, D2, D3, D14-b, D17 nell'*Imerio 1960*.

#### 4.8. Prossimità e snodi tra LV2, D1 e D2

Per quanto attiene ai primi due atti, i testi contenuti nelle cartelle D1, D2 e LV2 (rispetto ai quali, ricordo, l'evoluzione da me ipotizzata è: LV2 → D1 → D2) corrispondono essenzialmente, seppure con modifiche attinenti la forma o l'attribuzione di alcune battute. In D2, come pure in D17 rispetto al terzo atto, il materiale drammaturgico di D1 è riorganizzato anche attraverso l'eliminazione/introduzione di alcune parti (in D2, come già detto nel paragrafo sopra, siamo in presenza di un atto primo più esteso, di fatto frutto di una fusione rielaborata tra i primi due atti di D1).

Precisamente, la corrispondenza si interrompe a livello delle seguenti pagine: LV2, p. 49 e segg.; D1, p. 53 e segg.; D2, p. 48 e segg. Di seguito, propongo l'osservazione in sinossi di alcuni passaggi. Nelle pagine tra loro corrispondenti dei diversi copioni è possibile, a volte, osservare una tipica sostituzione di alcune battute, secondo una tecnica che altrove ho definito 'modulare': l'autore, cioè, in alcuni casi decide di far pronunciare la stessa battuta a personaggi diversi, non di rado nello stesso punto del dramma (le battute identiche ma messe in bocca a personaggi diversi sono trascritte in grassetto, in grassetto corsivo invece sono trascritte le aggiunte).

LV2, p. 13 (foglio16)	D1, p. 17 (foglio19)	D2, p. 15 (foglio 18)
<p><u>Vittoria Maspes</u>: I dannati dicono sempre così: niente. E chiamano niente il mondo, perché nella loro presunzione credono che tutto e tutti siano uguali a loro. Ma, noi ... Guardaci. Noi siamo così. E per quanto abbiamo patito, siamo contenti d'esser nati, contenti d'aver dovuto vivere, contenti d'aver dovuto soffrire. Tu, invece ...</p> <p><u>L'Imerio</u>: Io, invece?</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Sì, tu, non fai che odiare, infangare e maledire. Ma di chi credi sia la colpa? È tua, caro il mio comasco.</p> <p>Solamente tua. <i>Avevi a disposizione tutto. Tutto, per diventare quel che tua madre, nel suo povero cervello, sognava.</i></p>	<p><u>Vittoria Maspes</u>: I dannati dicono sempre così: niente. E chiamano niente il mondo, perché nella loro presunzione credono che tutto e tutti siano uguali a loro. Ma, noi ... Guardaci. Noi siamo così. E per quanto abbiamo patito, siamo contenti d'esser nati, contenti d'aver dovuto vivere, contenti d'aver dovuto soffrire. Tu, invece, non hai fatto che odiare, infangare e maledire. Ma di chi credi sia la colpa? È tua, caro il mio comasco.</p> <p>Solamente tua.</p> <p><u>Guido Maspes</u>: La Vittoria ha ragione. <i>Avevi a disposizione tutto. Tutto, per diventare quel che tua madre, nel suo povero cervello, sognava.</i> Tutto. Completamente tutto.</p>	<p><u>Vittoria Maspes</u>: I dannati dicono sempre così: niente. E <i>come te</i> chiamano niente il mondo, perché nella loro presunzione credono che tutto e tutti siano uguali a loro. Ma, noi ... Guardaci. <i>Noi ... Ci vedi?</i> siamo così. E per quanto abbiamo patito, siamo contenti d'esser nati, contenti d'aver dovuto vivere, contenti d'aver dovuto soffrire. Tu, invece ...</p> <p><u>L'Imerio</u>: Io, invece?</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Sì, tu, non fai che odiare, infangare e maledire. Ma di chi credi sia la colpa? È tua, caro il mio comasco.</p> <p>Solamente tua.</p> <p><u>Guido Maspes</u>: La Vittoria ha ragione. <i>Avevi a disposizione tutto. Tutto, per diventare quel che tua madre, nel suo povero cervello, sognava.</i> Tutto. Completamente tutto.</p>

Da questo breve confronto è possibile osservare lo spostamento modulare di battuta, da Vittoria a Guido, e allo stesso tempo come D2 si riveli, nei fatti, una versione evolutiva di sintesi in cui confluiscono trasformazioni contenute nelle versioni LV2 e D1. D2, infatti, recepisce lo spostamento su Guido della battuta “Avevi a disposizione ...”, ma allo stesso tempo ripristina la battuta di Imerio “Io, invece?” soppressa, in un primo momento, nel passaggio a D1.

LV2, p. 15 (foglio 18)	D1, p. 19 (foglio 21)	D2, p. 17 (foglio 20)
<p><u>L’Imerio</u>: La sola carità possibile, adesso, è di parlare, mamma. Digli che mai e poi mai gli avresti permesso di farlo. Diglielo. O sei caduta anche tu nella trappola della loro lurida potenza?</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: <i>Lurida! Facile dir così, dopo essersene serviti in lungo e in largo, e serviti per infangarci.</i></p>	<p><u>L’Imerio</u>: La sola carità possibile, adesso, è di parlare. Digli che mai e poi mai gli avresti permesso di farlo. Diglielo. O sei caduta anche tu nella trappola della loro lurida potenza?</p> <p><u>Guido Maspes</u>: <i>Lurida! Facile dir così, dopo essersene serviti in lungo e in largo. E serviti per infangarci.</i></p>	<p><u>L’Imerio</u>: La sola carità possibile, adesso, è di parlare. Digli che mai e poi mai gli avresti permesso di farlo. Diglielo. O sei caduta anche tu nella trappola della loro lurida potenza?</p> <p><u>Guido Maspes</u>: <i>Lurida! Facile dir così, dopo essersene serviti in lungo e in largo. E serviti per infangarci.</i></p>

Anche in questo caso, abbiamo una diretta sostituzione di battuta, da Vittoria a Guido, in modo pressoché identico (tranne la cesura del punto, al posto della virgola, nell’ultima frase di D1 e D2). La ragione poetica di fondo di questi ed altri esempi di scambio, risiede nella sostanziale continuità di ciò che Vittoria e Guido rappresentano. Essi danno voce, con alcune differenze, al ‘discorso’ del potere(sociale, economico, ideologico) nel suo aspetto normativo; parlano e agiscono per trinità ideologiche e morali quali “legge, tradizione, fede” oppure, in altri luoghi, “regola, sistema, tradizione” (LV2, p. 21), “coscienza, tradizione, esempi” (LV2 p. 25). Per tale ragione, l’intercambiabilità delle battute è data dalla continuità di fondo del loro sguardo sul mondo; i due possono parlare, nel loro alternarsi, un’unica voce perché attraverso di loro si compone il più ampio monologo del *nomos*. In generale, la famiglia Maspes rappresentata da Vittoria, Guido e Enrica (dove quest’ultima compaia) è come un Cerbero a tre teste, il mitico animale posto a guardia dell’Ade, che qui pure sembra rimandare al passato, al presente e al futuro di una storia familiare annientata dalle stesse ragioni che l’hanno vista costituirsi.

LV2, p. 20-21(fogli 23-24)	D1, p.23-24 (fogli 25-26)	D2, p. 21-22 (fogli 24-25)
<p><u>Vittoria Maspes</u>: Tutto hai avuto. Completamente tutto.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Il tutto di cui parli tu, è stato peggio del niente.</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: <i>Sei stato tu che l'hai fatto diventare peggio del niente. Tu, distruggendo ogni legge, ogni sentimento, ogni tradizione, ogni fede. Tu. Solo tu.</i></p> <p><u>Giulia Maspes</u>: Ma, l'Imerio ... Cerca di capirlo, Guido ... L'Imerio ...</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Cosa vuoi fare, adesso? Proteggere questo lurido verme?</p> <p><u>L'Imerio</u>: Lo so, zia. Lo so, che voi, Maspes e Somaschi quanti siete, pensate così. E non c'è bisogno che tu prenda il tono della superiora. Perché, ormai, le missioni e i conventi li hai lasciati da un pezzo. Lo pensano tutti. Anche a Camerlata. Anche a Lomazzo. Anche a Como. Mentre voi, un po' di paura, se non altro, siete riusciti a lasciarla.</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Rispetto, non paura. Rispetto e soggezione. E forse, anche paura. Ma perché l'onestà, quando diventa regola, sistema e tradizione di vita, può suscitare anche quello. Soprattutto in chi l'ha persa e non ne ha più che un ricordo.</p>	<p><u>Vittoria Maspes</u>: Tutto hai avuto. Completamente tutto.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Il tutto di cui parli tu, è stato peggio del niente.</p> <p><u>Guido Maspes</u>: <i>Sei stato tu che l'hai fatto diventare peggio del niente. Tu, distruggendo ogni legge, ogni sentimento, ogni tradizione, ogni fede. Tu. Solo tu.</i></p> <p><u>Giulia Maspes</u>: Ma, l'Imerio ... Cerca di capirlo, Guido ... L'Imerio ...</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Cosa vuoi fare, adesso? Proteggere questo lurido verme?</p> <p><u>L'Imerio</u>: Lurido. Verme. Cane. Lo so, zia. Non sono riuscito a lasciar attorno che male, marcio, distruzione, ombre che si disperano, piangono e poi si spengono così, in niente. Mentre voi ...</p> <p>(al Guido) E', Maspes? Voi, un po' di paura, molto onore, e una schiera infinita di servi e di schiavi, quello siete riusciti a lasciarlo.</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Rispetto, non paura. Rispetto e soggezione. E forse, anche paura. Ma perché l'onestà, quando diventa regola, sistema e tradizione di vita, può suscitare anche quello. Soprattutto in chi l'ha persa e non ne ha più che un ricordo. Rispetto, soggezione e una lunga, infinita catena di carità e di bene.</p>	<p><u>Vittoria Maspes</u>: Tutto hai avuto. Completamente tutto.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Il tutto di cui parli tu, è stato peggio del niente.</p> <p><u>Guido Maspes</u>: <i>Sei stato tu che l'hai fatto diventare peggio del niente. Tu, distruggendo ogni legge, ogni sentimento, ogni tradizione, ogni fede. Tu. Solo tu.</i></p> <p><u>Giulia Maspes</u>: Ma, l'Imerio ... Cerca di capirlo, Guido ... L'Imerio ...</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Cosa vuoi fare, adesso? Proteggere questo lurido verme?</p> <p><u>L'Imerio</u>: Lurido. Verme. <del>Cane</del>. Lo so, zia. Non sono riuscito a lasciar attorno che male, marcio, distruzione, ombre che si disperano, piangono e poi si spengono così, in niente. Mentre voi ...</p> <p>(al Guido) E', Maspes? Voi, un po' di paura, molto onore, e una schiera infinita di servi e di schiavi, quello siete riusciti a lasciarlo.</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Rispetto, non paura. Rispetto e soggezione. E forse, anche paura. Ma perché l'onestà, quando diventa regola, sistema e tradizione di vita, può suscitare anche quello. Soprattutto in chi l'ha persa e non ne ha più che un ricordo. Rispetto, soggezione e una lunga, infinita catena di carità e di bene.</p>

## Capitolo 5. *Quel dialogo senza pace e misericordia coi miei personaggi: snodi dell'Imerio attraverso i personaggi minori*

### 5.1. Una breve premessa

Ho lavorato come un mulo per mesi e mesi su un'opera di teatro, *L'Imerio*. Credo d'aver capito più cose in quel dialogo senza pace e misericordia coi miei personaggi, che in tutti gli anni che l'han preceduto<sup>1</sup>.

Abbiamo già citato altrove questa dichiarazione di Giovanni Testori rilasciata a Tullio Kezich, a proposito del lungo lavoro sull'*Imerio*. Ci piace tuttavia riprenderla a supporto di una analisi testuale e di ricostruzione evolutiva che non ha potuto prescindere dalla presenza e dalla trasformazione diegetica dei personaggi, da una stesura all'altra, nella convinzione che su alcuni di essi, soprattutto i minori, si possano rintracciare in modo più evidente alcune variazioni discriminanti le diverse redazioni e le annesse ragioni di poetica.

In queste pagine mi limito a riportare le trasformazioni a mio avviso più significative intervenute in «quel dialogo senza pace» portato avanti dallo scrittore, premettendo una riflessione relativa all'impianto dell'*Imerio*, soprattutto quello con ambientazione contemporanea.

Potremmo idealmente suddividere lo schema dei personaggi in maggiori: Imerio, Vittoria, Guido e Giulia, e minori: Enrica, Renata e Attilio (oltre che in familiari: Imerio, Giulia, Vittoria, Enrica e Guido ed estranei: Renata e Attilio; morti: Imerio, Giulia, Vittoria e Guido, vivi: Renata, Enrica e Attilio).

Tra i personaggi maggiori, Giulia è quello cui sono destinate meno battute, dunque meno presenza scenica attiva, limitandosi nella gran parte dei casi a incarnare un ruolo di testimone della requisitoria familiare (solo nella versione di LV2 prenderà le parti di Imerio, soprattutto nel finale della tragedia). Per certi versi, perciò, Giulia si comporta come un personaggio minore (la tendenza sarà quella di una progressiva 'sparizione', che si completerà nella versione ambientata nel '600). I veri protagonisti del dramma, i veri poli dell'attrito tragico, sono perciò Imerio, Vittoria e Guido.

Come ho cercato di dimostrare, Vittoria e Guido rappresentano rispettivamente il 'discorso' del Potere: la donna quello religioso, l'uomo quello più latamente sociale, con le sue ragioni economiche e utilitaristiche.

Contro queste figure che vestono i panni, seppure da cadaveri, della 'necessità' sociale, si staglia la rivendicazione di Imerio: coscienza tragica per eccellenza, polo del conflitto su cui ricadono colpe

---

<sup>1</sup> P. Bianchi, *L'autore dell'Arialdia sta dalla parte del teatro* in «Settimo Giorno», 1 agosto 1962.

ma che anche ne cerca di riscattare, tentando l'affermazione della verità (sull'assassinio del padre, sulla propria esistenza dannata). E poiché – per dirla con Jaspers – non esiste tragico senza trascendenza, Imerio ha bisogno che il suo conflitto non investa solo la ragione terrena dell'inganno politico, architettato dallo zio Guido, ma anche di prendere di mira le altezze degli ideali cristiani in cui aveva fermamente creduto, gravemente traditi dalla zia-suora Vittoria.

Secondo questo schema, i personaggi minori di Renata e Attilio sarebbero afferenti all'altro imprescindibile cardine del tragico: la sfera dell'azione. Infatti,

La vera coscienza del tragico, attraverso la quale il tragico stesso diviene realtà, non riguarda solo il dolore e la morte, non riguarda solo la fugacità e la transitorietà dell'essere. Perché tutto ciò diventi tragico, occorre che l'uomo cominci ad agire. Con la sua azione l'uomo provoca prima il nodo tragico e poi, per inevitabile necessità, la catastrofe. Non è solo la distruzione della vita come pura esistenza, ma il fallire di ogni possibile attuazione<sup>2</sup>.

I personaggi di Renata e Attilio permettono - arrivando dal mondo dei vivi e testimoniando attraverso sé stessi - l'emersione del nodo tragico legato all'azione, sebbene si tratti di una emersione *post quem*, che sopraggiunge alla fine di un gesto irrimediabile e tragico: il suicidio di Imerio. Sono presenti per testimoniare/rappresentare le azioni del giovane (con i suoi estremi effetti) più che se stessi e per rilanciare, in una delle versioni del dramma, come sappiamo, un'altra azione tragica: il suicidio di Attilio stesso.

Enrica è invece un personaggio di 'ridondanza' e con ciò intendo alludere a un personaggio che rimarca, nel mondo dei vivi, il dominio 'morale' di appartenenza dei genitori defunti, Vittoria e Guido. Sarà lei, infatti, a rendere inefficace la trovata del doppio testamento di Imerio (che avrebbe permesso la destinazione testamentaria dei suoi averi al padre del giovane Attilio) e, sempre lei, garantirà di salvare l'immagine sociale familiare ottenendo, con una donazione, di celebrare i funerali di Imerio sebbene fosse morto suicida. Solo nella versione D1 la troviamo in elenco tra i personaggi, mentre nelle altre la conosciamo solo indirettamente, per allusione da parte della madre. Sia nella versione contemporanea che in quella seicentesca, sarà con i personaggi di Imerio e Vittoria che si assisterà soprattutto a una messa in prova del monologo che, da qui in poi, diventerà la cifra della drammaturgia testoriana. In alcuni momenti del dramma, soprattutto nel terzo atto, quello in cui cioè – per riprendere le stesse parole di Testori all'amico Visconti – il protagonista «la fa fuori con sé stesso» – i monologhi acquisiranno quasi le sembianze di voci rifratte di una stessa coscienza

---

<sup>2</sup> K. Jaspers, *Del tragico*, cit., pp. 26-27.

tormentata, portando a illuminare la complessità morale non binaria di Imerio, anch'egli evidentemente personaggio impastato di male, sebbene mosso dal tormento.

Le versioni nelle quali assistiamo al suicidio di Attilio sono anche quelle in cui alla madre Giulia è affidata l'ultima parola, mostrando una più esplicita e drammatica adesione al figlio. Partiamo da lei.

## **5.2. Giulia: figura di creazione e abbandono**

All'interno dell'inquisitoria morale incrociata allestita nell'*Imerio* e delle tensioni drammatiche che da questa si scatenano, Giulia ricopre un ruolo che rappresenta solitamente una sosta, quasi una pausa nello spartito acceso della climax drammaturgica trovandosi, il più delle volte, ad assistere impotente a ciò che sulla scena si consuma o cercando timidamente di intercedere, rispetto alle accuse della sorella Vittoria, in favore del figlio.

Rappresentante di una figura cara a Testori da tempo e nel tempo, quella della madre, nel passaggio dalla versione contemporanea alla versione ambientata nel Seicento scomparirà, come accade per altri personaggi, ma rimarcando, con la sua assenza, una presenza tragica in quanto assolutamente distante e disperatamente invocata.

In linea con l'epicentro iconico della matrice cristiana, la figura della madre, nel suo ruolo teatrale universale che la vede ricoprire il personaggio de 'La Madre', compare sin dagli esordi accompagnata tragicamente all'altra parola fondativa e ultimativa (dell'esistenza umana tutta oltre che del teatro dello scrittore) nel titolo del primo dramma testoriano: *La morte*.

In questo dramma del 1943 ritroviamo nei personaggi quelli che potremmo considerare gli archetipi fondativi della drammaturgia di Testori: Il figlio, La madre, Alberto (un attore) e La signorina del pubblico. E non è un caso che già da qui si evidenzi un esplicito gioco di metateatralità, in linea con la lezione pirandelliana dei *Sei personaggi in cerca d'autore* – testo che, sopra tutti, il novatese ritenne essere «la più grande opera letteraria del suo secolo»<sup>3</sup>. Ancora a sipario chiuso, infatti, l'attore Alberto, dopo aver fatto un esplicito riferimento all'Autore circa il tono drammatico della vicenda che si andrà a rappresentare, annuncia al pubblico che assisteranno alla messa in scena della storia di un figlio che muore e di una madre che prega<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Alla domanda di Doninelli su quali fossero stati gli autori che maggiormente incisero sulla sua concezione del teatro, Testori rispose: «Shakespeare. E poi Pirandello, quello dei *Sei personaggi*, che considero la più grande opera letteraria di questo secolo, senza paragone, a parer mio, né con Proust né con Kafka». Cfr. L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 66.

<sup>4</sup> Alberto: «Buonasera, signori ... già, voi stasera siete venuti a teatro per divertirvi, per dimenticar, com'è giusto, quelle preoccupazioni che durante la giornata vi hanno soffocato, come una enorme cappa di piombo, e invece ... questa sera non vi divertirete affatto. [...] Stasera parleremo un po' assieme, così tra buoni amici, di cose molto, ma molto più

Un'altra rappresentazione d'esordio della *mater dolorosa*, come già accennato altrove, è quella legata a *Le Lombarde*, testo ritrovato di recente e per questo non ancora letto, ma di cui immaginiamo molto essendo legato alla tragedia consumatasi ad Albenga nel 1947, sulle coste liguri, che vide morire molti bambini a causa di un incidente in mare.

Se Giulia eredita la caratura delle madri in lutto degli esordi, oltre che quella di Alfonsina, la madre di Arialda ed Eros, anticipa, per altro, quella delle figure presenti in *Confiteor* e in *Mater Strangosciàs*, tra gli anni Ottanta e Novanta, e di Maria Virginia ne *La Monaca di Monza*, prima.

Testori pensa il teatro attraverso un'immaginazione figurativa e, allo stesso tempo, legge l'arte figurativa con gli occhi del teatro. In questa osmosi di codici artistici, possiamo rintracciare la genealogia delle madri testoriane nei pittori che egli più amò, a partire da Gaudenzio Ferrari, nella «lunga catena delle madri» di cui lo scrittore parla ne *La realtà della pittura*, come ha sapientemente ricostruito Giorgio Taffon<sup>5</sup>.

Sulla maternità si convogliano molteplici significati, a partire dalla centralità del 'ventre' che tanta simbolicità poetica e drammaturgica, come sappiamo, ha ricoperto in Testori.

Il ventre che genera è anche il luogo che prepara la tomba, un ventre mortifero, fautore dell'ossimorica dimensione di nascita alla vita e nascita alla morte. Lo stesso autore dichiarerà:

C'è in me un disperato e orrendo amore per la vita. La realtà è che io ho in odio la violazione ...[...] E la donna è la violazione prima, la ferita originaria. Se l'uomo avesse avuto la possibilità di sopportare la vita, anche nei momenti di più abbagliante felicità ... se la donna mi avesse dato i termini per accettarla, la vita ... Invece per una specie di oscuro nodo ancestrale, nel mio amore per la donna c'è insieme l'attrazione e la repulsione per la voragine, il precipizio, il risucchio da cui tutto è uscito. Io non odio la donna, ma la nascita che ha origine da lì, dal suo ventre<sup>6</sup>.

Di questa funesta possibilità saranno consapevoli alcune altre donne testoriane, compresa Marianna De Leyva («anche in me stava ripetendosi la storia orrenda e bestiale di mia madre [...]»<sup>7</sup>); altre figure del teatro testoriano incarnaeranno più espressamente il ruolo di madri-matrigne, si pensi a quelle presenti nella trilogia degli scarrozzanti, come per esempio la Ledi di Macbetto che, dal suo ventre, genera un gas assassino. Altre invece, soprattutto nella fase dell'ultima produzione, saranno

---

importanti, più vere, di cose ... be', senza nemmeno accorgersi siamo arrivati proprio alla porta della casa che ci interessa. Chi c'è? Ststst (*gesto di fare silenzio*) ... (*sottovoce*) qui c'è una mamma che prega e un figlio che muore». G. Testori, *La morte* in Id., *Opere/1*, cit. p. 9-10.

<sup>5</sup> Cfr. G. Testori, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Longanesi, 1995, pp. 43-44 e G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 31.

<sup>6</sup> G. Testori, *Confiteor di Giovanni Testori di fronte al registratore* intervista di Gianni della Valle in «Il Giorno», 4.10.1974.

<sup>7</sup> G. Testori, *La monaca di Monza* in *Opere/2*, cit., p. 520.

madri piegate dal dolore ma decise a condividere con il figlio la condanna allo strazio, alla morte, come accade alla madre di Rino in *Confiteor*<sup>8</sup>.

Giulia, in questa sequenza di personaggi-madri, si delinea nel corso delle versioni dell'*Imerio* in modo incerto: spesso presenza balbettante, esitante nell'intervenire nella requisitoria contro il figlio e contro sé stessa, allestita dalla sorella Vittoria che soprattutto non le perdona l'aver dovuto sacrificare il proprio amore per Guido; solo in una versione del dramma avrà la forza di dichiarare la sua presa di posizione a favore del figlio. Nella evoluzione che vedrà il passaggio dalla ambientazione contemporanea a quella seicentesca, la donna diverrà una assenza, confinata nel mondo dei morti senza possibilità alcuna di interferire nelle vicende umane, né di dare segnale alcuno. Presenza, dunque, che si costituisce attraverso l'assenza, destinataria delle preghiere e dei monologhi di Imerio (ma anche di un drammatico monologo di Vittoria che le rinfaccia il destino di rinuncia), ma che non risponde, non può rispondere. Esattamente come il dio invocato da Marianna ne *La monaca di Monza*, ha generato per poi abbandonare le sue creature.

### **5.3. La breve vita drammaturgica di Enrica**

Cugina di Imerio e allo stesso tempo sua sorellastra, in quanto figlia di Vittoria e Guido, Enrica è una presenza effimera, sia da un punto vista drammaturgico che redazionale. Non compare in tutte le versioni, ma solo in D1 e nel suo corrispettivo redazionale più vicino D3. Nella cartella che ho denominato D14 ritroviamo il suo nome cancellato nell'elenco dei personaggi (come detto nel paragrafo sui contenuti delle cartelle, questo è uno degli elementi che fa di D14 una probabile fase redazionale che porta da D1 a D2).

Dove compare tra le presenze sceniche, ha una azione circoscritta con finalità diegetiche e drammaturgiche mirate. È la cugina di Imerio, infatti, a ritrovare le due lettere testamentarie da lui lasciate in camera e nella sua fabbrica e, con questo ritrovamento, riuscirà ad assicurare alla famiglia l'eredità che il cugino aveva predisposto finisse al padre di Attilio. Strappando e cancellando ogni traccia delle lettere, quindi occultando le sue intenzioni suicide prima e poi corrompendo un esponente del clero donando probabilmente una parte del lascito di Imerio (il "baratto", nel testo), farà in modo che Imerio riceva le esequie religiose, contrariamente a quanto disposto nelle sue ultime volontà.

---

<sup>8</sup> Per approfondire alcuni aspetti dei personaggi femminili in Testori si confronti G. Testori, *Voci femminili* a cura di Daniela Iuppa con prefazione di Giuseppe Frangi, Roma, Edizioni Studium, 2014.

In LV2 Enrica non esiste come personaggio, ma solo come elemento diegetico che permette di rivelare l'intrigo familiare e patrimoniale ordito contro le ultime volontà di Imerio.

---

**LV2, pp. 4-5 (ff. 7-8)**

---

ATTO PRIMO

[...]

Vittoria Maspes: La bellezza di Camerlata, non ne poteva più. È vero che è così?

Che se poi avessero rispettato quel che ha scritto, chissà in che inferni avremmo dovuto gettar gli occhi!

Perché prima di salir su alla macchina, 'sta famosa Alfa che cambiava ogni sei mesi, prima d'andar là e tirar su l'ultima delle sue vittime, la lettera che avrebbe dovuto sistemarci tutti, tuo figlio l'ha scritta davvero; l'ha scritta e l'ha poi lasciata là, ben in vista, sul comodino della stanza.

Senonché la mia Enrica ha capito subito come stavano le cose e ha fatto il baratto. "Ti prendo il testamento – ha detto – lo leggo, ci faccio sopra una risata, lo straccio e poi corro da Don Rino e ti faccio far tutto in Chiesa". Così ha salvato patrimonio e onore.

L'Hai sentita anche tu, ieri, verso le undici, che rideva. Non dir di no. L'hai sentita. E t'ho anche spiegato cosa poteva voler dire. Il Guido m'è testimone.

(all'Imerio)

E adesso? Su, parla. Cosa cerchi?

Forse la tua bellezza, quella che t'invidiavano tutti, quella per cui tua madre, oca e illusa come sempre, andava tanto orgogliosa?

---

Come leggiamo, Vittoria in questa versione fa riferimento a Enrica e a una sola lettera, a differenza di quanto invece accade nella versione di D1.

Prima di vedere Enrica in scena, in D1 Vittoria allude a lei e a quanto era stato scritto da Imerio.

---

**D1, pp. 3-4 (ff. 5-6)**

---

ATTO PRIMO

[...]

Vittoria Maspes: La bellezza di Camerlata, non ne poteva più. È vero che è così?

Che se poi avessero rispettato quel che ha scritto, chissà in che inferni avremmo dovuto gettar gli occhi!

Perché prima di salir su alla macchina, prima d'andar là e tirar su l'ultima delle sue vittime, la lettera che avrebbe dovuto sistemarci tutti, tuo figlio l'ha scritta davvero; l'ha scritta e l'ha poi lasciata là, ben in vista, sul comodino. E tu le hai sentite, quelle parole, come se le scrivesse sulla tua stessa carne.

Buon per noi che la mia Enrica ha capito subito come stavano le cose e ha fatto il baratto.

Guido Maspes: Vittoria ...

Vittoria Maspes: Baratto, Guido. Non c'è niente da nascondere, perché s'è trattato di un baratto fatto in piena regola coi principi della coscienza e della morale. "Ti prendo il testamento – ha detto – lo leggo, ci faccio sopra una risata, lo straccio e poi corro da Don Rino e ti faccio far tutto in Chiesa". Così ha salvato

---

---

patrimonio e onore. Ma su quel punto non è ancora finita. Perché, di lettere, il tuo Imerio ne ha lasciata un'altra là, nell'ufficio della sua famosa "Tint-Bisbino".

---

Da queste prime battute di Vittoria si evincono sin da subito tracce che, nel corso del dramma, saranno sviluppate. Giulia ha ben cognizione del gesto di Imerio ("tu le hai sentite, quelle parole, come se le scrivesse sulla tua stessa carne"), ed è posta sin da subito in una condizione liminare, divisa tra la famiglia Maspes-Sormani e l'affetto per il figlio Imerio; è, in un certo senso, complice perché aveva visto e sapeva. I morti vedono e sentono tutto ciò che accade ai vivi, partecipano immediatamente a tutto ciò che essi esperiscono infatti anche Vittoria sa qualcosa che sarà poi confermato dall'ingresso in scena di Enrica ovvero la presenza di una seconda lettera. Nel corso del dramma, quando la donna confermerà a Imerio che dietro la morte di Sormani c'era il disegno di Guido e Vittoria, sarà accusata da questi ultimi di tradimento.

Del personaggio di Vittoria cogliamo subito, dietro la devozione ortodossa, la scaltrezza utilitaristica che non nasconde ("baratto, Guido, non c'è niente da nascondere") senza esitare nel legare le ragioni del patrimonio a quelle spirituali ("Un baratto fatto in piena regola con i principi della coscienza e della morale"). Il baratto con Don Rino, il raggirò delle ultime volontà del nipote: tutto è consacrato dalla superiore necessità di salvare "patrimonio e onore".

Un altro riferimento a Enrica sarà fatto da Imerio quando, rivolgendosi a Vittoria, le dirà che la sua presenza lì è dovuta al gesto di Enrica (probabilmente alludendo alla sua sepoltura nel cimitero di famiglia)<sup>9</sup>.

A Enrica sono assegnate solo poche battute con cui si chiude il primo atto di D1, quando arriva in terrazza esultante per il ritrovamento della lettera del "cugino maledetto".

---

**D1, pp. 54-55 (ff. 56-57)**

---

Un grido di gioia viene, cupo e lacerante, da fuori.

L'Enrica: Mamma!

L'Imerio lascia di colpo il Guido e si volta, come tutti, a guardare.

L'Enrica: (ancora da fuori) Mamma!

Di corsa, come una furia, l'Enrica entra nel giardino, ma come arriva sul limite della terrazza si ferma e resta lì interdetta. Una pausa. Poi l'Enrica fa un cenno alla Vittoria, più con gli occhi che coi gesti.

L'Enrica: Ho trovato anche l'altra, di lettere, mamma.

---

<sup>9</sup> "Anche il fatto che, adesso, la tua Enrica ha dovuto mandarmi qui per forza. Qui, dove non avrei mai voluto venire". D1, p.10.

L'ho trovata e l'ho stracciata. Giusto come la prima.

(rivolgendosi, pur da lontano, all'Imerio)

Mi riferisco proprio a quel che pensi, cugino maledetto. Ti sembrava impossibile, che riuscissi ad aver le chiavi della tua "Tint-Bisbino"? Invece le ho avute; perché i tuoi segretari ti sono fedeli solo a parole e solo fin quando, a sorvegliarli, ci sei tu, in carne e ossa.

(guardando, come dall'alto, anche gli altri)

Lo sapete, a chi lasciava quella parte della sua sostanza? Ci sarebbe da non credere, se non si sapesse a che punto era arrivato

Ascolta, zia Giulia. Ascolta come li aveva ben divisi, i suoi beni, tuo figlio. Al padre della sua ultima vittima li lasciava. Siccome non poteva supporre che, alla fine, si sarebbe pentito e che, se mai, era al Rivolta figlio, non al Rivolta padre, che avrebbe dovuto fare la donazione.

Invece, tutto resterà a noi. Tutto, bastardo. E tutto avrà provato un'altra volta, da che parte sta la verità e la ragione.

L'Enrica guarda a lungo i quattro che son restati come paralizzati dalle sue parole. Poi, comincia a uscire.

Il primo atto si chiude sul primo cenno, da parte di Enrica, alla figura di Attilio (lo stesso accade in D3), ma ancora non è esplicitato il legame omosessuale tra lui e Imerio, aspetto su cui deflagherà, invece, il finale della versione di D1.

In D2 Enrica non compare tra i personaggi, alludendovi soltanto quando Vittoria accenna al "baratto" e alla lettera di Imerio strappata.

Di seguito riporto in sinossi le parti comuni a LV2, D1, D2 sopra analizzate. In grassetto corsivo indico le differenze.

LV2, pp. 4-5 (ff. 7-8)	D1, pp. 3-4 (ff. 5-6)	D2, pp. 3-4 (ff. 6-7)
<p>ATTO PRIMO [...] <u>Vittoria Maspes</u>: La bellezza di Camerlata, non ne poteva più. È vero che è così?</p> <p>Che se poi avessero rispettato quel che ha scritto, chissà in che inferni avremmo dovuto gettar gli occhi! Perché prima di salir su alla macchina, <i>'sta famosa Alfa</i> che cambiava ogni sei mesi, prima d'andar là e tirar su l'ultima delle sue vittime, la lettera che avrebbe dovuto sistemarci tutti, tuo figlio l'ha scritta davvero; l'ha scritta e l'ha poi lasciata là, ben in vista, sul comodino <b>della stanza.</b></p>	<p>ATTO PRIMO [...] <u>Vittoria Maspes</u>: La bellezza di Camerlata, non ne poteva più. È vero che è così?</p> <p>Che se poi avessero rispettato quel che ha scritto, chissà in che inferni avremmo dovuto gettar gli occhi! Perché prima di salir su alla macchina, prima d'andar là e tirar su l'ultima delle sue vittime, la lettera che avrebbe dovuto sistemarci tutti, tuo figlio l'ha scritta davvero; l'ha scritta e l'ha poi lasciata là, ben in vista, sul comodino. <i><b>E tu le hai sentite, quelle parole, come se le scrivesse sulla tua stessa carne. Buon per noi che</b></i> la mia Enrica ha</p>	<p>ATTO PRIMO [...] <u>Vittoria Maspes</u>: La bellezza di Camerlata, non ne poteva più. È vero che è così?</p> <p>Che se poi avessero rispettato quel che ha scritto, chissà in che inferni avremmo dovuto gettar gli occhi! Perché prima di salir su alla macchina, prima d'andar là e tirar su l'ultima delle sue vittime, la lettera che avrebbe dovuto sistemarci tutti, tuo figlio l'ha scritta davvero. L'ha scritta e l'ha poi lasciata là, ben in vista, <i><b>nella stanza.</b></i></p>

<p>Senonché la mia Enrica ha capito subito come stavano le cose e ha fatto il baratto.</p> <p>“Ti prendo il testamento - ha detto - lo leggo, ci faccio sopra una risata, lo straccio e poi corro da Don Rino e ti faccio far tutto in Chiesa”. Così ha salvato patrimonio e onore.</p> <p><b><i>L’Hai sentita anche tu, ieri, verso le undici, che rideva. Non dir di no. L’hai sentita. E t’ho anche spiegato cosa poteva voler dire. Il Guido m’è testimone.</i></b></p> <p>(all’Imerio)</p> <p>E adesso? Su, parla. Cosa cerchi? Forse la tua bellezza, quella che t’invidiavano tutti, quella per cui tua madre, oca e illusa come sempre, andava tanto orgogliosa?</p>	<p>capito subito come stavano le cose e ha fatto il baratto.</p> <p><b><i>Guido Maspes: Vittoria...</i></b></p> <p><b><i>Vittoria Maspes: Baratto, Guido. Non c’è niente da nascondere, perché s’è trattato di un baratto fatto in piena regola coi principi della coscienza e della morale.</i></b></p> <p>“Ti prendo il testamento - ha detto - lo leggo, ci faccio sopra una risata, lo straccio e poi corro da Don Rino e ti faccio far tutto in Chiesa”. Così ha salvato patrimonio e onore. Ma su quel punto non è ancora finita. Perché, di lettere, il tuo Imerio ne ha lasciata un’altra là, nell’ufficio della sua famosa “Tint-Bisbino”.</p> <p>(una lunga pausa)</p> <p><b><i>Vittoria Maspes: Questa povera terra, questi poveri paesi, queste povere case, un tempo regni di letizia e di pace, e adesso bolgie scatenate di dannazione e di morte!</i></b></p> <p>Non c’è volta che vi lasci cader sopra gli occhi che non provi, insieme alla pietà, un senso di rebellione e di paura.</p> <p>Venduti all’apparenza! venduti alla stupida fandonia della materia! Si muovono, gridano e, a poco a poco, si spogliano delle loro anime, lasciandole lì, ai piedi, come crisalidi vuote.</p>	<p><b><i>Buon per noi che</i></b> la mia Enrica ha capito subito come stavano le cose e ha fatto il baratto.</p> <p><b><i>Guido Maspes: Vittoria...</i></b></p> <p><b><i>Vittoria Maspes: Baratto, Guido. Non c’è niente da nascondere, perché s’è trattato di un baratto fatto in piena regola coi principi della coscienza e della morale.</i></b></p> <p>“Ti prendo il testamento - ha detto - lo leggo, ci faccio sopra una risata, lo straccio e poi corro da Don Rino e ti faccio far tutto in Chiesa”. Così ha salvato patrimonio e onore.</p> <p>(una lunga pausa)</p> <p><b><i>Vittoria Maspes: Questa povera terra, questi poveri paesi, queste povere case, un tempo regni di letizia e di pace, e adesso bolgie scatenate di dannazione e di morte!</i></b></p> <p>Non c’è volta che vi lasci cader sopra gli occhi che non provi, insieme alla pietà, un senso di rebellione e di <b><i>orrore</i></b>.</p> <p>Venduti all’apparenza! venduti alla stupida fandonia della materia! Si muovono, gridano e, a poco a poco, si spogliano delle loro anime, lasciandole lì, ai piedi, come crisalidi vuote.</p>
--	---	--

Lo struggimento di Vittoria nell’ultima battuta in D1 e D2 sembra una suggestione manzoniana, di cui ricalca vagamente gli stilemi dell’*Addio ai monti*, quasi in una grottesca accensione lirica e morale. La tensione di questo momento stride con la fisionomia del personaggio, che abbiamo visto poco prima parlare con disincanto se non scaltrezza della morte di Imerio. Vittoria che si duole per le anime votate “alla stupida fandonia della materia”, non riesce a cogliere quanto sia essa stessa tra quei dannati.

Sebbene indirettamente e non come personaggio, alla figura di Enrica è associata la chiusura sinistra e disperante del terzo atto di LV2. Qui, oltre a ricomparire Renata, arriva Attilio e, con lui, si dispiega la tormentata relazione omosessuale tra lui e Imerio. Il giovane Maspes si trova a dover spiegare le ragioni della scelta del suicidio, “per non vedere più nemmeno l’ombra di tutta l’ingiustizia e l’orrore in cui la vita s’è trasformata”. Dopo queste rivelazioni, Vittoria chiede alla sorella Giulia di prendere posizione, di scegliere da che parte stare, dalla loro o da quella di Imerio. A questa domanda segue un silenzio, più lungo del precedente – ci dice la didascalia – forse Giulia è restata nel pantano della zona liminare iniziale, irrisolta, e di nuovo priva di parola. Di lì a poco, il silenzio sarà squarciato da una risata “violenta, atroce”. È la risata della cugina Enrica che ha da poco scoperto e stracciato la seconda lettera di Imerio. La risata di Enrica, a ben guardare, ci riporta a un’altra e precedente risata tragica: quella di Luigi, fidanzato di Arialda, che da morto così la tormentava impedendole di vivere serenamente il suo nuovo legame con Amilcare e, nel tormento, facendole sfiorare la pazzia. Lì la risata di un morto sui vivi segnava l’inabissamento della vita in soccorso della quale, nel finale, Arialda invoca i morti: “se i vivi son così, meglio voi”, dice la sfortunata. Nell’*Imerio*, invece, è la risata di una donna viva che raggiunge i morti, ricordando loro che nemmeno dopo la vita è dato sollievo al tormento dell’esser nati e che, forse, i morti non sono poi tanto meglio dei vivi. Dunque con il sottofondo di questa risata sinistra e raggelante, LV2 si chiude sulle parole finali di Renata a Imerio, presa d’atto di una impossibile corrispondenza dopo la rivelazione ormai chiara dell’affetto del giovane per Attilio: “ho cercato di volerti bene, ma non ci sono riuscita”.

Verso la fine del primo atto di LV2 e D1 (precisamente due pagine prima della fine) e a circa metà atto di D2, le versioni si allontanano.

Dopo che Imerio è comparso sulla scena, giunto anch’egli nella dimora dei parenti defunti e turbata la loro quiete eterna presentandosi con i panni logori e le carni straziate dal suicidio, inizia un lungo agone sommosso dalle domande inquisitorie del giovane uomo contro gli zii Vittoria e Guido in cui i due vengono accusati di aver complottato alle spalle della madre defunta (sfruttandone persino la dote per ottenere la dispensa dall’ufficio religioso di Vittoria) e del padre ucciso secondo un preciso disegno familiare. Per le stesse ragioni, i due avrebbero determinato la dannazione di Imerio, condannato ad agire il male per via del male subito sin dall’infanzia.

In LV2, subito dopo aver accusato lo zio e patrigno Guido di avidità e averne scoperto la carcassa putrescente sotto la giacca, Imerio, che gli si era avventato contro, lo lascia di colpo per accasciarsi mentre Giulia, disperata, tenta di soccorrerlo. Aiutato dalla madre, si appoggia al muricciolo della terrazza e si siede. Intanto sopraggiunge Renata, con in mano dei garofani (forse da deporre sulla tomba di Imerio? È il primo momento in cui sovviene il dubbio che, in realtà, ci si trovi presso il

cimitero, nella cappella di famiglia). Sui sarcastici commenti di Vittoria nei confronti di Renata - da questa definita la “farfalla” – si chiude il primo atto.

In D1, dopo l’assalto allo zio Guido e dopo averne mostrato la carcassa, Imerio intima di aver appena iniziato a “sfogarsi”, citando le sue stesse parole. Nel frattempo, arriva Enrica, ridendo gioiosa per aver ritrovato la seconda lettera testamentaria di Imerio – il “cugino maledetto” – lasciata nella sua azienda, la Tint-Bisbino, nella quale il giovane dichiarava di voler donare i suoi beni al padre di Attilio, avendo in un primo momento deciso di uccidere anche lui. Invece, essendosi impossessata Enrica della lettera, che ha ben badato di stracciare, quei beni resteranno in famiglia. Dopo questa dichiarazione e dopo aver guardato a lungo con soddisfazione i familiari, Enrica esce di scena e si chiude il primo atto.

In D2, come detto più volte, questa distinzione in atti non esiste perché il contenuto della cartella coincide, di fatto – nelle rispettive differenze di versione – approssimativamente con quello dei primi due atti di D1 (esattamente il primo atto di D1, senza il finale, e l’ultima parte del secondo atto di D1), in una riconfigurazione di un nuovo ulteriore primo atto.

Più o meno allo stesso punto dell’azione scenica che in D1 e LV2 porta alla conclusione del primo atto, ovvero quando Imerio si è avventato su Guido, accade che il giovane incalzi chiedendo allo zio di rivelare di chi sia stata l’idea di uccidere suo padre. Riparte una nuova requisitoria da parte di Imerio e, attraverso le risposte della zia, emergono ulteriori elementi relativi alla vicenda paterna, quali per esempio i riferimenti agli amici dell’uomo partigiani “ex lege” che, a detta di Vittoria, li andavano a minacciare in casa, affamati e stanchi.

Riporto di seguito gli snodi dei tre copioni in cui i testi si differenziano (in corsivo e grassetto corsivo le parti che divergono rispetto alla versione precedente).

LV2, pp. 47-50 (ff. 50-53)	D1, pp. 52-55 (ff. 54-57)	D2, p.48-50 (ff. 51-53)
<p><u>L’Imerio</u>: Sì, mamma. Ossa. E fra un po’<sup>10</sup>, andranno in niente anche quelle. (<u>alla Vittoria</u>) Come te, del resto. Appena ti levassi d’addosso l’armatura di questa specie di sottana. Ma allora, cosa pretendavate<sup>11</sup> che me ne facessi della vostra regola,</p>	<p><u>L’Imerio</u>: Ossa... E fra un po’, andranno in niente anche quelle... (<u>alla Vittoria</u>) Come te, del resto. Appena ti levassi d’addosso l’armatura di questa specie di sottana. Ma allora, cosa pretendevate che me ne facessi <i>della vostra fede</i>,</p>	<p><u>L’Imerio</u>: Ossa... E fra un po’, andranno in niente anche quelle... (<u>alla Vittoria</u>) Come te, del resto. Appena ti levassi d’addosso l’armatura di questa specie di sottana. Ma allora, cosa pretendavate <b><i>che facessi della vostra dignità e del vostro onore?</i></b></p>

<sup>10</sup> “fra un pò” [sic]

<sup>11</sup> “pretendavate”[sic]; in questo caso, più che a un refuso, penserei a una precisa intenzione di resa linguistica da parte dell’autore dal momento che, in altri luoghi del testo, compaiono usi regionali della lingua, ipotesi corroborata anche dalla stessa lettera a Visconti che accompagnava il dattiloscritto e nella quale Testori dichiarava l’intenzione di voler far parlare Imerio con «un misto di colto e finto colto, plebeo e finto plebeo, come si conviene a un “comasco” che ha dietro

<p>della vostra relazione se, sotto, c'era solo superbia, avidità, potenza e guadagno? (al Guido) Apri un momento la giacca, tu. Aprila e vedrai che, di te, non è restata che la carcassa.</p> <p>Ecco. Così. Esattamente così, era anche la vostra dignità, la vostra morale e il vostro onore. Ma allora meglio chi, la carcassa, la chiama col suo nome e la prende per quel che è. Hai capito, Maspes di Camerlata? Meglio chi non chiude gli occhi, ma li tiene ben aperti davanti a tutti e davanti a tutto.</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Fino a impastarsi contro un muro.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Se è necessario, quando la carcassa comincia a puzzar troppo e far troppo schifo, sì, anche quello.</p> <p><u>Guido Maspes</u>: E allora, adesso che ti sei sfogato, tira giù le mani, lasciami andare.</p> <p><u>L'Imerio</u>: No, perché a sfogarmi, come dici, ho appena cominciato.</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Imerio!</p> <p><u>L'Imerio</u>: Il più deve ancora venire, vecchio satiro dei foulard! Hai capito? Il più...</p>	<p><i>della vostra dignità e della vostra religione?</i></p> <p>(al Guido) Apri un momento, la giacca, tu. Aprila e vedrai, che di te, non è restata che la carcassa.</p> <p>Ecco. Così. Esattamente così, era anche <i>la vostra morale, la vostra fede e il vostro amore</i>. Ma allora meglio chi, la carcassa, la chiama col suo nome e la prende per quel che è. Hai capito, Maspes di Camerlata? Meglio chi non chiude gli occhi, ma li tiene ben aperti davanti a tutti e davanti a tutto.</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Fino a impastarsi contro un muro.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Se è necessario, quando la carcassa comincia a puzzar troppo e far troppo schifo, sì, anche quello.</p> <p><u>Guido Maspes</u>: E allora, adesso che ti sei sfogato, tira giù le mani, lasciami andare.</p> <p><u>L'Imerio</u>: No, perché a sfogarmi, come dici, ho appena cominciato.</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: Imerio!</p> <p><u>L'Imerio</u>: Il più deve ancora venire, vecchio satiro dei foulard! Hai capito? Il più...</p> <p><u>Un grido di gioia viene, cupo e lacerante, da fuori.</u></p> <p><u>L'Enrica</u>: <i>Mamma!</i></p>	<p>(al Guido) Apri un momento, la giacca, tu. Aprila e vedrai, che di te, non è restata che la carcassa. <b><u>Al gesto dell'Imerio, la Vittoria e la Giulia si voltano inorridite.</u></b> <b><i>Ecco, così, esattamente così erano i vostri principi e la vostra morale.</i></b></p> <p>Ma allora meglio chi, la carcassa, la chiama col suo nome e la prende per quel che è. Hai capito, Maspes di Camerlata? Meglio chi non chiude gli occhi, ma li tiene ben aperti davanti a tutti e davanti a tutto.</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: <b><u>(riprendendo forza e tornando a guardare l'Imerio)</u></b> Fino a impastarsi contro un muro.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Se è necessario, quando la carcassa comincia a puzzar troppo e far troppo schifo, sì, anche quello.</p> <p><u>Guido Maspes</u>: E allora, adesso che ti sei sfogato, tira giù le mani, lasciami andare.</p> <p><u>L'Imerio</u>: No, <i>perché l'idea... Rispondi. Chi l'ha avuta, per primo, l'idea?</i><sup>12</sup> <b><u>Guido Maspes</u>: <i>Che idea?</i></b></p> <p><b><u>L'Imerio</u>: <i>L'idea che a volere quel che stavate tramando a proposito di mio padre era l'onore, la sicurezza e il bene della patria.</i></b></p>
--	---	---

le spalle quel che lui ha» (cfr. paragrafo 1.4. “*Il disastro che voglio testimoniare*”: la lettera a Luchino Visconti). In D1 troviamo “pretendevate” mentre in D2 ricompare la formula volgare “pretendavate”.

<sup>12</sup> In D1, le battute “GUIDO MASPES: Che idea?” e “IMERIO: L'idea che a volere quel che stavate tramando a proposito di mio padre, era l'onore, la sicurezza e il bene della patria” intervengono a p. 62, dopo la parte relativa ad Enrica (che in D2 non figura come personaggio), ma inserite in una diversa sequenza drammaturgica (cfr. sotto).

L'Imerio lascia, di colpo, il Guido e s'accascia. La Giulia accorre per sostenerlo.

Giulia Maspes: Imerio? Cosa ti succede, adesso? Imerio? Parla, Imerio. Imerio?

Una lunga pausa. Aiutato dalla Giulia, l'Imerio si porta sul muricciolo di fondo della terrazza e si siede. Il Guido cerca di rimettersi in ordine. Poi raccoglie il giornale, lo ripiega e lo ripone nella tasca.

Vittoria Maspes: Quando la coscienza è impastata. Quando si ha addosso l'inferno. Quando, con l'anima, si disintegra il corpo...  
Un'altra pausa. Entra la Renata.

Vittoria Maspes: (al Guido)  
Lo vedi? Avevo ragione. Al primo segno, la farfalla è tornata.  
(alla Renata)  
Cosa crede di poter fare lei, con quei quattro garofani presi in Piazza Alessandro Volta, tre? Di metter a posto la coscienza per tutto il male che ha fatto a lui, a noi e al mondo?  
Risponda.

ATTO SECONDO

L'Imerio lascia di colpo il Guido e si volta, come tutti a guardare.

L'Enrica: (ancora da fuori)  
Mamma!

Di corsa, come una furia, l'Enrica entra nel giardino, ma come arriva sul limite della terrazza, si ferma e resta lì, interdetta. Una pausa. Poi l'Enrica fa un cenno alla Vittoria, più con gli occhi che coi gesti.

L'Enrica: Ho trovato anche l'altra, di lettera, mamma. L'ho trovata e l'ho stracciata. Giusto come la prima.  
(rivolgendosi, pur da lontano, all'Imerio)

Mi riferisco proprio a quel che pensi, cugino maledetto. Ti sembrava impossibile, che riuscissi ad aver le chiavi della tua "Tint-Bisbino"? Invece le ho avute; perché i tuoi segretari ti sono fedeli solo a parole e solo fin quando, a sorvegliarli, ci sei tu, in carne e ossa.

(guardando, come dall'alto, anche gli altri)

Lo sapete, a chi lasciava quella parte della sostanza? Ci sarebbe da non credere, se non si sapesse a che punto era arrivato.

Ascolta, zia Giulia. Ascolta come li aveva ben divisi, i suoi beni, tuo figlio. Al padre della sua ultima vittima li lasciava. Siccome non poteva supporre che, alla fine, si sarebbe pentito e che, se mai, era al Rivolta figlio, non al Rivolta padre, che avrebbe dovuto fare la donazione.

Invece, tutto resterà a noi. Tutto, o bastardo.

E tutto avrà provato un'altra volta, da che parte sta la verità e la ragione.

L'Enrica guarda a lungo i quattro che son restati come paralizzati dalle sue parole. Poi, comincia a uscire.

ATTO SECONDO

Guido Maspes: Non s'è trattato d'idee. S'è trattato di realtà.

L'Imerio: E di realtà secondo quali principi?

Guido Maspes: I nostri.

L'Imerio: I vostri? E che principi sarebbero i vostri? Quelli del tuo trust d'azioni, banche, fabbriche e lotti?

[...]

A esemplificazione del lavoro di ‘smontaggio’ di D1 e di riconfigurazione in D2, sotto riprendo e riporto le battute che seguono quelle incluse nella tabella sinottica precedente. È evidente il taglio operato su D1 dal momento che sono state espunte tutte le parti e le battute relative a Enrica, ragion per cui le battute riprese in D2, con delle variazioni, compaiono già a pagina 49 (che, perciò, ha una corrispondenza con la p. 62 e segg. di D1). In D1 – siamo già nel secondo atto – troviamo riferimenti ad Enrica, che è uscita di scena, ma anche alla presenza di Renata, in scena dopo le prime battute del nuovo atto (il rifiuto di Guido di parlare “davanti a degli estranei” e poi direttamente chiamata in causa).

Nei passaggi qui riportati, viene rivelato il ruolo politicamente ambiguo di Guido, sebbene non si parli mai espressamente di fascismo o antifascismo, ma si allude ai “suoi amici” e, per converso, “agli amici del padre” di Imerio cui, contemporaneamente, Guido non lesinava sostegno economico, probabilmente al fine di volersi garantire da qualsiasi esito politico.

In risposta alle accuse del nipote, Vittoria e Guido faranno appello alla carità, quale motore dei gesti di sostegno a favore degli amici del padre, “affamati e stanchi”, quasi a dimostrazione di come, sempre secondo Imerio, i valori cristiani siano stati trasformati in coperture svendute (il “velo” di Vittoria usato come “sottana”) della ragione politica o economica, quando non come scudo alla propria pavidità.

Nel ricordo della reclusione in collegio di Imerio - avvenuta nonostante la zia Vittoria fosse tornata con Guido e, quindi, nonostante avrebbe potuto occuparsi del nipote ormai orfano – un’ombra sinistra è alimentata dalle parole del giovane: forse serviva allontanarlo per poter agire i propri piani in modo indisturbato. Allo stesso tempo, si riattiva in lui l’amarezza per quel destino di estromissione e reclusione che, più tardi, vedremo caratterizzare un’altra tragica vicenda di sacrificio filiale in nome di valori cristiani: quella di Marianna de Leyva.

D1, pp. 62-66 (ff. 65-69)	D2, pp. 49-52 (ff. 52-55)
<p>ATTO SECONDO [...] <u>L’Imerio</u>: <i>Non aver paura ras dei foulards e della seta. Di quel che stavamo dicendo, l’Enrica non ha cambiato niente. E allora parla. L’idea ... Come t’è venuta, l’idea?</i></p> <p><u>Guido Maspes</u>: Che idea?</p> <p><u>L’Imerio</u>: L’idea che a volere quel che stavate tramando a proposito di mio padre era l’onore, la sicurezza e il bene della patria.</p>	<p>ATTO PRIMO [...] <u>L’Imerio</u>: No, perché l’idea ... Rispondi. Chi l’ha avuta, per primo, l’idea?</p> <p><u>Guido Maspes</u>: Che idea?</p> <p><u>L’Imerio</u>: L’idea che a volere quel che stavate tramando a proposito di mio padre era l’onore, la sicurezza e il bene della patria.</p>

Guido Maspes: *Di questo, davanti ad estranei, non parlerò mai e per nessuna ragione. Neanche se si trattasse di difender il mio onore e la mia coscienza.*

L'Imerio: *Invece parlerai!*

Guido Maspes: *Quando la tua Renata si sarà tolta dai piedi. E poi non s'è trattato d'idee; s'è trattato di realtà.*

L'Imerio: *Sì? E di realtà secondo quali principi?*

Guido Maspes: *I nostri.*

L'Imerio: *I vostri? E che principi sarebbero i vostri?  
Quelli del tuo trust d'azioni, banche, fabbriche e lotti?*

Vittoria Maspes: *T'ho già detto che non hai nessun diritto di parlar in quel modo di cose e beni di cui ti sei nutrito e servito. E la tua pasionaria, che si scompone tanto a piangere, è lì a provarlo.*

L'Imerio: *Anche se non l'avessi, in questo momento quel diritto me lo prenderei. E la Renata non prova niente che non riguardi me e me solo.*

(al Guido)

Su. Avanti. Rispondi. I principi che ti facevano sudar di gioia, quando sapevi che tra i concorrenti ce n'era uno che stava traballando; ma che, oltre a farti sudare, ti davano la costanza d'aspettare il momento giusto per saltargli addosso, ingoiarlo senza troppe spese e far poi credere che l'avevi fatto per risparmiargli disastro e galera?

I principi che, quando cominciava a girarti in testa quella tal idea, ti facevano dar soldi, in pieno giorno, ai tuoi amici e soldi, in piena notte, agli amici di mio padre?

(alla Vittoria)

"Non si sa mai" - doveva dirti. È vero zia?

"Conviene tener buoni tutti".

Guido Maspes: *Ti sbagli, Non l'ho mai fatto per quello. Aiutar gli uni, lo ritenevo mio dovere. E lo ritengo anche adesso. Quanto a quelli che chiami amici di tuo padre, mi facevano pena. S'è trattato di carità. Esclusivamente di carità.*

Guido Maspes: *Non s'è trattato d'idee. S'è trattato di realtà.*

L'Imerio: *E di realtà secondo quali principi?*

Guido Maspes: *I nostri.*

L'Imerio: *I vostri? E che principi sarebbero i vostri?  
Quelli del tuo trust d'azioni, banche, fabbriche e lotti?*

Vittoria Maspes: *T'ho già detto che non hai nessun diritto di parlar in quel modo di cose e beni di cui ti sei nutrito e servito.*

L'Imerio: *Anche se non l'avessi, in questo momento quel diritto me lo prenderei.*

(al Guido)

Su. Avanti. Rispondi. I principi che ti facevano sudar di gioia, quando sapevi che tra i concorrenti ce n'era uno che stava traballando; ma che, oltre a farti sudare, ti davano la costanza d'aspettare il momento giusto per saltargli addosso, ingoiarlo senza troppe spese e far poi credere che l'avevi fatto per risparmiargli disastro e galera?

I principi che, quando cominciava a girarti in testa quella tal idea, ti facevano dar soldi, in pieno giorno, ai tuoi amici e soldi, in piena notte, agli amici di mio padre?

(alla Vittoria)

"Non si sa mai" - dovevo<sup>13</sup> dirti. È vero zia?

"Conviene tener buoni tutti".

Guido Maspes: *Ti sbagli, Non l'ho mai fatto per quello. Aiutar gli uni, lo ritenevo mio dovere. E lo ritengo anche adesso. Quanto a quelli che chiami amici di tuo padre, mi facevano pena. S'è trattato di carità. Esclusivamente di carità.*

<sup>13</sup> "dovevo" [sic], refuso per "doveva"

Vittoria Maspes: Il Guido ha ragione. In quei tempi non eri che un bambino e te ne stavi in collegio. Cosa vuoi pretendere di sapere?

Ci venivano in casa nel pieno della notte, gli amici di tuo padre. Stanchi. Affamati. Gli occhi fuor della testa. Sembravano ladri. Delinquenti sembravano.

L'Imerio: E vi minacciavano. Aggiungi anche quello.

Vittoria Maspes: Sì, ci minacciavano. Da quegli ex lege che erano.

L'Imerio: Ma allora dite che era per paura che le vostre finanze, se non i vostri principi, li tenevate a cavallo tra una parte e l'altra. Perché quei soldi sganciati col mitra davanti, nei vostri piani, avrebbero dovuto servirvi di protezione nel caso in cui le cose fossero andate come son andate.

Ero in collegio. Ma non solo perché mi educassero secondo i vostri principi. Ero là per lasciarvi combinar meglio e il più liberamente possibile la vostra tresca.

Guido Maspes: Non è stata una tresca. Te lo ripeto un'altra volta. anche se tremendo, è stato un gesto di fedeltà.

L'Imerio: Ringrazia il tuo cancro tu, che t'ha smangiato *ventre, prostata e polmoni* prima che venissi a saperlo.

(alla Vittoria)

E tu ringrazia la mia debolezza di Maspes a metà. Ringrazia il fatto che, quando l'ho saputo, ero dentro fin qui e credevo che la vita valesse la pena d'esser goduta.

Vittoria Maspes: Il Guido ha ragione. In quei tempi non eri che un bambino e te ne stavi in collegio. Cosa vuoi pretendere di sapere?

Ci venivano in casa nel pieno della notte, gli amici di tuo padre. Stanchi. Affamati. Gli occhi fuor della testa. Sembravano ladri. Delinquenti sembravano.

L'Imerio: E vi minacciavano. Aggiungi anche quello.

Vittoria Maspes: Sì, ci minacciavano. Da quegli ex lege che erano.

L'Imerio: Ma allora dite che era per paura che le vostre finanze, se non i vostri principi, li tenevate a cavallo tra una parte e l'altra. Perché quei soldi sganciati col mitra davanti, nei vostri piani, avrebbero dovuto servirvi di protezione nel caso in cui le cose fossero andate come son andate.

Ero in collegio. Ma non solo perché mi educassero secondo i vostri principi. Ero là per lasciarvi combinar meglio e il più liberamente possibile la vostra tresca.

Guido Maspes: Non è stata una tresca. Te lo ripeto un'altra volta. anche se tremendo, è stato un gesto di fedeltà.

L'Imerio: Ringrazia il tuo cancro tu, che t'ha smangiato prima che venissi a saperlo.

(alla Vittoria)

E tu ringrazia la mia debolezza di Maspes a metà. Ringrazia il fatto che, quando l'ho saputo, ero dentro fin qui e credevo che la vita valesse la pena d'esser goduta.

---

Da un punto di vista drammaturgico, la presenza o l'assenza di alcuni personaggi segna delle differenze che, come abbiamo potuto osservare a proposito di Enrica, poi si riflettono sulla scrittura e sui successivi interventi di riconfigurazione dei testi precedenti. Questi passaggi riguardano essenzialmente i personaggi minori – dal momento che i componenti della famiglia Maspes restano costantemente in scena – ovvero Enrica (presente solo in D1 e D3; in alcune altre versioni sono presenti allusioni indirette circa il suo intervento sulle lettere testamentarie di Imerio), Renata e Attilio.

## **5.4. Renata, la farfalla sconfitta**

Renata è l'amante di Imerio sconfitta da Attilio (sebbene anche lui, in questa amara vicenda, sia destinato allo scacco). Per questo i suoi riferimenti diretti e indiretti al ragazzo di Pertichetto sono, in tutte le versioni, carichi di astio e disperazione allo stesso tempo. Umiliata da Vittoria, che vede nel suo attaccamento a Imerio una forma di opportunismo economico, oltre che da Guido, che con toni classisti sottolinea la corruzione della ragazza rispetto alla madre operaia che lavorava un tempo nelle sue fabbriche, non può riscattare in alcun modo il suo dolore, nemmeno con la vicinanza dell'amato, perso in vita prima ancora che in morte.

Nei riquadri di sotto, riporto gli ingressi in scena del personaggio di Renata nelle versioni maggiori che permettono di osservare la diversa configurazione drammaturgica dello stesso snodo diegetico (su fondo rosa segnalo l'ingresso, su fondo giallo le battute che si ripetono, con in grassetto le variazioni).

In LV2 Renata entra in scena sul limitare del primo atto, senza pronunciare parola, dopo che Imerio si è sentito male accasciandosi. Vittoria le si rivolge alludendo al suo arrivo con dei "garofani" in mano ("Cosa crede di poter fare, lei, con quei quattro garofani [...]?") e provocandola a rispondere, ma già all'inizio del secondo atto, dopo essere stata tacciata da parte degli zii di Imerio d'essere colpevole di vizi e turpitudini, silenziosamente esce di scena.

---

### **LV2, pp. pp.49- 55 (ff. 52-59) tra Primo e Secondo Atto**

---

#### ATTO PRIMO

[...]

Vittoria Maspes: Quando la coscienza è impestata. Quando si ha addosso l'inferno. Quando, con l'anima, si disintegra il corpo ...

Un'altra pausa. Entra la Renata.

Vittoria Maspes: (al Guido)

Lo vedi? Avevo ragione. Al primo segno, la farfalla è tornata.

(alla Renata)

Cosa crede di poter fare lei, con quei quattro garofani presi in Piazza Alessandro Volta, tre?

Di metter a posto la coscienza per tutto il male che ha fatto a lui, a noi e al mondo?

Risponda.

#### ATTO SECONDO

Vittoria Maspes: Le ho detto di rispondere.

(all'Imerio)

E allora comincia tu. Non dovevi parlarle? Credo che qui, la tua pasionaria sia tornata per quello. A meno che non ti ami al punto, da venirci per il solo gusto di vederti e respirare, come dicono gli innamorati. La tua stessa aria. O per soccorrerti, in quest'improvvisa debolezza.

Guido Maspes: Se penso che sua madre è entrata nel nostro stabilimento che era una bambina ...

Vittoria Maspes: Consolati. A tirar fuori la figlia, ci ha pensato e subito, il nostro campione di sci nautico. Per gettarla, poi, chissà dove. E la Giulia vorrebbe che s'avesse pietà e si stesse lì, come lei, a soffrirgli sopra. (alla Giulia)

Proprio non ti capisco, sorella. Fin a poco fa, qualcosa potevo ammettere. Ma, adesso, dopo che hai sentito come parla ...

Guido Maspes: Quand'era piccola, aveva la stessa faccia di sua madre. Adesso, dei Carnovali, non le si riconosce più niente.

Vittoria Maspes: È la maschera che getta addosso il vizio. Anche se profuma di rimmel, cipria e rossetto. Anzi, proprio per quello.

L'Imerio: Hai finito?

Vittoria Maspes: E finito, di far cosa? Finché la signorina non si deciderà a levarsi d'attorno, il diritto di dirlo in faccia, quel che penso, non me lo toglierà nessuno. E men che meno, tu.

L'Imerio: Non cimentarmi. Non ne posso più. Proprio più. È peggio di quando mi sentivo il polso mancare.

Vittoria Maspes: Il tuo mal di cuore, già! Me n'ero scordata. È un peccato che non sia andato lui così avanti, da esser lui, invece che l'Alfa, a farti venir qui.

Giulia Maspes: Vittoria ...

Vittoria Maspes: Sarebbe stata una vergogna in meno, Giulia. Per te. Per lui. Per noi. E per l'intera Camerlata.

L'Imerio: Va', Renata. Fammi questa carità. Dopo, quando avrò finito di parlar con loro, staremo insieme fin che vorrai.

Vittoria Maspes: Insieme, sì. Povero illuso!

L'Imerio: Zia ...

Vittoria Maspes: Insieme, per aspettare che, dai boschi, dal lungolago o da qualche vicolo intorno al nostro Duomo, prima o poi, salti fuori, l'altro, d'amore? Capisce a cosa voglio riferirmi, signorina?

L'Imerio: Basta, zia. Lasciala in pace.

Vittoria Maspes: È lei che deve lasciar in pace noi.

Quanto a te e al tuo mal di cuore, ringrazia la vita che hai fatto. Perché tua mamma, al mondo, t'aveva messo sano e forte. ma se proprio vuoi risalire alle origini, prenditela con tuo padre.

L'Imerio: Me l'avete fatto fuori troppo presto.

Vittoria Maspes: E, allora, se ne vada signorina. Quelle di cui il suo Imerio sta farneticando, sono questioni private. Questioni che non la riguardano in nessun caso e in nessun modo. Le ho detto d'andare.

La Renata guarda l'Imerio. Poi esce.

---

---

La ragazza ritornerà in scena nel terzo atto, con Attilio, e sigillerà con le sue parole la vicenda di Imerio che domina l'ultima parte del dramma.

---

**LV2, p. 124 (f. 130)**

---

ATTO TERZO

[...]

Un lungo silenzio che sembra non più finire. Ormai è notte. La Renata s'avvicina all'Imerio.

La Renata: Perdonami, Imerio. Ho cercato di volerti bene, ma non ci sono riuscita. Eppure ti amavo. E anche se per me tutto è finito e la vita non ha più nessun senso, potessi tornare indietro, rifarei tutto quel che ho fatto. Lo rifarei tale e quale ...

Sulla terrazza, sembra esser scesa una irrimediabile immobilità. Allora, nel più assoluto silenzio, leggeri come ombre, l'Attilio e la Renata cominciano a uscire.

---

In D1, Renata entra in scena all'inizio del secondo atto: prima del suo arrivo, giunge la sua voce fuori scena. Siamo a ridosso della profezia su Enrica pronunciata da Imerio (la cugina, secondo quanto lui prevede, morirà senza aver generato figli). La giovane innamorata sta accusando qualcuno (con l'evolvere del dramma sarà chiaro che si tratta di Attilio), chiedendogli di andare via. Dopo questa anticipazione, Renata entra dalla parte opposta a quella da cui è entrata Enrica, con in mano, questa volta, dei generici "fiori". Il suo primo gesto, silenzioso, sarà gettarsi ai piedi di Imerio mentre Vittoria e Guido la dileggiano. La stessa evoluzione drammaturgica è presente in D3.

---

**D1, pp. 57-60 (ff. 59-62)**

---

ATTO SECONDO

[...]

L'Imerio: [...] Ma quel che la tua Enrica ha strappato a me e alla mia volontà, le si volterà in marcio. Non aver paura. Presto, molto presto, la vedrai piangere, vergognarsi, soffrire ... Il figlio che tu, lei, tuo marito e tuo genero aspettate tanto, non l'avrà. Hai capito zia? Hai capito Maspes?

Vittoria Maspes: Povero mentecatto! Cosa pretendi di sapere tu di quel che deve succedere?

L'Imerio: Non è una pretesa. E tu lo sai meglio di me. Perché, stando qui, non è possibile che tu non abbia visto quel che la tua Enrica ha fatto e tentato di averlo. Ieri, mentre se ne stava davanti a me, a fingere quel minimo di compunzione che doveva, ho continuato a guardarla. A un certo punto, è stato come se una luce l'avesse illuminata. M'è sembrato di vederla vecchia, sola i capelli grigi, la faccia piena di rughe ...

Una pausa. Poi, da fuori, comincia ad arrivar una voce. L'Imerio, la Giulia, il Guido e la Vittoria si voltano. Renata Carnovali: (da fuori) Cosa vuoi? Perché sei venuto qui?

Una pausa

Renata Carnovali: (da fuori) T'ho detto di dirmi cosa vuoi e perché sei venuto qui.

Quella faccia, adesso, non serve. Vuoi capirla o sei così intontita da non riuscir nemmeno più a sentirmi? E allora va'. Torna a casa. È da due giorni che ti cercano. Non ti basta quel che hai fatto succedere? Parla. Di' qualcosa. Vuoi che ti gridi che mi fai schifo? Schifo, sì. Dite, non posso avere nessuna pietà. Va' a casa. Va', imbecille! Va'!

Una pausa. La Giulia, che ha riconosciuto la voce, s'è voltata verso la siepe.

Vittoria Maspes: La senti che lingua parla la spasimante di tuo figlio? Sta sfogando su quel povero demente, tutto l'odio e la rabbia per la vita che lui (indicando l'Imerio) e lui solo le ha distrutto. Fra un po' sarà qui. Allora, finalmente, potrai vederla e fissarla faccia a faccia.

Dalla parte opposta a quella da cui è entrata l'Enrica si fa avanti la Renata. È vestita in modo sgargiante, ma il viso è stravolto. Tiene in mano un mazzo di fiori.

Vittoria Maspes: Su, coraggio, Giulia: guardala e pensa che ad un certo punto, questa specie di serpe ha arrischiato di diventar tua nuora.

La Renata s'avvicina all'Imerio, gli si getta ai piedi e scoppia a piangere.

Guido Maspes: Ecco qui, in che modo si riducono. Se penso che sua madre è entrata nella nostra fabbrica che era ancora bambina ...

---

Vittoria Maspes: Consolati. A tirar fuori la figlia, ci ha pensato e subito, il nostro campione di sci nautico

**Per trascinarla poi, giù, con lui, nell'inferno.**

Guido Maspes: Quand'era piccola, aveva la stessa faccia di **suo padre**. Adesso, dei Carnovali, non le si riconosce più niente.

Vittoria Maspes: È la maschera che getta addosso il vizio. Anche se profuma di rimmel, cipria e rossetto. La Vittoria s'avvicina alla Renata; la guarda; poi, con la punta d'un piede, allontana il mazzo di fiori.

Vittoria Maspes: Perché è venuta qui? Non le riusciva proprio di star lontana dal suo Imerio? O, invece, è la solita, turpe ragione del denaro che l'ha spinta?

Renata Carnovali: (tra le lagrime) Lei non ha il diritto di dir così. Lei non l'ha ...

Vittoria Maspes: È lei che non aveva il diritto di vivere come ha vissuto.

Renata Carnovali: Imerio? Mi senti? Perché l'hai fatto, Imerio? Io non dico che fossi felice; ma, adesso? Sono restata sola, Imerio non ho più niente, Imerio ... Lo so, per te ero diventata un peso; un peso e basta. Ma, almeno potevo vederti; e qualche volta, parlarti, abbracciarti ...

---

Renata non riesce ad accettare il suicidio di Imerio sia perché si sente abbandonata ma anche perché, fondamentalmente, quel gesto sigilla il fatto che il giovane Maspes non pensasse a lei.

Anche adesso, da morto, Imerio non ha occhi per lei e inutile è l'invocazione ad esser guardata, tragica altra domanda d'amore destinata a non avere seguito.

---

## **D1, p. 90**

---

Vittoria Maspes: le ho chiesto se immagina che idea, due giorni fa, proprio a quest'ora, poteva venire al suo Imerio.

L'Imerio: La sola che valesse la pena.

Renata Carnovali: Non è vero, Imerio! Almeno qui, almeno adesso, di' che è stata la pazzia d'un momento ... Guardami! Ho detto di guardarmi ... Non pensare a lui: lui è solo un verme che si nasconde ... Guardami, Imerio. Vuoi che ti chiami signore, padrone, re? Vuoi che ti dica un'altra volta che non sono più né la Carnovali, né la Renata, né niente?

Imerio? Guardami, Imerio ...

---

L'Ultima battuta di Renata in D1 (p. 126) è una richiesta disperata a Imerio: la ragazza, in un angolo e con la testa fra le mani, gli chiede di far tacere Attilio ("Fallo tacere, Imerio. Quella voce, non posso sentirla! Fallo tacere!"). Poi, come gli altri, assisterà al suicidio del giovane.

Anche in D2 Renata compare alla fine del testo (che sappiamo essere, di fatto, un solo atto contenente la materia dei primi due delle versioni ad essa precedenti, con le necessarie espunzioni e revisioni di cui si è detto), pronunciando le stesse battute che pronuncia in D1, alla fine del secondo atto (probabilmente a questo punto terminava, nell'intenzione dell'autore, il primo dei due atti di questa versione). Qui, però, la giovane entra in scena all'apice della tensione drammatica ovvero mentre Imerio chiede di sapere come sia morto il padre.

---

**D2, pp. 72-73 (ultimi due ff. 75-76)**

---

L'Imerio: Perché? È successo davvero quel che m'han detto? Gli han legato davvero una pietra attorno al collo?

Giulia Maspes: Imerio ...

L'Imerio: L'han fatto scivolare davvero giù, nel lago? Rispondimi, mamma.

Una pausa

L'Imerio: (al Guido e alla Vittoria)

E voi, perché vi nascondete? Perché non avete il coraggio di gridare che non è vero, che sono un indemoniato, un satana? Perché?

Un lungo silenzio. Tutti sembrano via via immobilizzarsi. L'Imerio guarda davanti a sé come se avesse sotto gli occhi, disfatto dall'acqua, il cadavere del padre.

Sopra le montagne e le piante, grumi di luce livida lottano con le ombre che ormai han preso a scendere su tutto. Finché, da fuori, giungono *lontani e sommersi*<sup>14</sup> i rintocchi di una campana

Vittoria Maspes: Ieri, a quest'ora, mentre, come adesso, la campana di Portichetto mandava su Camerlata i suoi rintocchi, l'idea veniva a lui (indicando, con un breve moto degli occhi, l'Imerio) E che idea poteva venire a un disperato senza più fede, regola e religione?

Le parole della Vittoria si sfaldano nell'aria.

Poi, da fuori come se fosse la sola risposta possibile, viene il rumore d'un passo. Tutti voltano gli occhi verso quel punto e senza muoversi e seguono la Renata che entra; si ferma; s'avvicina all'Imerio; gli si getta ai piedi e scoppia a piangere.

Renata Carnovali: Perché l'hai fatto, Imerio? Perché?

Non hanno neppur voluto che entrassi, ti vedessi, ti toccassi per l'ultima volta ...

E quella bestia (indicando fuori), quella bestia che t'ha spinto e che adesso è in giro a farsi rodere dai rimorsi. Ma là, a Piona, rispondimi, fammi un segno, Imerio; a Piona, quando hai deciso, quando hai voluto, ti sei ricordato di me? A chi hai pensato? Chi hai visto? Chi hai chiamato? Rispondi. Chi?

---

---

<sup>14</sup> “lontani e sommersi” aggiunta autografa sovrascritta.

Nelle pagine di LV2 Renata, al momento del suo arrivo, è ancora una presenza taciturna. Di lei sappiamo solo ciò che sarcasticamente commentano Vittoria e Guido. Mentre in D1 la si sentirà inveire fuori scena contro Attilio (di cui, in quel momento, si ignora l'identità); qui la zia allude all'"altro amore" di Imerio in sua presenza, perseverando in un atteggiamento umiliante. In D1, si profila come un personaggio, seppur sconfitto, più (disperatamente) reattivo: non solo perché confligge con Attilio prima di entrare in scena, ma anche perché risponde a Vittoria che biasima il suo sentimento oscurandolo con le ragioni del denaro ("Lei non ha il diritto di dir così"). Nella versione di D2, benché con la disperazione che la spinge a buttarsi ai piedi di Imerio, lo interroga sul suo sentimento, chiedendogli a chi abbia pensato prima di morire, definendo il suo antagonista Attilio una "bestia".

Il terzo atto contenuto in D17 contiene più interventi diretti di Renata e più riferimenti indiretti (da parte di Vittoria, di Imerio e anche di Giulia, che in una battuta proverà persino a difenderla - sebbene solo accennando - dalle insinuazioni della sorella). In generale, il terzo atto è il momento drammatico che ha al centro Imerio, sarà cioè il luogo in cui «l'Imerio farà fuori se stesso», come Testori stesso chiariva nella lettera a Visconti del 1961. È per questo motivo che, nell'atto di Imerio, Renata e Attilio sono più presenti, essendo essi personaggi-specchio del protagonista, rimandi dell'inevitabile male che il giovane era spinto ad agire per sentirsi vivo, insomma il suo riflesso nel mondo.

Subito dopo la contestazione del gesto suicida di Imerio ("Tu non avevi il diritto di farlo"), Renata afferma di non possedere più nulla e che, pur di tornare indietro, sarebbe disposta a tutto, persino a rinnegarsi e a distruggersi come, in fondo, Imerio desiderava. Proprio lui ammetterà la sua distruttività sadica e di non aver pensato a lei nemmeno poco prima di morire ("Non ho pensato a te"), di aver avuto in quel momento un'altra mano che lo stringeva, altre labbra che lo baciavano.

---

**D17, pp. 2-3**

---

Renata Carnovali: (tra le lacrime) No, Imerio. Tu non avevi il diritto di farlo. Non l'avevi ...

Vittoria Maspes: È lei che non aveva il diritto di vivere come ha vissuto.

Renata Carnovali: Adesso son restata sola. Non ho più niente. Niente, Imerio. Avrei accettato tutto da te. Anche più di quel che già avevi preteso. Ma non che finissi così ...

Vittoria Maspes: Allora sia chiara, signorina. Sia chiara e dica che quel tutto l'avrebbe accettato solo e in quanto le avrebbe permesso di disporre di quel che lui le passava.

L'Imerio: Zia!

Guido Maspes: Sì. Di quel che tu le passavi e lei gettava nel lusso e nel vizio.

Una pausa

Renata Carnovali: Potessi credere che un giorno o l'altro, anche tardi, molto più tardi di dove arriva la mia testa, tutto ritornerà come prima. Dimmi di sì, Imerio. Dimmelo.

Io sono qui, pronta a tutto: a rinnegarmi, a distruggermi come tu chiedevi e volevi.

Pronta a diventar la tua schiava.

Signor Imerio, mi ascolta? Signor Imerio? Ho detto che sono pronta a tutto, anche a diventar la sua schiava

...

Vittoria Maspes: La senti, Giulia? Lo chiama signore. A quanto pare, tutta la fusione e confusione di regole, classi e filosofie, non ha poi impedito a tuo figlio di tener le distanze.

L'Imerio: Non solo non m'ha impedito di tenerle, ma m'ha spinto a giocareci sopra.

Giulia Maspes: Imerio ...

L'Imerio: È la verità, mamma.

(alla Renata)

E tu, è inutile che piangi. Non ho pensato a te. Non sei stata te che ho visto e chiamato. Non illuderti. Non ho avuto tempo per vedere e chiamare nessuno di voi. Ho sentito solo una mano stringermi qui e delle labbra avvicinarsi ...

---

Quella mano, quelle labbra erano la mano e le labbra di Attilio: Renata non aveva posto in quegli ultimi istanti di vita di Imerio. Anche in D17 torna il riferimento alla questione di classe, già presente in LV2 e in D1. Sempre nella lettera a Visconti, Testori parla di una scelta ben precisa e mirata: “[...] i due, sono le ultime vittime dell’Apollo comasco; quando cioè, esaurite tutte le esperienze, cui non crede neppure all’atto d’iniziarle, egli sentirà come un’attrazione tra malinconica e tremenda, verso l’altra classe”. Nell’ultimo atto del dramma, dopo la vicenda dell’uccisione di Bernardo Sormani e della conseguente lacerata vicenda esistenziale di Imerio, l’asse prospettico su cui ricade il male finisce su Renata e Attilio. È esattamente qui che possiamo cogliere la cifra del tragico testoriano, affine per certi versi all’idea girardiana di tragedia come crisi sacrificale, nella catena continua in cui la violenza ricade<sup>15</sup>. Lo stesso discorso di ‘classe’ è funzionale all’exasperazione del meccanismo vittimario, in questo caso molto più marcato rispetto al precedente dell’*Arialda*. Nella tragedia in due tempi, infatti, la violenza si abbatteva sui più fragili tra i fragili, sui più esclusi tra gli esclusi (Gaetana, per esempio, la terrona). La vittima, il capro espiatorio, poteva sembrare piuttosto un’individuazione circoscrivibile a meccanismi di sopravvivenza, quelli dei bordi di Milano, delle pulsioni degli infelici che attraversavano la cava. Nell’*Imerio*, come già detto, quello che Testori cerca di realizzare è la tragedia che passa attraverso l’impatto della ‘caduta’ e, per realizzarlo, sposta l’obiettivo su personaggi che ‘dall’alto’ finiscono ‘al basso’. A crollare sono le mistificazioni delle grandi narrazioni (la cattolicità, la causa della patria, il benessere che l’arricchimento comporta,

---

<sup>15</sup> Cfr. R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980, pp. 68-69.

l'autoassoluzione morale della classe egemone), ma anche il senso delle relazioni. È interessante notare come secondo le parole di Vittoria, nelle relazioni di Imerio, il vettore del degrado partirebbe da Renata e Attilio - il nipote sarebbe sì colpevole, ma di averlo assecondato e accolto - mentre per il giovane la direzione è esattamente contraria: lui avrebbe deviato le vite delle sue vittime, ultima e più radicale quella di Attilio a proposito del quale torneremo più avanti.

La sottolineatura sarcastica della questione di classe da parte di Vittoria e Guido si ritrova in LV2, D1 e D17, in riferimento sia a Renata che ad Attilio, come possiamo confrontare (su fondo giallo, le parti comuni).

LV2, p. 84	D1, p. 90 - 91	D17, p.3 (foglio 4)
<p><u>L'Imerio</u>: È l'ultima faccia che ho visto. Sono gli ultimi occhi. Ed è stato lui che è venuto là, m'ha sollevato la testa, m'ha chiamato...</p> <p><u>L'Attilio</u>: Signor Imerio...</p>	<p><u>Renata Carnovali</u>: Non è vero, Imerio! Almeno qui, almeno adesso, di' che è stata la pazzia d'un momento... Guardami! Ho detto di guardarmi... Non pensare a lui: lui è solo un verme che si nasconde ... Guardami, Imerio. Vuoi che ti chiami signore, padrone, re? Vuoi che ti dica un'altra volta che non sono più né la Carnovali, né la Renata, né niente? Imerio? Guardami, Imerio...</p> <p>(Una pausa)</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: La senti, Giulia? Lo chiama signore. A quanto pare, tutta la fusione e confusione di regole, classi e filosofie, non ha poi impedito a tuo figlio di tener le distanze.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Non solo non m'ha impedito di tenerle, ma m'ha spinto a giocarci sopra.</p>	<p><u>Renata Carnovali</u>: Potessi credere che un giorno o l'altro, anche tardi, molto più tardi di dove arriva la mia testa, tutto ritornerà come prima. Dimmi di sì, Imerio. Dimmelo.</p> <p>Io sono qui, pronta a tutto: a rinnegarmi, a distruggermi come tu chiedevi e volevi.</p> <p>Pronta a diventar la tua schiava. Signor Imerio, mi ascolta? Signor Imerio? Ho detto che sono pronta a tutto, anche a diventar la sua schiava...</p> <p><u>Vittoria Maspes</u>: La senti, Giulia? Lo chiama signore. A quanto pare, tutta la fusione e confusione di regole, classi e filosofie, non ha poi impedito a tuo figlio di tener le distanze.</p> <p><u>L'Imerio</u>: Non solo non m'ha impedito di tenerle, ma m'ha spinto a giocarci sopra.</p>

Nell'evoluzione delle diverse versioni, una differenziazione investe dunque i personaggi minori, in questo caso Renata, che acquisisce via via una maggiore tridimensionalità. La lettura sinottica dei passaggi, inoltre, permette di seguire la climax drammatica. Infatti la donna entra in scena in momenti di sempre maggiore tensione: in LV2, dopo che Imerio ha avvertito il malore al cuore; in D1, dopo che Imerio ha pronunciato la profezia/anatema sulla sterilità della cugina Enrica e, infine, in D2, quando il giovane rievoca la truce morte del padre in un crescendo di toni cupi e angosciosi

sottolineati dalla successiva didascalia di scena che descrive lo stato stravolto di Imerio, quasi avesse dinnanzi a sé il cadavere paterno, mentre il calare delle ombre copre tutto di una luttuosa atmosfera. La lettura integrale della versione D1, trascritta nel presente studio, permetterà di comprendere quanto questa versione sia la più carica di pathos e di tensione drammaturgica (connotazione che traspare anche da altri elementi quali, per esempio, le didascalie di scena, più ricche e connotative rispetto a quelle di altre versioni o il finale nero con il suicidio di Attilio). Nello schema seguente, provo a sintetizzare le principali caratteristiche che differenziano le versioni maggiori in relazione al personaggio di Renata.

<b>RENATA</b>	<b>LV2</b>	<b>D1</b>	<b>D2-D17</b>
<b>Ingresso in scena</b>	Sul limitare del 1° atto, senza pronunciare parola, dopo che Imerio si è sentito male accasciandosi, tace alla domanda di Vittoria.	All'inizio del 2° atto: prima del suo arrivo, giunge la sua voce fuori scena.	Ultima pagina di D2: si avvicina a Imerio e scoppia a piangere.
<b>Finale</b>	La sua è l'ultima battuta ("Perdonami Imerio. Ho cercato di volerti bene [...]"), poi lei e Attilio escono.	Nel suo angolo con la faccia chiusa tra le mani, come da didascalia, assiste al suicidio di Attilio.	Accorre dopo che Attilio si spara ma resta immobilizzata, senza il coraggio di sollevarlo.
<b>Condizioni emotive. Lo stato e il profilo psicologico</b>	Entra in scena come una presenza taciturna; resta in una zona liminare della scena e dell'azione.	Domina la gelosia. All'arrivo, inveisce fuori scena contro Attilio. Sebbene nella sconfitta, è più reattiva: oltre attaccare Attilio, risponde a Vittoria che la biasima.	Non inveisce contro Attilio, ma chiede insistentemente a Imerio di non farlo parlare e di farlo andare via.
<b>Partecipazione al dialogo con i morti</b>	Limitata ma presente, il suo principale interlocutore è Imerio.	Tenta di rispondere alle accuse di Vittoria; si rivolge a Imerio.	
<b>Elementi biografici</b>	Nascita a Lomazzo, ha 20 anni (dalla didascalia iniziale); la madre era operaria dei Maspes.		

**Tabella 5** - Differenze relative al personaggio di Renata nelle versioni LV2, D1, D2-D17.

Nella generale linea diegetica del dramma, sia Renata che Attilio, compaiono da un certo punto in poi, essenzialmente dopo che i termini delle questioni esistenziali e affettive poste da Imerio si sono dispiegati; arrivano nel pieno della sua requisitoria contro gli zii e, per contro, del tribunale morale messo in piedi da questi nei confronti del nipote.

Renata e Attilio sono personaggi minori nella misura in cui, più che personaggi, sembrano essere parti dello stesso Imerio, pezzi della sua storia che, nel corso del confronto drammatico con i suoi familiari, prendono forma per parlare, anzi, rappresentare in senso letterale ('ri-presentare', 'mettere davanti agli occhi') la sua vita. Intervengono quando la drammaturgia rischia di arenarsi su una dinamica binaria (Imerio vs Vittoria e Guido) facendo superare a Imerio il ruolo vindice del padre per metterlo dinnanzi al suo personale abisso. Così, Renata, per esempio, arriva in scena in D2 all'apice della tensione drammatica, quando lo scavo ossessivo e disperato di Imerio porta al centro il cadavere del padre, la sua uccisione, perfino nei particolari della sua morte.

Se la ragazza arriva nei momenti di *spannung* dell'azione scenica che abbiamo riportato sopra, Attilio fa ingresso in una fase drammaturgica di passaggio: quando la requisitoria agli zii da parte di Imerio si sta esaurendo mentre sta per aprirsi il suo stesso 'processo'. Infatti, subito dopo le campane di Portichetto che segnano l'ora in cui, due giorni prima, Imerio si è tolto la vita e anticipano l'ingresso di Attilio, Vittoria dice al nipote: "[...] Adesso è per te, per te che sei venuto qui con la furia d'un cane a strapparci la Giulia, è per te che comincia la tortura" (LV2, p. 81).

## **5.5. Attilio, l'altro amore**

Attilio è il personaggio che segna la conclusione – o meglio, le conclusioni – del dramma: sia attraverso il gesto tragico del suicidio (in D1 e in D17), sia riportando in scena il rimosso dell'omosessualità di Imerio divenendo, per questo, emblema della sua 'corruzione morale' destinato a sopravvivergli (nelle altre versioni).

Come per Renata, nelle varie versioni possiamo rintracciare differenze drammaturgiche a partire dagli ingressi in scena.

Di seguito, sono riportati gli ingressi di Attilio nelle versioni maggiori. Su fondo verde, evidenzio il primo riferimento al personaggio.

In LV2 Attilio giunge tra la fine del secondo e l'inizio del terzo atto, subito dopo che Vittoria ha annunciato di voler chiedere conto a Imerio dei suoi scheletri nell'armadio, delle sue verità occultate. Prima dell'arrivo di Attilio, si sente il suono delle campane di Portichetto, borgo d'origine del ragazzo. Giulia sarà sconvolta da questa presenza, mentre Imerio piangerà, ricordando che il suo viso è stato l'ultimo che ha visto chinarsi su di sé in un gesto pietoso e amorevole.

---

**LV2, pp. 81 bis - 82 (ff. 86-87)**

---

ATTO SECONDO

[...]

Da lontano si sentono i rintocchi di una campana

Vittoria Maspes: Li riconosci? Adesso è per te. Per te che sei venuto qui con la furia d'un cane, a strapparci la Giulia, è per te che comincia la tortura.

Due giorni fa, esattamente due giorni fa, a quest'ora, prendevi la decisione. Dillo, su, dillo a tua madre. Perché, in quel momento, io ho fatto di tutto affinché non sentisse niente.

Giulia Maspes: Ho sentito lo stesso, Vittoria. L'Imerio è carne mia. È da quel momento che ho cominciato ad aspettarlo.

Vittoria Maspes: Due giorni fa, mentre da Portichetto venivano gli stessi rintocchi di stasera, l'idea, è venuta a te. E che idea poteva venire a un cinico senza più coscienza, senza più regola e religione?

Entra l'Attilio. L'Imerio, la Vittoria e il Guido lo fissano a lungo. La Giulia si chiude la testa tra le mani.

Vittoria Maspes: Lo capisci, adesso, che cosa hai fatto?

Valeva proprio la pena che calpestassi promesse e legami di famiglia, distruggessi quel che avevi costruito in anni e anni di preghiere, sofferenze e dolori, e passassi dalla sua parte.

Lo stesso coraggio che hai usato, prima, nel dirgli certe cose di suo padre, usalo anche adesso. Alza la faccia. Ho detto d'alzar la faccia. Apri gli occhi e guarda. Guarda chi è arrivato.

Una lunga pausa. Poi la Vittoria si avvicina all'Attilio.

Vittoria Maspes: Aveva già cominciato la sua esibizione da feccia dell'umanità, lei, l'altro giorno, a quest'ora? O invece era lì, lì, per prepararsi?

ATTO TERZO

Vittoria Maspes: (all'Imerio)

Non vedi come ti fissa? Sta aspettando che tu gli dia il permesso di rispondere. E allora digli di sì. Che può.

(Una pausa)

Cosa fai, adesso? Piangi?

L'Imerio: È l'ultima faccia che ho visto. Sono gli ultimi occhi. Ed è stato lui che è venuto là, m'ha sollevato la testa, m'ha chiamato ...

L'Attilio: Signor Imerio ...

---

Anche in D1 l'ingresso di Attilio è coincidente con il rintocco delle campane (non si allude, però, alla provenienza da Portichetto). Siamo, però, alla fine del terzo atto. Vittoria, rivolta a Giulia, le preannuncia che sta per assistere a una rivelazione destabilizzante, prima di attendere alla quiete eterna.

---

**D1, pp. 122- 123 (ff. 124-125)**

---

ATTO TERZO

[...]

Si sentono nuovamente, ma lontani, come sommersi nel lago, i rintocchi d'una campana.

Vittoria Maspes: Li senti, sorella? Adesso è per te che arriva l'ora della vergogna. Valeva proprio la pena che tradissi tutto: regole e dignità di famiglia; principi e ordini della fede; promesse e giuramenti pronunciati sul letto del cimento e dell'agonia.

---

---

È inutile che ti nascondi in quel che dovrà essere il tuo posto. C'è ben altro da vedere, prima di fermarsi per sempre.

(all'Imerio)

E tu, dove l'hai confinata la tua rabbia? Cosa segui? Cosa cerchi, con quegli occhi? Il tuo ultimo bene? Pensi forse che, vedendoti, possa cavar tanta forza da fermarsi? Non è affetto quel che ti lega a lui. È solo distruzione, morte. E la distruzione e la morte, quei gesti, non li placano, li aizzano.

(Una pausa)

Ecco. Sta aprendo il cancello ...

L'Imerio: Zia ...

Vittoria Maspes: Sì, il cancello della nostra terrazza, quello dove, bambino, entravi da Maspes e da padrone. Si guarda attorno. Vien avanti ...

Il Guido e la Vittoria si son voltati verso lo stesso punto da cui, prima, era entrata la Renata. Un lungo silenzio, in cui si sente un passo avanzare. Finché entra l'Attilio. Si guarda attorno, smarrito, mentre il suo corpo sembra preso da un tremito.

Come si accorge della sua presenza, la Renata si alza e gli si avventa contro.

Renata Carnovali: Va' via! Tu qui non puoi stare! L'Imerio è mio! Capisci? Mio! Ho detto d'andar via! La colpa di quel che è successo è tua! Tua, disgraziato! Mi senti? Te lo gridò qui, davanti a tutti, tua!

L'Attilio resta immobile.

Giulia Maspes:(che si è avvicinata all'Attilio)

La signorina ha ragione. Lei qui non può stare. Se ne vada. Lo faccia per la stessa ragione che l'ha spinto a venir qui. Io quella ragione, posso capirla. Ma adesso ci lasci. Glielo chiedo in ginocchio. Torni a casa, ci lasci.

---

Da questo momento in poi, Attilio resterà in scena smarrito, in preda a uno stato confusionale che gli impedisce di reagire alle accuse di Renata e alle insinuazioni di Vittoria. Sul finire del dramma di qui a due pagine - troverà la forza per rivolgersi a Imerio chiedendogli perché non abbia avuto il coraggio di fare ciò aveva in un primo momento premeditato, ovvero di uccidere anche lui. Imerio nega di averlo fatto per pietà, piuttosto ammette di aver agito o, meglio, di non aver agito per mancanza di coraggio e perché sentiva che Attilio "malgrado tutto" dovesse "vivere". Sarà così il giovane di Portichetto a darsi la morte in quel momento, facendo risuonare la scena con lo sparo della pistola comprata con gli ultimi soldi.

D1 si chiude così, su questo crescendo di tensione drammatica che vede l'acme tragico nel suicidio di Attilio.

D2 non vede la presenza di Attilio perché è una versione che, per le ragioni sopra esposte, non ricomprende il materiale del terzo atto, e Attilio è un personaggio essenzialmente del terzo atto,

sebbene in misura diversa e a seconda delle versioni. Infatti, in LV2 egli entra sul finire del secondo atto e lo stesso accade in D3.

---

**D3, pp. 82- 84 (ff. 86-88)**

---

ATTO SECONDO

[...]

Un lungo silenzio, in cui si sente il singhiozzo chiuso e disperato della Carnovali. Finché, da lontano, tornano a cadere sulla terrazza i rintocchi d'una campana.

Vittoria Maspes:

(all'Imerio)

Li riconosci questi?

(alla Renata)

E lei, signorina?

(alla Giulia)

E tu, sorella?

Ecco, adesso è per voi che comincia la tortura.

Due giorni fa, esattamente due giorni fa, a quest'ora il vostro Imerio prendeva la decisione.

(all'Imerio)

Dillo a tua madre, su. E dillo anche alla tua spasimante, dato che hai voluto tenerla qui.

(alla Renata)

Lo sa signorina che, due giorni fa, mentre da Portichetto venivano gli stessi rintocchi di stasera, la idea è venuta a lui? E che idea poteva venire a un disperato, senza più coscienza, senza più regola e religione?

Si sente un passo venir da fuori della terrazza. L'Imerio, la Vittoria, la Giulia, la Renata e il Guido si voltano. Una pausa. Poi si fa avanti l'Attilio. Si guarda attorno, timido, pieno di paura; quindi cerca d'avvicinarsi all'Imerio. Allora la Renata si alza di scatto e gli si fa contro.

Renata Carnovali: Va via! Ho detto d'andar via, disgraziato!

Giulia Maspes: (s'è avvicinata all'Attilio)

Sì, la signorina ha ragione. Lei qui non può stare. Se ne vada. Io faccio per la stessa ragione che l'ha spinto a venir qui. Se ne vada.

Renata Carnovali: Non hai voluto capirla, è? Ma allora ricordati che la colpa di quel che è successo, è tua. Mi senti? Te lo grido qui, davanti a tutti. Tua. Solo tua!

Giulia Maspes: Io quella ragione posso capirla. Ma adesso ci lasci, se ne vada. Glielo chiedo in ginocchio. Torni a casa ci lasci.

Vittoria Maspes: E come vuoi che vi lasci, se è il tuo Imerio a costringerlo qui?

Renata Carnovali: Non è vero. Lui non lo costringerà. È vero, Imerio? Gridagli che lo disprezzi. Gridagli che lo odi. Gridaglielo, Imerio. È il solo gesto che puoi fare, per ridarmi un po' di pace. E allora fallo, Imerio. Fallo!

Vittoria Maspes: Non lo farà. Non lo farà mai.

Renata Carnovali: Invece lo farà. È vero, Imerio? Guardami, Imerio. Imerio?

(all'Attilio)

E tu, va'. Va' via. Fammi questa carità. Abbi questo rispetto. Va' via!

---

---

Vittoria Maspes: Dopo che il dio ha seminato attorno la sua filosofia e i suoi principi nella nostra Camerlata non c'è più rispetto per niente e per nessuno. Ormai su questa terrazza, potranno venire anche le bestie più immonde, gli esseri più abbietti e schifosi.

Una lunga pausa. L'Attilio è restato lì, come inebetito. Allora la Vittoria gli s'avvicina, lo squadra con una sorta di terribile gioia, poi gli dice

Vittoria Maspes: Cos'è che le ha dato il coraggio di venir qui? Il bisogno di un ricatto? La paura? O forse la lettera che mio nipote aveva lasciato là, nell'ufficio della sua "Tint-Bisbino"? Risponda.

---

Attilio è una presenza inaccettabile persino per Renata, che pure condivideva le perdizioni di Imerio. In LV2, sebbene non vi siano palesi esternazioni di rabbia da parte della giovane nei confronti del fattorino di Portichetto, la vediamo soffrire quando chiede a Vittoria di fermarsi nella rievocazione della gelida sera di dicembre in cui si è svolto l'incontro notturno tra Attilio e Imerio che lo stava aspettando con quella "luce negli occhi" infernale.

All'inizio del secondo atto di LV2, Vittoria fa riferimento all' 'altro amore' che avrebbe potuto saltar fuori:

---

**LV2, pag. 54**

---

L'Imerio: Va' Renata, Fammi questa carità. Dopo, quando avrò finito di parlar con loro, staremo insieme fin che vorrai.

Vittoria Maspes: Insieme, sì, Povero illuso!

L'Imerio: Zia...

Vittoria Maspes: Insieme, per passeggiare nei boschi o sul lungolago? Insieme, per andar a distruggere notti, dignità e sostanze, a Monteolimpino o a Campione?

L'Imerio: Zia...

Vittoria Maspes: Insieme, per aspettare che, dai boschi, dal lungolago o da qualche vicolo intorno al Duomo, prima o poi, salti fuori, l'altro, d'amore? Capisce a cosa voglio riferirmi, signorina?

L'Imerio: Basta, zia. Lasciala in pace

---

---

**LV2, pag. 54**

---

L'Imerio: Va' Renata, Fammi questa carità. Dopo, quando avrò finito di parlar con loro, staremo insieme fin che vorrai.

Vittoria Maspes: Insieme, sì, Povero illuso!

L'Imerio: Zia...

Vittoria Maspes: Insieme, per passeggiare nei boschi o sul lungolago? Insieme, per andar a distruggere notti, dignità e sostanze, a Monteolimpino o a Campione?

L'Imerio: Zia...

Vittoria Maspes: Insieme, per aspettare che, dai boschi, dal lungolago o da qualche vicolo intorno al Duomo, prima o poi, salti fuori, l'altro, d'amore? Capisce a cosa voglio riferirmi, signorina?

L'Imerio: Basta, zia. Lasciala in pace

---

A differenza di LV2 dove lo vediamo entrare in scena alla fine del secondo atto, dopo che è già stato presente immobile assieme a tutti gli altri nella scena iniziale prima dell'ingresso di Imerio, Attilio in D1 e in D17 entra in scena alla fine del terzo atto. Per suicidarsi. Di lui seguiamo gli ultimi istanti prima di spararsi un colpo attraverso la descrizione di Vittoria (in D3, entra in scena con le stesse battute di D1, ma collocate subito dopo quelle con cui dovrebbe chiudersi il secondo atto, la fonte è poi lacunosa).

In D1, però, già l'ingresso di Renata nella prima metà del secondo atto è segnato dalla presenza fuori scena di Attilio quando la ragazza, anche lei ancora fuori scena per qualche istante, gli rivolge impropri cercando di scacciarlo:

---

**D1, pp. 58-59 (ff. 60-61)**

---

RENATA CARNOVALI:

(da fuori) T'ho detto di dirmi cosa vuoi e perché sei venuto qui.

Quella faccia, adesso, non serve. Hai capito o sei così intontito da non riuscire nemmeno più a sentirmi? E allora va'. Torna a casa. È da due giorni che ti cercano. Non ti basta quel che hai fatto succedere? Parla. Di' qualcosa. Vuoi che ti gridi che mi fai schifo? Schifo, sì. È inutile che mi guardi così. Di te, non posso avere nessuna pietà. Va' a casa! Va'!

Una pausa. La Giulia, che ha riconosciuto la voce, s'è voltata verso la siepe.

VITTORIA MASPES:

La senti, che lingua parla la spasimante di tuo figlio? Sta sfogando su quel povero demente, tutto l'odio e la rabbia per la vita che lui (indicando l'Imerio) e lui solo le ha distrutto. Fra un po' sarà qui. Allora, finalmente, potrai vederla e fissarla faccia a faccia.

---

---

Dalla parte opposta a quella da cui è entrata la Enrica, si fa avanti la Renata. È vestita in modo sgargiante, ma il viso è stravolto. Tiene in mano un mazzo di fiori.

---

Ultima vittima di Imerio secondo i Maspes, tutti hanno nei suoi confronti parole di sprezzo, paragonandolo frequentemente a una bestia. In D2, in chiusura dell'atto che lo costituisce, sono queste le prime parole di Renata nei suoi confronti, scoppiata a piangere ai piedi di Imerio (corsivo mio):

Perché l'hai fatto, Imerio? Perché? Non hanno neppur voluto che entrassi, ti vedessi, ti toccassi per l'ultima volta...

E *quella bestia (indicando fuori), quella bestia che t'ha spinto adesso è in giro a farsi rodere dai rimorsi*. Ma là, a Piona, rispondimi, fammi un segno, Imerio: a Piona, quando hai deciso, quando hai voluto, ti sei ricordato di me?

A chi hai pensato? Chi hai visto? Chi hai chiamato? Rispondi. Chi?<sup>16</sup>

Mentre in D17 Vittoria paragona Attilio a un cane randagio che vaga per le strade:

Ma allora sappi che, l'altra notte, la mano che l'ha stretto alla testa, è stata la mano di *quella bestia là*, come ha detto la signorina; *quella bestia che adesso striscia, come un cane randagio, sui muri delle nostre strade*. È vero, Imerio? Lo vedi anche tu. E forse vorresti raggiungerlo, fermarlo, perché quel che adesso sta girando nella sua testa...<sup>17</sup>.

Ed in effetti, anche in D17 vedremo un Attilio stravolto che ha appena acquistato l'arma per ammazzarsi sulla tomba del suo Signor Imerio. È ancora Vittoria che, prima dell'ingresso del ragazzo, parla del suo arrivo al negozio, alludendo alla sua decisione irreversibile di porre fine alla sua vita. Di seguito, riporto un confronto sinottico della stessa scena in D1 e D17 (in grassetto corsivo le varianti).

<b>D1, pp. 118-119</b>	<b>D17, pp. 33-34</b>
<u>Vittoria Maspes:</u> [...] Del resto, quella povera vittima ormai ha deciso tutto. E se tu tremi, non è per ciò che tuo figlio rivela, ma perché la mano del Rivolta s'è già appoggiata alla porta del negozio...	<u>Vittoria Maspes:</u> [...] Del resto, quella povera vittima ormai ha deciso tutto. E se tu tremi, non è per ciò che tuo figlio rivela, ma perché la mano del Rivolta s'è già appoggiata alla porta del negozio...
<u>L'Imerio:</u> Zia...	<u>L'Imerio:</u> Zia...

---

<sup>16</sup> D2, p.73, foglio n. 76.

<sup>17</sup> D17, p. 4, foglio n. 5.

Vittoria Maspes: ... lo stesso negozio in cui tante volte il dio aveva messo piede per acquistare gli arnesi delle sue partite a caccia.

Anche nella tenuta di Mornasco. Non temere che lo dimentichi, sorella. Anche là, malgrado l'ombra del sovversivo l'inseguisse.

È vero, Imerio?

(Una pausa)

Non parlate più? Vi fa tanta impressione che la vicenda si concluda così? A me sembra invece sacrosanto. Solo mi dolgo perché dovremo sopportare qui, per qualche ora, **il corpo di** quell'intruso.

L'Imerio: Zia, tu non puoi, tu non devi parlar così. Perché l'Attilio...

Vittoria Maspes: Vuoi dirmi che è vivo, talmente vivo da esser sul punto di riuscire nel suo intento? Guarda. Malgrado la faccia, chi sta al banco gli permette d'acquistarla. Perché tu, di soldi, gliene hai lasciati che bastano a quello: a quello ed ad altro.

Ma, coi soldi, gli hai lasciato anche l'invidia e un desiderio indicibile di seguirti.

Va avanti, dunque, e spiega. Cosa stava facendo il Rivolta, non adesso, ma due sere fa, quando sei entrato nella villa?

Vittoria Maspes: ... lo stesso negozio in cui tante volte il dio aveva messo piede per acquistare gli arnesi delle sue partite a caccia.

Anche nella tenuta di Mornasco. Non temere che lo dimentichi, sorella. Anche là, malgrado l'ombra del sovversivo l'inseguisse.

È vero, Imerio?

(Una pausa)

Non parlate più? Vi fa tanta impressione che la vicenda si concluda così? A me sembra invece sacrosanto. Solo mi dolgo perché dovremo sopportare qui, per qualche ora, quell'intruso.

L'Imerio: Zia, tu non puoi, tu non devi parlar così. Perché l'Attilio...

Vittoria Maspes: Vuoi dirmi che è vivo, talmente vivo da esser sul punto di riuscire nel suo intento? Guarda. Malgrado la faccia **che ha**, chi sta al banco gli permette d'acquistarla. Perché tu, di soldi, gliene hai lasciati che bastano a quello: a quello ed ad altro.

Ma, coi soldi, gli hai lasciato anche l'invidia e un desiderio indicibile di seguirti.

Va avanti, dunque, e spiega. Cosa stava facendo il Rivolta, non adesso, ma due sere fa, quando sei entrato nella villa?

Nello schema che segue, provo a sintetizzare le principali caratteristiche che differenziano le versioni maggiori in relazione al personaggio di Attilio.

ATTILIO	LV2	D1 e D17
<b>Ingresso in scena</b>	Alla fine del 2° atto	Alla fine dell'opera. Presenza fuori scena: in D1 nel 2° atto all'ingresso di Renata. In D17 è fuori scena
<b>Finale</b>	Attilio e Renata escono.	Attilio si suicida
<b>Condizioni emotive, lo stato e il profilo psicologico</b>	Inebetito, confuso, straniato ma non tremante e stremato. Paradossalmente, però, è una figura più passiva dell'Attilio che giunge per suicidarsi.	Tremante. Stravolto, stremato dal vagare solitario da 2 giorni, ha scelto di acquistare una pistola e sta per suicidarsi.
<b>Partecipazione al dialogo con i morti</b>	Limitata ma presente	Attilio non reagisce a nessun vivo (Renata, neanche fuori scena) o morto (Giulia) che gli si rivolge. Resta immobile quando lo

		chiamano, inebetito [N.B. qui D1 e D17 differiscono per l'aggressione di Renata e Giulia che scompare in D17...] Attilio parla solo con Imerio.
<b>elementi biografici</b>	Molti dettagli	Pochissimo, quasi assente la caratterizzazione
<b>Descrizione della sera della morte</b>	La descrizione dettagliata dei momenti che precedono la corsa in auto sino alla morte: lo stato alterato di Attilio che si è esibito mascherato in costume con veli ciprie e piume; la corsa nel tunnel dopo lo schianto, ecc.	Pochi dettagli. Non l'età, la provenienza (non abbiamo la presentazione iniziale con età e luogo di nascita), i mestieri svolti. Sappiamo che è stato amante di Imerio e che si prostituisce.
<b>La rabbia delle figure femminili dalla parte di Imerio</b>	Non si rintraccia la rabbia di Renata e di Giulia, almeno non così accentuate come in D1	Gelosia, rabbia e disgusto accentuate. In D17, invece, scompare di nuovo tutto questo e torna la versione in LV2.

**Tabella 6** - Differenze relative al personaggio di Attilio nelle versioni LV2, D2 e D17.

## **5.6. Opposizione speculare di LV2 e D1 dal punto di vista di Renata e Attilio**

In LV2 Renata entra in scena alla fine del primo atto per uscire subito all'inizio del secondo, ritornando nel terzo; Attilio entra alla fine del secondo atto e interagisce per tutto il terzo. In D1, invece, Renata entra in scena nel secondo atto e vi resta sino alla conclusione dell'opera; Attilio entra solo nel terzo atto, precisamente cinque pagine prima della fine, preceduto dalla descrizione delle sue ultime vicende da parte di Vittoria.

LV2 e D1 sono, dunque, dal punto di vista della presenza scenica di Renata e Attilio, due versioni differenti e speculari. Non si tratta di particolari ininfluenti, dal momento che condizionano la drammaturgia per quanto riguarda l'articolazione delle battute, delle allusioni a e tra personaggi, dei termini del conflitto tra essi. Nel caso di Attilio, prendendo per valida l'ipotesi evolutiva che vede il passaggio da LV2 a D1, possiamo ipotizzare, conseguentemente, che tra i 'rovelli' alla base della non soluzione del dramma vi siano stati anche la collocazione e lo spazio da destinare a lui e alla connessa questione della omosessualità di Imerio. Tra le cartelle che conservano il lavoro di stesura che porta alla versione di LV2, c'è la D13 che contiene una parte dell'atto terzo (all'interno di questo primo gruppo – formato, come sappiamo, da D16, D11, D6, D10 e D5, tra gli altri – non compaiono altre tracce della scrittura del terzo atto).

La questione dell'omosessualità non scompare nelle ultime versioni, ma è uno degli aspetti su cui si concentrano alcuni interventi da parte dell'autore.

La definizione che dà Vittoria di Attilio come "l'altro amore", presente in LV2, scompare poi in D1 e D17.

Però, anche se Renata è un personaggio presente in più atti, della sua vita apprendiamo pochi elementi, mentre di Attilio veniamo a conoscenza di più particolari perché è lui che sarà con Imerio l'ultima sera, è con lui, 'l'altro amore', che Imerio condivideva 'l'altra vita', quella non meno torbida sebbene più sotterranea.

## Capitolo 6 Attilio conteso tra realtà storica e tragico

### 6.1. Poco prima del suicidio di Imerio

Imerio, apprendiamo dal testo drammaturgico, raggiunge i parenti defunti sulla terrazza il 2 luglio del 1960. Ricostruiamo gli ultimi momenti prima del suicidio ricomponendo le informazioni disseminate nelle varie stesure.

La sera di due giorni prima, il 30 giugno, Attilio sta esibendosi in un ballo mascherato e in costume in una villa. Imerio sale in auto con l'intento di prelevare il ragazzo e andarsi ad ammazzare assieme a lui; entra, si fa avanti nella sala tra la gente, lo trascina via prendendolo per un braccio e schiaffeggiandolo; lo sveste da quegli abiti per rivestirlo con indumenti decorosi: il ragazzo non è in grado di farlo autonomamente trovandosi in stato di alterazione perché probabilmente è sotto l'effetto di sostanze, ma anche perché in confusione per il susseguirsi concitato degli eventi.

In auto, sempre più veloce, Imerio guida nella notte sul lungolago attraversando caseggiati e boschi; Attilio appoggia la testa alla spalla di Imerio ma subito comprende il pericolo e gli chiede cosa voglia fare, preoccupato. Imerio, quindi, decide, dopo un po', di frenare di colpo: ferma l'auto e impone ad Attilio di scendere a controllare un presunto problema agli pneumatici. Non appena il ragazzo scende, Imerio richiude di corsa la portiera e riparte. Si va a schiantare (in D1, contro la montagna, in LV2 non è precisato). Attilio sente il rumore dell'impatto e, per raggiungerlo, corre gridando attraverso una galleria (un «tunnel»). Rischia egli stesso la vita: Imerio morente (o già morto) racconta di un'auto che fa appena in tempo a evitare di investire il giovane.

Attilio raggiunge l'auto distrutta, soccorre Imerio, lo chiama più volte, si inginocchia, gli prende la testa tra le mani, tra il sangue lo bacia, lo invoca («signor Imerio, signor Imerio»), e infine – riferisce il giovane amante – Imerio lo fissa mormorando qualcosa prima di morire, tra le braccia del giovane amante.

### 6.2. Attilio tra cronaca e immaginario

Sul personaggio di Attilio e sul suo destino scenico si giocano delle scelte drammaturgiche che fondano, come abbiamo visto, rimestamenti e ripensamenti alla base delle diverse redazioni dell'*Imerio*. È nel riflesso di questo personaggio che la portata distruttiva di Imerio investe la sfera della sessualità, connotando il protagonista come identità votata al *cupio dissolvi*. Ma Attilio, che sarà in ultima istanza risparmiato dalla furia suicida/omicida di Imerio, è anche il luogo su cui si

infrange probabilmente il tentativo di realizzazione del ‘tragico puro’ essendo egli portatore di un residuo inalienabile di realtà storica e di stigmatizzazione morale, seppure in una paradossale innocenza tragica. L’eco di una cronaca ancora troppo pulsante - interferenza inquinante gli assunti del tragico - sarà stata probabilmente alla base della sua repressione scenica e, forse, dell’abbandono stesso dell’*Imerio* a favore di una ricerca drammaturgica più assoluta che si concretizzerà, in seguito, con la metastoricità de *La Monaca Monza* pervenendo, da lì in poi, al superamento definitivo dello *specimen* storico che poi evolverà negli anacronismi e nel non-tempo della trilogia degli Scarrozzanti.

Di Attilio sappiamo pochi ma chiari elementi biografici: è un giovane uomo di umili origini che conosce Imerio in occasione di feste notturne. È di Portichetto, una frazione di Luisago, comune comasco ai margini occidentali della Brianza. Ha 20 anni, dunque compiuti da meno di un mese nella finzione scenica, e ha una relazione con Imerio da meno di due anni («Vittoria [a Giulia]: Il potere di tuo figlio era tale che, in nemmeno due anni aveva trasformato un figlio di Dio in zimbello degli uomini e dell’inferno»)<sup>1</sup>. Ha fatto il fattorino, il calciatore nella squadra locale di un piccolo paese della Brianza comasca, Montorfano, ma quando conosce Imerio si prostituisce. La fonte è anzitutto Vittoria: «Faceva il centralf nella squadra di Montorfano. Anche se era di Portichetto. Per arrotondare quel che prendeva come fattorino. E prima d’adire a ben altri guadagni»<sup>2</sup>. Ma anche Imerio lo chiama ‘Centralf’ (probabilmente sta per ‘Centre-Half’, dicitura già allora abbastanza desueta per indicare il ruolo di Difensore Centrale nel Calcio): «Povero centralf, com’era meglio la vita, prima di conoscere questo famoso dio».

Vittoria parla al passato: evidentemente Attilio nel presente scenico non svolge più queste attività in cui si era appunto cimentato «prima d’adire a ben altri guadagni», ovvero: fare marchette; Imerio risponde alla zia, confermando questa sua allusione al ‘degrado’ morale di Attilio, denunciandone la responsabilità familiare: «Colpa nostra anche quello»<sup>3</sup>.

In molti altri luoghi della tragedia è ancora Imerio a mostrare di sentirsi totalmente responsabile del destino di Attilio:

Vittoria Maspes: Chi accetta il male, ha colpa né più né meno di chi lo propone. E pazienza si fosse fermato. Invece no. È scivolato giù, sempre più giù. Anche quando nessuno dei Maspes lo spingeva.

L’Imerio: Non è vero. C’era sempre un Maspes a spingerlo. C’ero sempre io.

---

<sup>1</sup> LV2, p. 120, f. 125.

<sup>2</sup> LV2, p. 85, f. 90.

<sup>3</sup> LV2, p. 85, f. 90.

Giulia Maspes: Ma perché fai così, Imerio? Perché ti getti addosso anche la colpa che non hai commesso?

L'Imerio: Perché di tutto quel che ho fatto non deve restar che disprezzo. E maledizione. Dato che in niente, ormai, non può più trasformarsi. Potessi credere, anche solo per un momento, che tutto il marcio che ho buttato attorno, tutte le storture le violenze le rovine che ho seminato, come se si trattasse d'un trionfo, si fossero cancellate, non esistessero più. E invece no, sono lì, E lì resteranno per sempre. E la mia vita sarà legata a quello. Sempre a quello.

(Alla Vittoria) Potessi squarciare la coscienza, distruggere la menzogna in cui t'eri talmente chiusa durante la vita, da resisterti addosso anche adesso, avresti paura di quel che sarà, anche per te, l'eternità<sup>4</sup>.

E con l'omicidio-suicidio presume di lavare parte delle colpe:

Vittoria: Ma quel povero verme lì, che colpa aveva? Perché avevi deciso d'andar nella villa dove sapevi che stava esibendosi, prenderlo sulla macchina e uccidere anche lui?

L'Imerio: Perché, a farlo diventare quel che è, sono stato io. E non potevo sopportare che per tutta la vita sarebbe stato così. Così e peggio<sup>5</sup>.

Si può osservare che, analogamente, è attraverso un assassinio che Imerio ritiene avrebbe potuto redimersi e redimere dal male: se solo avesse sfruttato quell'unica occasione di fare qualcosa di buono, ovvero uccidere la zia Vittoria.

L'Imerio: (alla Giulia) Pensa, mamma, per un momento ho avuto la possibilità di far qualcosa che avrebbe potuto, non dico salvarci, ma rendere meno orrenda l'eternità che ci aspetta<sup>6</sup>.

Attilio, dunque, ha una responsabilità morale sua propria, secondo i Maspes, perché non solo non si è opposto al male ma non s'è fermato nel perseguirlo; tutte le colpe che Imerio si assume andrebbero al di là di quanto gli si dovrebbe assegnare, dice anche Giulia. Insomma: Attilio ha scelto liberamente, anche quando "nessuno dei Maspes lo spingeva"; per Imerio, invece, c'era sempre lui stesso dietro le nefandezze del giovane amante. Attilio, insomma, si prostituisce e vive una vita dissoluta indipendentemente da Imerio né, tantomeno, vi è costretto come inevitabile conseguenza dell'incontro con Imerio. L'«Apollo maledetto» tuttavia riconduce il discorso a un nichilismo assoluto e manicheo di destinazione al male, in cui Attilio e Renata sono solo gli oggetti privilegiati della sua brama di distruzione.

---

<sup>4</sup> LV2, pp. 92-93, ff. 98-99.

<sup>5</sup> LV2, p. 119, f. 123.

<sup>6</sup> LV2, p. 99, f. 104.

Vittoria Maspes: Non sei che un povero impasto di velleità, menzogne, contraddizioni e orrori.

L'Imerio: Lo so, zia. Sono quello. Quello e peggio. Non ho mai avuto volontà altro che per provare sugli altri la mia forza senza senso e senza ragione. E poi, una volta che l'avevo provata, distruggere chi aveva voluto accettarla e subirla, come se ne avessi vergogna. E lui è lì, a provarlo<sup>7</sup>.

E, ancora, Imerio ritiene di aver «riempito il mondo di disperati e di mostri»<sup>8</sup>.

Nella lettera di accompagnamento al dattiloscritto, inviata da Testori a Visconti (riportata integralmente nel paragrafo “Il disastro che voglio testimoniare”), leggiamo a proposito di Renata e Attilio:

[...] i due, sono le ultime vittime dell'Apollo comasco; quando cioè, esaurite tutte le esperienze, cui non crede neppure all'atto d'inziarle, egli sentirà come un'attrazione tra malinconica e tremenda, verso l'altra classe (scusa se scrivo così. Sono io il primo a sentire che, detto in questo modo, fa ridere. Ma mi devo pur spiegare ...). Si avvicinerà, prima nella persona di Renata, poi in quella dell'Attilio, ma appena li toccherà, non farà che sentire il suo vero, tragico bisogno, che è quello di distruggere.

Sarà appunto con l'Attilio che l'Imerio giocherà l'ultima carta. Ridottolo a diventare una “marchetta”, ne sarà come ossessionato. Una sera vien a sapere come, in una festa, presso una villa del lago, ci sarà, in qualità di “buffone”, anche il ragazzo; partirà deciso a sopprimere se stesso e quest'altro “mostro” che è uscito dalla sua vita. Andrà, lo caricherà sulla macchina e si metterà a correre sul lungolago. Proprio in quegli estremi momenti, avrà l'ultimo bagliore “umano”. Arresterà la macchina di colpo, dirà all'Attilio di scendere a vedere, perché gli sembra che una gomma sia a terra. Approfittando di questo, richiuderà la portiera, farà ripartir subito la macchina e andrà a impastarsi contro la montagna.

*L'Imerio* mostra anche le caratteristiche del ‘dramma morale’. Nella lettera a Visconti trascritta nel paragrafo dedicato, Testori si riferisce indirettamente alla figura artistica di Tanzio da Varallo, alludendo ad Alagna. E proprio Tanzio, uno dei ‘padri pittori’ dello scrittore novatese, è colui che lo instrada nella direzione di un «realismo fondato sulla morale che è adesione, e non solo testimonianza, ai ‘fatti’ della vita, alle altre esistenze, al dolore e alla tentata felicità del mondo, al sangue del mondo umano, in un senso non pacificamente ma tragicamente diretto, poi, all'impossibilità, allo scacco»<sup>9</sup>.

Non è difficile immaginare come sfondo a questa vicenda di amore e morte un contesto affine a quello che emerse nell'ottobre del 1960 e che passò alla cronaca con la definizione di “scandalo dei balletti verdi”. Siamo a Brescia, nella cattolicissima Brescia, esattamente il 5 ottobre del 1960, quando il giornale cittadino dà notizia dell'esistenza di un «circuitto del vizio» e di sessanta persone

---

<sup>7</sup> LV2, p. 99-100, f. 104-105.

<sup>8</sup> LV2, p. 106, f. 11

<sup>9</sup> G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni Editore, 2011, p. 27.

indagate per «convegni immorali»<sup>10</sup>. Le indagini, probabilmente partite dopo la denuncia di un padre che aveva raccolto la confessione del giovane figlio che si prostituiva, portarono a ipotizzare una realtà di sfruttamento della prostituzione più vasta rispetto a quello ipotizzato inizialmente dai magistrati, ma l'informazione e l'opinione pubblica si concentrarono esclusivamente sulla questione di genere, la 'degenerazione' del mondo omosessuale, enfatizzando toni e dimensioni del fenomeno. Lo scandalo fu detto "dei balletti verdi" dalla prima testata che lanciò la definizione: «l'Unità». Le interpretazioni dello slogan cronachistico sono diverse. Nella sua puntuale ricostruzione della cronaca dell'epoca, Stefano Bolognini ne riporta alcune, immaginarie e più probabili:

Secondo il settimanale scandalistico «Le Ore» tale definizione è da attribuirsi ad un balletto di giovani che ad un convegno maschile indossavano calzemaglie verdi e volevano così sfidare la polizia che aveva appena incominciato le indagini. Altre interpretazioni vogliono che la definizione sia da associare all'età 'verde' dei giovani partecipanti, o al fatto che alcuni fiorai bresciani partecipassero ai convegni: tutte interpretazioni di fantasia.

Il nome 'balletti verdi' è stato dato in contrapposizione a 'balletti rosa', che erano convegni tra uomini e ragazze minorenni scoperti a Parigi. Il verde era considerato il colore degli omosessuali. Lo aveva reso famoso Oscar Wilde con il garofano verde che teneva all'occhiello e che divenne un simbolo di riconoscimento per gli omosessuali<sup>11</sup>.

La portata dello scandalo fu alimentata da ogni versante politico, da destra come da sinistra, e la cosa non deve stupire dal momento che «esisteva tutta una tradizione di sinistra che faceva coincidere l'omosessualità con il decadimento borghese e aristocratico. Dire 'omosessuale' o 'invertito' era come dire 'padrone sfruttatore e corrotto'. I comunisti individuavano nel capitalismo le cause dell'omosessualità»<sup>12</sup>.

La stessa considerazione è articolata da Mauro Giori a proposito di Luchino Visconti e della rappresentazione dell'omosessualità in *Rocco e i suoi fratelli*, a differenza di quanto avveniva in *Ossessione*. Infatti, questa – scrive lo storico del cinema – «associando l'omosessualità al ricco Morini, traviatore di giovani proletari», risulta «perfettamente spendibile alle esigenze di propaganda di un partito che da un lato giudica l'omosessualità aliena dal sano vigore dell'uomo proletario (la cui rappresentazione conosce inquietanti punti di coincidenza con quella dell'uomo nuovo fascista), e dall'altro la associa sistematicamente alla degenerazione borghese. Anche in risposta alla

---

<sup>10</sup> «[...] Da parecchio tempo si parlava in città di una vasta operazione intrapresa dagli organi investigativi per bloccare un dilagante circuito del vizio, in cui si trovano coinvolti uomini, di giovane e meno giovane età. Le notizie relative a convegni immorali a trattenimenti di genere irrefrenabile, ad adescamenti ed a corruzioni e ricatti sono giunte anche a noi». *Sessanta persone denunciate per convegni immorali*, «Giornale di Brescia», 5 ottobre 1960 citato in S. Bolognini, *Balletti verdi. Uno scandalo omosessuale*, Gavardo (BS), liberedizioni, 2000, p. 31.

<sup>11</sup> S. Bolognini, *Balletti verdi. Uno scandalo omosessuale*, cit. p. 32.

<sup>12</sup> Ivi, p. 36.

propaganda conservatrice che viceversa associa l'omosessualità (e ogni possibile degenerazione etico-morale) al comunismo: l'omosessuale è comunque l'“altro” per eccellenza, già da lunghi decenni»<sup>13</sup>. Un esempio di questo spostamento simbolico, di poco precedente il film di Visconti, è il romanzo *Gli occhiali d'oro* di Giorgio Bassani, del 1958, nel quale la tematica omosessuale è strettamente funzionale alla riflessione sull'odio razziale in epoca fascista cui lo scrittore ferrarese votò l'intera attività artistica.

Il caso di Brescia del 1960 non fu l'unico assunto alle cronache e alimentato dalla stampa.

Pochi mesi prima dello scandalo dei balletti verdi, a giugno, era esploso il caso di Villa Eden, a Gardone di Riviera in provincia di Brescia, sempre relativo a un giro di prostituzione maschile di minori, e altri ne seguirono nello stesso decennio in altre parti d'Italia.

Prima di approfondire il legame con le vicende di cronaca del 1960, uno sguardo più ampio alla realtà della prima Repubblica rileva che dal 1947 al 1972 in Italia si verifica una repressione dell'omosessualità che si traduce, tra le altre cose, in schedature di massa. «Se l'attività repressiva fino agli anni del regime fascista era già nota da tempo, la prosecuzione ininterrotta dei controlli e delle schedature, dopo la caduta di Mussolini, rappresenta invece una vicenda del tutto inedita»<sup>14</sup>.

Si tratta di una strategia più generale di controllo dell'ordine pubblico e della morale, tesa eminentemente alla lotta alla prostituzione e, come dimostra Dario Petrosino, parte di un più ampio e organico assetto politico internazionale che si servirà anche di una precisa strategia comunicativa, atta alla creazione di campagne stampa aggressive relative al fenomeno.

Il 1960 è un momento critico per la storia italiana, per una serie di ragioni. Sono ancora accese le polemiche relative alla legge Merlin e queste si innervano in una trasformazione sociale sempre più irreversibile, messa in luce dal boom economico e dalla 'dolce vita'. Da un punto di vista politico, anche il centrismo sembra superato nella direzione di alleanze di centrosinistra, tragitto non privo di rotture e contraddizioni. Il 25 marzo del 1960 Segni si dimette da capo del Governo, in chiara polemica con le aperture di Moro a sinistra. Gli succede Tambroni, con l'appoggio esterno del MSI (suo precedente alveo politico), parentesi politica con il seguito di tensioni e scontri che culminarono con i fatti di Genova a giugno dello stesso anno. Entrambe le anime del nuovo asse politico-governativo di centro-sinistra condividono un assunto morale di fondo nello «sforzo di restaurazione

---

<sup>13</sup> M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Milano, Libraccio editore, 2018, p. 240.

<sup>14</sup> Dario Petrosino ricostruisce le vicende salienti della repressione dell'omosessualità nell'Italia repubblicana dal 1947 al 1981, riconnettendole a una più ampia politica internazionale negli anni della guerra fredda operata dalla Società delle nazioni e dalle Nazioni Unite cfr. *Il comune senso del pudore. La repressione dell'omosessualità nell'Italia repubblicana (1947-1981)* in U. Grassi, V. Lagioia, G. P. Romagnani (a cura di) *Tribadi Sodomiti Invertite e Invertiti Pederasti Femminelle Ermafroditi ... per una storia dell'omosessualità, della bisessualità e delle trasgressioni di genere in Italia*, Pisa, Edizioni ETS, 2017.

della morale familiare e dei costumi sessuali trasversalmente sostenuta da DC e PCI nel dopoguerra».<sup>15</sup>

Sono anni in cui l'omosessualità è stigmatizzata attraverso fenomeni scandalistici, sebbene suscitò legittima curiosità un certo immaginario alimentato dal cinema e da alcune pubblicazioni. Del 1959 è, per esempio, la biografia di Giò Staiano, *Roma capovolta*. A partire da questo testo discusso e senza pretese letterarie, verrà in uso l'aggettivo 'capovolto' per alludere all'omosessualità e, nel 1960, Staiano sarà coinvolto da Fellini nel film *La dolce vita*.<sup>16</sup>

La stampa, attraverso voci allineate, sia a destra che a sinistra, riverbera inchieste e stigmatizzazioni che investono protagonisti della cronaca come anche intellettuali. È il caso, per esempio, di Testori, Visconti e Pasolini. «Il Borghese», infatti, negli anni che vanno dal 1954 al 1960, si concentrerà particolarmente sul mondo della cultura definendo in modo spregiativo i tre intellettuali «pasolinidi o capovolti», «luchinidi»<sup>17</sup>.

Sono anni di paradossi in seno alla morale media perbenista che da un lato si destabilizzava per le 'case chiuse', mostrando un attaccamento culturale alla prostituzione femminile 'istituzionalizzata', dall'altro si avventava contro la 'tabe' della prostituzione maschile. Così, per esempio, «L'Espresso» nel 1960, a commento di un caso di omicidio su sfondo omofobo avvenuto a Roma, parlava di dubbi angosciosi che esulavano dal singolo episodio di cronaca ribadendo che, seppure il delitto fosse stato risolto, rimaneva un più serio «problema, quello della prostituzione maschile»<sup>18</sup>.

È in questo clima politico e sociale che prendono piede la tormentata vicenda giudiziaria dell'*Arialdà* e le stesse polemiche legate al film *Rocco e i suoi fratelli*, realizzati prima dell'esplosione dello scandalo dei balletti, ma che si trovano a calcare le scene artistiche a ridosso di questo. Il film ispirato ai racconti di Testori uscirà nelle sale il 14 ottobre del 1960, mentre il debutto romano dell'*Arialdà* all'Eliseo di Roma si terrà il 22 dicembre 1960 (sebbene la presa giudiziaria della censura intervenga pesantemente a seguito della prima milanese del 23 febbraio 1960, cancellandone le repliche)<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> M. Giori, *Cinema e omosessualità in Italia tra la seconda guerra mondiale e la nascita del FUORI. Appunti per una storia da (ri)scrivere* in U. Grassi, V. Lagioia, G. P. Romagnani (a cura di), *Op. cit.*, p. 246.

<sup>16</sup> Maria Gioacchina Starace Stajano, detta Giò Stajano, fu chiamata da Fellini prima della transizione sessuale per interpretare se stessa\*; avrebbe dovuto essere presente per l'intero film, ma la partecipazione dell'allora attore si limitò alla sola sequenza alle Terme di Caracalla dopodiché la collaborazione fu interrotta perché, riferisce adesso la scrittrice, non concordava con le richieste del regista orientate ad una resa piuttosto macchiettistica. Cfr. Intervista a Giò Stajano (1931-2011) rilasciata alla Rai negli anni Novanta e ora reperibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=olMWOsS198>.

<sup>17</sup> Per una precisa e interessante ricostruzione della stampa in quegli anni, oltre che di un più ampio contesto storicoculturale si confronti A. Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

<sup>18</sup> A. Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, cit., p. 73.

<sup>19</sup> Circa la ricostruzione delle singole vicende legate al film, si rimanda a M. Giori, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011; per le vicende dell'*Arialdà*, alla citata ricostruzione di Federica Mazzocchi.

Circa *L'Imerio*, è a questa dimensione tra immaginario e cronaca che possiamo ricondurre gli esigui drammatici riferimenti al personaggio di Attilio. Per esempio, quando Guido, per ricostruire gli ultimi momenti di vita del figliastro, chiede ad Attilio cosa stesse facendo nella villa in cui si trovava la sera del suicidio di Imerio.

Guido Maspes: (all'Attilio) Avanti. Cosa stava facendo, lei, quando il suo dio è entrato nella sala?

L'Attilio: Stavo ballando...

Guido Maspes: E ballando con chi?

L'Attilio: Solo...

Guido Maspes: Lo dica. Lo dica forte e senza vergognarsi. Stava ballando solo. Ma mascherato, in che modo? Su, risponda.

L'Imerio: Nel modo in cui il Maspes che sono l'aveva ridotto.

Vittoria Maspes: Piume. Capito, Giulia? Piume, veli e ciprie. Il potere di tuo figlio era tale che, in nemmeno due anni, aveva trasformato un figlio di Dio in zimbello degli uomini e dell'inferno.

Guido Maspes: Ma quando l'ha visto venir avanti, in mezzo a tutti gli invitati, cos'ha pensato?

L'Attilio: Niente. M'ha preso per un braccio. M'ha dato due schiaffi... Vittoria Maspes: Perché? Voleva forse svergognarla?

L'Attilio: Non so. Aveva già cominciato a non capir più niente...<sup>20</sup>

Attilio, divenuto zimbello degli uomini e dell'inferno», si travestiva. La sera del suicidio di Imerio ballava «mascherato» con «piume, veli e ciprie».

Altri riferimenti sparsi a questa dimensione *en travesti* li troviamo nelle pagine precedenti, proferiti da Vittoria e Guido in riferimento al giovane di Portichetto:

Vittoria: Aveva già incominciato la sua esibizione da feccia dell'umanità, lei, l'altro giorno, a quest'ora? O invece era lì, lì, per prepararsi?<sup>21</sup>

Guido: deve ringraziar dio che s'è rimesso in ordine e non ha tenuto su il costume da carnevale che aveva<sup>22</sup>.

Vittoria: [...] mascherato come l'avevano mascherato i suoi colleghi di libertà, libertinaggio e dissoluzione<sup>23</sup>.

Il mondo che il personaggio abita, si capisce, è lo stesso in cui vivevano Eros e Lino nell'*Arialdà*: quello notturno e occultato dei traffici sessuali, delle cosiddette "marchette". Imerio è quasi un Eros della borghesia industriale, votato al 'male' nemmeno per ragioni di sopravvivenza o distorta rivalsa

---

<sup>20</sup> LV2, pp. 120-121 (ff. 125-126)

<sup>21</sup> LV2, p.82, f. 87.

<sup>22</sup> LV2, p. 87, f. 92.

<sup>23</sup> LV2, p. 88, f. 93

sociale, ma per un inevitabile effetto collaterale di un ben preciso mondo culturale e valoriale. Attilio, come il Lino amato da Eros, è destinato a morire – sebbene risparmiato da Imerio – non essendo possibile salvarsi con alcun sentimento da questo inferno che, anzi, contamina ed estingue ogni possibilità di legame.

In generale, gli incontri omoerotici dell'epoca erano caratterizzati da una spiccata ruolizzazione:

«da un lato il gay che si adeguava al ruolo del diverso, dall'altro i ragazzi o i giovani uomini che [...] facevano la parte considerata socialmente accettabile, quella del macho in cerca di sfogo e guadagno»<sup>24</sup>. Non era questo l'unico ruolo, però. Infatti «accanto a questo tipo di prostituzione maschile ce n'era pure un'altra, più al femminile [...]. Si trattava di ragazzi in abiti da uomo con piccoli tocchi di femminilità: le scarpe con un leggero tacchetto di rialzo, un'ombra di trucco sul viso, un paio di pantaloni un po' vistosi [...]»<sup>25</sup>.

Prima di essere trascinato nella follia distruttiva di Imerio, Attilio sarà prelevato da una festa alla quale stava partecipando. Anche la dimensione delle feste serali era un evento ricorrente all'epoca in quanto costituiva l'unico luogo per socializzare e conoscere persone dello stesso sesso interessate ad un rapporto, occasionale o stabile che fosse.

A prescindere dall'elemento spiccatamente erotico di queste occasioni, quel genere di eventi permetteva, a Roma come a Milano, che si realizzassero incontri socialmente trasversali essendo «un mescolarsi davvero sorprendente di persone di ogni ceto e cultura: nella stessa casa potevano ritrovarsi insieme Rock Hudson e il meccanico del veicolo accanto, Alberto Arbasino e un gruppo di militari siciliani o pugliesi che non erano mai entrati prima in una casa borghese della capitale»<sup>26</sup>. Questa apertura interclassista è stata per molti giovani delle fasce sociali più marginali anche una occasione di contatto con un mondo che altrimenti sarebbe restato radicalmente separato dalla loro esperienza di vita.

Per tornare ad Attilio, ai suoi rapporti con Imerio e a ciò che anche simbolicamente questo rivela nell'impianto drammatico, una accusa frequentemente richiamata da Vittoria e Guido, non priva di toni sarcastici, è data dal riferimento all'ambiguo rapporto interclassista del nipote con il suo amante (ma anche con Renata). Infatti, dopo le lacrime di Imerio alla vista del giovane, che gli ricorda la pietà di quell'ultimo volto chinato su di lui in fin di vita, torna la distaccata consapevolezza delle appartenenze sociali, dei ruoli e delle gerarchie:

Vittoria Maspes: Cosa fai, adesso? Piangi?

---

<sup>24</sup> A. Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, cit., p. 134.

<sup>25</sup> Ivi, p. 135.

<sup>26</sup> Ivi, p. 136.

L'Imerio: È l'ultima faccia che ho visto. Sono gli ultimi occhi. Ed è stato lui che è venuto là, m'ha sollevato la testa, m'ha chiamato...

L'Attilio: Signor Imerio...

Vittoria Maspes: Ti chiama signore. Lo senti? A quanto pare, tutta la fusione e confusione di regole, classi e filosofie, non t'ha impedito di tener poi le distanze.

L'Imerio: Non solo non m'ha impedito di tenerle, ma m'ha spinto a giocarci sopra<sup>27</sup>.

Gli elementi analizzati lasciano presumere che nelle redazioni dell'*Imerio* siano finite anche le suggestioni di questi episodi di cronaca con il carico di tensioni e turbamenti che avevano scatenato. A proposito del primo articolo de «l'Unità» che parlò di balletti verdi, conandone la definizione, questo era quanto veniva riferito della serata oggetto di scandalo:

È ormai accertato che le 'intime riunioni' alle quali partecipavano più persone alla volta e che si trasformavano ad un certo momento in vere e proprie orge, avvenivano nelle stanze di una ospitale villa di periferia di proprietà di un notissimo industriale bresciano [...]. Le 'feste' iniziavano, di preferenza, la sera e si protraevano durante la notte, fino all'alba<sup>28</sup>.

Nella versione di LV2 e D1 dell'*Imerio* troviamo esattamente il riferimento alle orge nella villa. Infatti, il luogo dove Attilio stava tenendo il suo 'spettacolo', la sera fatale, è descritto da Vittoria come: «una villa, un tempo calma e ridente, oggi diventata un nido di vergogna e di morte»<sup>29</sup>. Così - apprendiamo sempre dalla donna - Imerio, dopo aver scritto anche il secondo testamento, oltre che deciso di uccidere sé e Attilio, sale in auto e raggiunge la villa. Una volta arrivato, si fa avanti tra gli invitati nella sala verso Attilio, lo prende per un braccio e lo schiaffeggia davanti a tutti, forse per 'svergognarlo' (come ipotizza Guido). A quel punto, Attilio sembra in stato confusionale, quasi in condizioni di alterazione psichica. Vittoria, rivolgendosi al marito, allude al consumo di sostanze varie:

Vittoria: [...] Inebetito. Pieno fin qui, di tutto quel che lui e lui solo gli aveva fatto conoscere. Alle volte credessi che, gli occhi, li ha stravolti per troppo dolore. O per spavento. No. È altro. Ben altro. E il tuo Imerio potrebbe spiegartelo<sup>30</sup>.

O, ancora, rivolta ad Attilio:

---

<sup>27</sup> LV2, p. 84, f. 89.

<sup>28</sup> Clemente Azzini, *'Balletti verdi' in una villa di Brescia: implicati industriali e attori della tv*, «l'Unità», 5 ottobre 1960 in S. Bolognini, *Balletti verdi. Uno scandalo omosessuale*, cit., p. 74. In seguito, la villa, che si diceva di proprietà di un grande industriale, verrà identificata con una cascina del comune di Castel Mella (cfr. *infra*).

<sup>29</sup> LV2, p. 90, f. 95.

<sup>30</sup> LV2, p. 86, f. 91.

Vittoria: Cos'è, l'infatuazione, la droga, lo choch [*sic*] per la fine cui l'ha costretto ad assistere che la fa parlar così?<sup>31</sup>

Raggiunta la villa dove si svolgeva la festa, Imerio trascina via Attilio; lo spoglia degli abiti che stava indossando durante il suo spettacolo e lo riveste – evidentemente il giovane è in condizioni tali da essere incapace di riuscirvi da solo – con indumenti decorosi per andare incontro alla morte. Così ricostruiscono l'azione gli spettri degli zii che, in quanto morti, hanno assistito a tutto:

Guido Maspes: deve ringraziar dio che s'è rimesso in ordine e non ha tenuto su il costume da carnevale che aveva.

Giulia Maspes: Se è per questo gliel'ha fatto cambiar lui, prima di caricarlo in macchina. E questo tu, lo sai benissimo. Perché, due giorni fa, proprio in quel momento, mi sei venuto vicino. M'hai preso per il gomito e con gli occhi che sprigionavano non so che terribile felicità, m'hai detto: “e adesso guarda, guarda cosa sta facendo...”

Guido: Ma allora spiegati meglio e di che gliel'ha cambiato lui, con le sue mani, dal momento che il centralf era così ridotto, da non poter fare neppur quello. (all'Attilio) È vero?

Una pausa/ [...] /

L'Imerio: Sì, è vero. Neppur più quello.

Vittoria: [...] E lo sai perché s'è tanto affannato a cambiarlo? Perché al tribunale di dio, almeno a quello, voleva che arrivasse non mascherato come l'avevano mascherato i suoi colleghi di libertà, libertinaggio e dissoluzione<sup>32</sup>.

Sulla vicenda bresciana dei balletti e le connesse amplificazioni a mezzo stampa<sup>33</sup>, i processi faranno chiarezza riportando gli eventi alla misura reale, negando la presenza di una organizzazione di sfruttamento della prostituzione o di ville sfarzose ma, da quel momento in poi, si era impresso un immaginario sociale e comunicativo che portava a categorizzazioni grossolane, «per i comunisti, e non solo, tutto ciò che poteva risultare scandaloso diventava ‘balletto verde’. [...] Gli omosessuali bresciani divennero un pretesto: i giornali comunisti li usarono per attaccare i cattolici, la destra per dar contro ai comunisti (soprattutto gli ‘invertiti’ come Pasolini e Visconti), il centro cercava di

---

<sup>31</sup> LV2, p. 92, f. 97.

<sup>32</sup> LV2, p. 88, f. 93.

<sup>33</sup> Il settimanale «Le ore», per esempio, alluse a un ampio coinvolgimento di personaggi allora popolari come il conduttore televisivo Mike Bongiorno o il comico Gino Bramieri; furono tirati in causa anche Franca Rame e Dario Fo, oltre che esponenti del clero. Il tutto fu poi, ovviamente, smentito dalle indagini e nelle rispettive deposizioni (cfr. S. Bolognini, *Balletti verdi. Uno scandalo omosessuale*, cit., p. 46 *et infra*).

difendersi e di colpire i comunisti e tutti ‘appassionatamente’ non si risparmiarono colpi più o meno bassi. Nessuno si accorse che si giocava sulla pelle di omosessuali, per la quasi totalità innocenti»<sup>34</sup>. La ragione più probabile di questa ondata mediatica furono probabilmente le elezioni che si sarebbero tenute di lì a breve a Brescia che, con l’intento di ridimensionare l’influenza democristiana, avrebbe dovuto coinvolgere solo la ‘Brescia bene’ degli industriali e dei preti, ma che poi sfuggì di mano.

Possiamo comprendere, dunque, a quale clima alludesse Testori quando, anticipando a Visconti il progetto del prossimo dramma ambientato a distanza di secoli, si riferiva con sarcasmo agli amici dei diversi «credi fideistici», evidentemente facili a scandalizzarsi:

Per la gioia di tutti i miei amici, che stanno, neanche a farlo apposta, presso i “credi fideistici”, siano essi di tipo ecclesiastico, siano essi di tipo marxistico; ti dicevo che per la loro gioia, sto già pensando alla prossima “tragedia”, che sarà un allargamento nel tempo (nei secoli) di questa affermazione di disastro. E, insomma, se “L’Imerio” avviene in una terrazza-Cappella, e riguarda cinquant’anni di storia e una sola famiglia - con l’ambizione, naturalmente, di riguardarle tutte - la prossima, avverrà in un Cimitero sic et simpliciter, un Cimitero, penso, o di Chiavenna o di Alagna (sono sicuro che tu avrai capito il perché di quella zona) dove i personaggi faranno fuori le loro storie e i loro intrighi, attraverso i secoli [...]).

Sebbene la trama del dramma testoriano risenta di questo fosco quadro, i riferimenti alla contingente situazione sociale sono il più possibile velati, integrati in dinamiche individuali. A proposito di queste, sempre nella lettera al regista milanese, lo scrittore dichiara l’intento di non voler troppo esplicitare il rapporto tra Imerio e Attilio, riservando un chiarimento piuttosto al finale e preferendo «tenerla in una penombra che ne aumenti la sinistra attrazione».

Il copione che la lettera accompagnava (LV1) era ancora incompleto e, di lì a poco, avrebbe preso la forma della versione LV2. In questo testo apprendiamo molte informazioni per via indiretta sulla vita di Attilio, come abbiamo visto, ma il personaggio è drammaturgicamente ridimensionato e, nel finale, lo vedremo uscire di scena con Renata.

Sarà nella versione successiva (D1 e D2-D17) che prenderà spessore tragico attraverso il gesto finale del suicidio. Perché questa trasformazione? Che cosa era intervenuto? Possiamo solo procedere per ipotesi, affiancati da qualche data e dalle poche testimonianze lasciate dall’autore.

---

<sup>34</sup> Ivi, pp. 76 e 77.

## Capitolo 7. Verso *La monaca di Monza* passando per la versione ambientata nel '600

### 7.1. Alcune date, alcune ipotesi: la stagione del “teatro 1962”

*L'Imerio*, nella versione di LV2, sembrava aver assunto agli occhi di Testori una forma definitiva se lo scrittore ne inviava una copia a Visconti, aspettando da lui un parere per iscritto, prima di parlare di persona della messa in scena. Poi, però, qualcosa arresta questa strada che sembrava abbastanza tracciata.

La lettera all'amico Luchino, che accompagna la versione ancora parziale del dramma (LV1), è del 31 agosto 1961; il processo all'*Arialda* si chiude definitivamente il 23 aprile del 1964 (si era aperto dopo la prima di Milano del 23 febbraio 1961). L'ipotesi che a incidere sull'abbandono del progetto sia stato il peso di un eventuale ulteriore scandalo, con conseguenze giudiziarie, non è del tutto da escludere. Però, se è vero che, nella lettera di accompagnamento al copione, Testori allude a questa evenienza con toni consapevoli e ironici (sul rapporto Imerio-Attilio lasciato sino alla fine in ombra, dirà «non puoi ben credermi, per paura! Del resto, il valore “morale” della cosa potrebbe, questa volta, farci passare persino dalla censura»), è anche vero che si congeda dall'amico con ferma intenzione di continuare a lavorare al dramma e di pensare a queste possibili evenienze a tempo debito («Ma, son cose, queste, cui preferisco non parlare. Non è troppo presto? [...] Io aspetto tue notizie. E intanto continuo a lavorare...»).

Anche negli anni successivi, e a detta di amici e intellettuali a lui vicini tra i quali lo stesso Doninelli, Testori non ha mostrato di temere certe sfide. Si pensi, per esempio, alla prima di *In exitu* al teatro Della Pergola a Firenze nel 1988, sebbene le tematiche e il clima culturale fossero pur sempre cambiati, si trattava di riportare ancora una volta sotto gli occhi di un pubblico 'bene' (che successivamente sarà quello della 'Milano da bere', in una messa in scena alla Stazione Centrale), una pietra d'inciampo, un rimosso: nel pieno degli anni Ottanta, la morte di un eroinomane, Gino Riboldi, figlio di un operaio morto per cancro<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dopo l'anteprima a Spoleto l'8 luglio 1988, in occasione del Festival dei Due Mondi, *In exitu* andò in scena a Firenze, con una prima al Teatro Della Pergola, il 9 novembre dello stesso anno. Doninelli racconta che gli spettatori abbonati erano stati tenuti all'oscuro dello spettacolo, arrivati convinti di dover assistere a una messa in scena di Shakespeare, come da cartellone. Durante e dopo lo spettacolo ci furono abbandoni e proteste, con «tre quarti degli spettatori che se ne vanno e cominciano nel foyer a gridare “è una vergogna! è uno scandalo!”», con le voci che si sentono fin sul palcoscenico». Cfr. intervista per *L'altro Novecento*, Rai Play all'indirizzo: <https://www.raiplay.it/video/2018/11/L-altro-900-S2E4-Giovanni-Testori-424f06b3-5bad-4910-8ad9cf464008a849.html>. Giovanni Testori, a meno di un mese dall'esperienza, raccontava che a differenza de *L'Arialda*, nella cui messa in scena era «protetto dalle quinte, alla Pergola

Inoltre, per Testori non era insolito lavorare a dei progetti che poi abbandonava, si pensi al caso di *Nebbia al Giambellino*, probabilmente scritto sin dal 1953 e restato inedito forse a causa di un rifiuto da parte di Garzanti, pubblicato postumo solo nel 1995 con Longanesi; oppure a quello di *Elettra*, caratterizzata da un assoluto silenzio, durante la stesura e dopo, «una drammaturgia scritta e poi corretta, dattiloscritta e ancora corretta, di cui non sembra ci siano notizie in documenti o dichiarazioni»<sup>2</sup>.

Per tracciare la mia ipotesi cronologica circa l'andamento e le fasi di scrittura dell'*Imerio*, ho incrociato le esigue fonti epistolari che sono riuscita a reperire<sup>3</sup> alle pur rare interviste a proposito rilasciate dallo scrittore nei primissimi anni Sessanta con riferimenti al dramma.

Nel 1961 Testori avvia *L'Imerio* e *Il Branda* che arrivano a completamento nel 1962 ovvero nel pieno degli eventi come quello rappresentato dai balletti verdi (non unico 'scandalo' di questo tipo, in quel periodo), sebbene ancora in un quaderno di lavoro (il primo) per *La monaca di Monza* datato 1965 siano state trovate tracce di appunti relativi al dramma<sup>4</sup>.

Oltre agli elementi per così dire interni alle redazioni dattiloscritte de *L'Imerio*, ovvero di poetica drammaturgica, è necessario guardare alle tracce di questo lavoro lasciate nei quaderni, luogo dove nascevano le prime idee delle opere che poi venivano portate a compimento su dattiloscritto.

Il quaderno riguardante *L'Imerio*, l'unico che contenga una traccia manoscritta del dramma (Q89), riporta la data del 9 febbraio 1961. I nomi dei primi personaggi qui indicati sono: "Bosisio Ernesta Bosisio Imerio, suo figlio Bernasconi [?] Andrea Prato [?] Maria Il Commendatore"<sup>5</sup>.

Un primo testo de *Il Branda* è invece contenuto nei relativi due quaderni (Q87, Q88); sul primo dei due è riportata la data 17 febbraio 1961. È probabile, dunque, che Testori abbia avviato di fatto la scrittura dei due drammi parallelamente. Sarebbe interessante capire quale sia stato il grado di realizzazione e le intenzioni autoriali destinate alle due opere poi rimaste, come sappiamo, non

---

mi sono trovato là, sul proscenio; indifeso, o difeso solo da quell'enorme, umanissima, urlante, plorante e pregante presenza di Branciaroli [...]; l'esperienza di *In exitu* ha stravolto la mia vita». G. Testori, *La rivolta dal mio avamposto* in «Corriere della Sera», 8 dicembre 1988.

<sup>2</sup> L. Peja, *Elettra abbandonata. Quando Giovanni Testori incontrò Franco Parenti*, in «Drammaturgia» XVI/n.s.6, 2019, pp.81-110.

<sup>3</sup> La chiusura degli archivi per più di un anno, oltre alla impossibilità di spostamenti a causa della pandemia, ha pesantemente inciso sull'esito di un percorso di ricerca che, evidentemente, necessitava di un accesso diretto al materiale conservato, per di più, in luoghi differenti. Si trattava, infatti, di accedere alle missive di Giovanni Testori depositate presso gli archivi dei suoi destinatari e di costruire ipotesi il più delle volte in assenza di risposte da parte di questi ultimi, nella misura in cui lo scrittore tendenzialmente non era solito conservare le lettere ricevute e le poche trattenute spesso finivano per essere custodite in volumi di libri, quaderni ecc. Di recente, l'Archivio Testori di Novate ha manifestato la volontà di dar vita a un interessante progetto di raccolta e pubblicazione delle lettere dell'autore attraverso un lavoro di ricerca e contatto con le fondazioni afferenti agli intellettuali suoi interlocutori e, per questo, coinvolte nella possibile conservazione delle sue missive.

<sup>4</sup> Si tratta di pochissime righe di difficile decifrazione riportate a p. 56 del quaderno 25, primo dei quattro dedicati al dramma *La monaca di Monza* (Q25, Q26, Q27 e Q28), più precisamente sul lato capovolto (sappiamo che Testori era solito utilizzare i quaderni in ambo versi in modo da scrivere solo sulla pagina destra, invertendoli).

<sup>5</sup> Cfr. paragrafo 3.5. *Q89 e i dattiloscritti*.

rappresentate e inedite. Nella lettera a Visconti del 31 agosto 1961, in accompagnamento al copione di LV1, si evince un lavoro su *L'Imerio 1960* più che avviato, tanto che lo scrittore invia al regista milanese il primo atto e già lavora agli altri due, di cui pure accenna alcuni elementi, come abbiamo visto nel paragrafo dedicato. La versione completa depositata presso l'Archivio Visconti (LV2) è datata sempre 1961, senza altre precisazioni. Non sappiamo con certezza se sia stata spedita da Testori oppure consegnata *manu propria* al regista, durante uno degli incontri di persona. Possiamo però ritenere attendibile l'ipotesi che la versione contenuta in LV2 sia stata portata a termine entro la fine del 1961. Nel 1962 rispondendo a un'intervista, l'autore dichiarerà:

Ho lavorato come un mulo per mesi e mesi su un'opera di teatro, *L'Imerio*. Credo d'aver capito più cose in quel dialogo senza pace e misericordia coi miei personaggi, che in tutti gli anni che l'han preceduto. Poi, una volta finito *L'Imerio*, mi son trovato di colpo a scrivere con una libertà che non osavo neppure augurarmi. Se questa seconda cosa, che s'intitola: *Il Branda*, continua così come l'ho iniziata, rinuncerò a quella prima<sup>6</sup>.

Dunque, probabilmente al *Branda* continuava a lavorare nell'agosto del 1962 e possiamo anche dedurre che lo scrittore nutrisse dubbi circa *L'Imerio* dal momento che affermava che avrebbe rinunciato a questo qualora la «seconda cosa» procedesse nel modo (evidentemente più apprezzato) in cui l'aveva avviata.

Non possiamo sapere quanto, anche solo per una sintesi giornalistica, Testori riferisse nel dettaglio e veridicamente le tappe di un percorso creativo, quello tra *L'Imerio* e *Il Branda*, evidentemente difficile da districare e rappresentare a chi lo intervistava. Forse non era nemmeno troppo interessato a farlo scoprire perché profondamente legato a un processo di trasformazione artistica sofferto, in un certo senso. Nell'intervista a Bianchi, infatti, il passaggio da un dramma all'altro sembra piuttosto lineare e *L'Imerio* viene detto concluso; semplicemente Testori dichiara di essere disposto a rinunciare ad esso qualora dovesse ritenere l'esito del *Branda* più valido.

Di fatto, il secondo quaderno relativo al *Branda* (Q88) riporta anche altre date, oltre a quella d'inizio: 24 agosto 1962, 16 settembre 1962 e 11 giugno 1963, forse possibili scansioni di progressive riprese. Oltre che dall'intervista citata, è in una lettera a Paolo Grassi del 16 agosto 1962, quindi di sole due settimane successiva all'intervista di Bianchi, che possiamo apprendere ancora di un lavoro su *Il Branda* e di più esplicite riflessioni su *L'Imerio* riferite a quell'anno.

Come sappiamo, il legame tra Testori e il Piccolo fu ufficialmente inaugurato dalla messa in scena, il 17 marzo del 1960, della commedia *La Maria Brasca* con la regia di Mario Missiroli, ma i rapporti tra lo scrittore e il teatro stabile, nella figura di Grassi, erano ben più antichi risalendo alla fine degli

---

<sup>6</sup> G. Testori in *L'autore dell'Arialda sta dalla parte del teatro* intervista di P. Bianchi in «Settimo giorno», 1 agosto 1962.

anni Quaranta, fase in cui il confronto verteva su progetti poi non realizzati, anche per conto di altri autori quali, per esempio, Anna Banti<sup>7</sup>.

Sarà dopo questa prima collaborazione che Testori scriverà a Grassi promuovendo, per la stagione successiva, *Il Branda*.

Lo scrittore di Novate, in esordio di lettera, fa riferimento a una conversazione avuta prima delle vacanze con il direttore del Piccolo affermando di stare rivedendo il terzo atto del *Branda*, mentre ritiene che il primo e il secondo siano «a punto» proponendosi di inviarglieli prima di assumere eventualmente impegni con altri.

La lettera è interessante perché, parlando del *Branda*, Testori esplicita le ragioni della sospensione dell'*Imerio*. Nel *Branda* l'autore dichiara di essere riuscito a trovare finalmente «un nucleo drammatico, un modus teatrale»<sup>8</sup> cui aspirava sin dai tempi della gioventù, ma che prima dell'esperienza della *Maria Brasca* era disperso. Si dice essere, inoltre, dopo lo «squilibrio [...] forse fatale» dell'*Arialda*, sicuro del suo obiettivo («credo di essere abbastanza umile, ma anche abbastanza sicuro di dove voglio arrivare») e *L'Imerio* qui viene citato in quanto opera ancora a metà strada rispetto alla sua evoluzione poetica: «*L'Imerio* l'ho fatto saltare proprio perché sentivo che stava a metà; e che per voler fagocitare tutta l'esperienza naturalista, finiva col saltarla. In effetti, stavo forse digerendola; e forzavo verso l'immobilità». Così, sentendolo come la fuoriuscita da uno stallo, «*Il Branda* segna il primo passo interamente mio, interamente nuovo, e io vorrei abbastanza positivo». Più precisamente, leggiamo:

Questa volta sono certo (almeno nei limiti consentiti a certezze di tal genere), sono certo, ti dicevo, d'aver trovato un nucleo drammatico, un "modus" teatrale (e tragico) cui aspiravo in gioventù, che lasciai dormire poi, e che m'è rispuntato, almeno come necessità, proprio rimettendomi a contatto con il teatro; giusto, insomma, con la "Brasca"; per incongruente che ciò possa sembrare. Al peso che la parola assume, al valore che incarna nel dialogo, devo se, quella sopita aspirazione, ha ripreso fiato. Che ne derivasse uno squilibrio, era forse fatale; comunque, per me, è stato così: "L'Arialda" è lì a dimostrarlo. Ma non mi pento d'averla scritta; anzi! Così come non mi pento d'aver spezzato, al contatto con le scene, l'armonia della mia narrativa. Chi vivrà, vedrà o no se avevo ragione<sup>9</sup>.

La lettera poi prosegue con la descrizione dell'ambientazione e dei personaggi:

---

<sup>7</sup> Sui rapporti tra Testori e il Piccolo, si confronti L. Peja, *La Maria Brasca 1960. Testori al Piccolo Teatro*, Segrate (MI), Scalpendi, 2012 dove è possibile leggere alcune delle lettere scambiate con Paolo Grassi nelle quali si intravedono toni di confronto differenti, dai più pacati di Grassi ai più rinomatamente accessi di Testori. Si consideri anche il volume G. Vergani (a cura di), *Paolo Grassi. Lettere 1942-1980*, Milano, Skira Editore, 2004 dove sono pubblicate due lettere in risposta a Testori: la prima circa la sollecitazione spazientita per un riscontro tardivo di Grassi ad una proposta di Anna Banti, la seconda su *La Monaca di Monza*.

<sup>8</sup> La lettera dattiloscritta è conservata presso l'Archivio storico del Teatro Piccolo di Milano tra la corrispondenza di Paolo Grassi, 16 agosto 1962 in faldone 45; da qui sono tratte le successive citazioni.

<sup>9</sup> *Ibid.*

Come *L'Imerio*, avviene a Camerlata (vado per cicli "regionali"): i personaggi sono tre, più qualche comparsa; la scena fissa; ma il vero personaggio è uno solo, appunto lui, Venanzio Branda, industriale cupo, fascista, senza figli, disperato inseguitore d'una ragione che, mancando alla propria vita e alla propria potenza, la vorrebbe togliere a tutto il mondo.<sup>10</sup>

Come nella lettera indirizzata a Visconti un anno prima, nella quale ipotizzava di proporre a Mastroianni l'interpretazione del personaggio di Imerio, anche qui Testori indica esplicitamente due attori: Agostino Buazzelli, romano ma all'epoca ormai addentrato nella recitazione locale lombarda (anche in virtù di una fase di spalla comica), come lo stesso Testori rileva, e Agostino Carraro (entrambi noti come Tino)<sup>11</sup>. Poco di seguito, esprimendo l'urgenza di vedere rappresentato *Il Branda*, allude alla fucina di idee drammaturgiche che iniziano a delinearsi in quell'evidentemente prolifico 1962, al di là della contezza di pubblicazioni, con un primo abbozzo di dramma sulla peste carliana:

In primis, te lo dico sinceramente, mi spiacerebbe molto che questo mio lavoro su cui conto e metto tutta la mia anima e il mio onore, fosse dato altrove; d'altra parte, l'esperienza di vederlo in atto m'è troppo importante e urgente, anche nei confronti delle altre idee che mi girano in testa, tra cui, appunto, il dramma della peste carliana ... Appena avrò una copia decente del secondo atto, mi farò vivo. Ma con questa lettera ho voluto, come dire? fare in modo che tu tenessi, nello studio del tuo "programma", un posto possibile, un posto eventuale per questa che potrebbe essere una grossa faccenda e, chissà, (la mia euforia oggi è certo eccessiva) *l'inizio di un teatro 1962* (un 1962 che, a me, piacerebbe affondasse le radici fino alla Milano del giovane Caravaggio, e ancora più giù, la Lombardia dei romanici e dei "Longobardi" ...) <sup>12</sup>.

Alcuni elementi chiave emergono da questa lettera di Testori. Nella prima metà dell'agosto del 1962, *L'Imerio* è considerato dall'autore un progetto 'saltato', perché statico. A quel punto, le attese sono riposte sul *Branda*, per il quale lo scrittore avverte l'urgenza della messa in scena, sia perché in quel momento sente che quest'ultimo ha meglio espresso le istanze di una tragedia contemporanea che nel fascismo affonda il movente storico, sia perché ha consapevolezza di trovarsi ad una svolta poetica. È già incamminato un vago progetto di dramma ambientato nella peste carliana o nella Milano del giovane Caravaggio, ed è con l'affacciarsi di questo scenario che Testori ipotizza un cambio di passo: «un teatro 1962». Un teatro che spinga verso il tragico universale, ma senza disperdere la matericità

---

<sup>10</sup> Testori era solito progettare per cicli la sua produzione letteraria, che fosse narrativa, teatrale o in versi; si pensi, per esempio, ai cicli denominati *Dies Illa* o alla *Trilogia degli Scarrozzanti*. Il rispetto di questa intenzionalità ha esplicitamente strutturato il progetto di pubblicazione dell'*opera omnia* attualmente reperibile nei volumi per Bompiani (cfr. G. Testori, *Opere/2*, cit., nota al testo a cura di F. Panzeri, p. 1496).

<sup>11</sup> Entrambi attori cardine dell'attività del Piccolo, sebbene i rapporti tra Paolo Grassi e Tino Buazzelli, soprattutto negli anni che vanno dal 1959 al 1963, siano stati caratterizzati da alcune tensioni a causa dell'indole alquanto intemperante di quest'ultimo, come attestano le interessanti lettere pubblicate nel volume del 2004, cfr. G. Vergani (a cura di), *Paolo Grassi. Lettere 1942 - 1980*, Milano, Skira Editore, 2004.

<sup>12</sup> Lettera in *Corrispondenza di Paolo Grassi*, 16 agosto 1962, faldone 45, Archivio Grassi [corsivo mio].

della propria vicenda particolare (di luoghi, di storie), alla ricerca di un proprio accesso al realismo; che in questo suo costituirsi, si vedrà in seguito, vorrebbe ritrovare tutta l'essenza del 'farsi corpo' dei Teatri montani (i luoghi e le epoche cui Testori guardava, anche da studioso d'arte, portano lì), in un superamento metastorico del realismo contemporaneo che però non ne abbandoni la forza rappresentativa, per dirla con Auerbach, la «dedizione di Dio alla realtà terrena»<sup>13</sup>. Sappiamo che a questa dedizione Testori darà forza attraverso l'arte del Seicento sebbene – a differenza del realismo tragico medievale a cui lo studioso tedesco si riferiva attraverso la sua analisi – nella rifratta contemporaneità degli anni '60 questa abbia stinto la fiduciosa affermazione di un ordine nell'unica possibilità rimastale: l'interrogazione. Paolo Grassi, con le sue rinomate modalità cortesi, declinò la proposta di inserire *Il Branda* nel programma della stagione successiva, e il testo, come sappiamo, vide la luce editoriale postuma, solo nel 2001<sup>14</sup>.

Dunque, all'altezza dell'agosto 1962, Testori sente esaurita e circoscritta a una fase di passaggio, di 'metabolizzazione del naturalismo', il lavoro sull'*Imerio*. Sarà nel 1963 che parlerà in modo esplicito della lunga redazione del dramma, in una nota intervista rilasciata ad Alberto Arbasino, alludendo per la prima volta alla sua collocazione nel Seicento:

T. [...] *L'Imerio*, per esempio, l'ho riscritto sei volte. È una figura che mi ossessiona e a cui tengo molto. Ogni redazione tendeva ad allontanarsi sempre più dal presente, tenendone solo il fondo e i motivi. A un certo punto una di esse vedeva tutti i personaggi come già morti. Perché? Adesso penso perché potessero parlare senza i piccoli condizionamenti, a cui la mia abitudine di narratore continuava a legarli. Ad un certo punto, è successo che, quasi da sé il personaggio, invece che morto, è andato ad abitare in un'altra epoca: a vivere, cioè, nel Seicento. A. Perché?

T. È difficile potermi spiegare. Certo sono intervenuti i miei amori figurativi; ragioni anche biografiche d'una predilezione infinita per certi posti. Così il groviglio tecnico che mi aveva assillato per due anni si è sciolto in questo senso, adesso, mi pare di non aver più problemi. Il Seicento, poco prima della grande peste del '30, nell'alta Valsesia; tra Campertogno ed Alagna; nel mondo di Tanzio; lui, con quel senso di cupa passione,

<sup>13</sup> E. Auerbach, *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010 p. 18. Qui lo studioso espone la sua teoria sul realismo tragico del Medioevo vedendo «nella storia di Cristo l'origine del più radicale annullamento del principio della separazione degli stili» o, come poi dirà in *Mimesis*, «fu la storia di Cristo con la sua spregiudicata mescolanza di realtà quotidiana e d'altissima e sublime tragedia, a sopraffare le antiche leggi stilistiche», Id. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino Einaudi, 1956, p. 340. Fermo restando lo specifico storico dell'oggetto d'analisi di Auerbach, mi sembra di poter richiamare la struttura di fondo di una visione cristiana a proposito di Testori, alla base degli stessi modelli figurativi seicenteschi cui guardava, per indagare il suo rapporto con il realismo contemporaneo e la sua personale ricerca in questa direzione. Volendo portare avanti una riflessione sulla base dell'analisi del realismo secondo Auerbach, potremmo considerare che sarà nella svolta degli anni Settanta, con la *Trilogia degli Scarrozzanti*, che Testori approderà ad una forma di narrazione contaminata, mescolando l'alto e il basso, superando la distinzione tra comico e tragico, tra follia e ragione – in ciò, sostenuto dai motivi shakespeariani cui si ispirerà.

<sup>14</sup> Laura Peja riferisce che la novità italiana poi inserita nella stagione 1962-1963 del Piccolo furono *I burosauri* di Silvano Ambrogi, per la regia di Ruggero Jacobbi (cfr. L. Peja, *Elettra abbandonata. Quando Giovanni Testori incontrò Franco Parenti*, cit.).

d'inferno e di morte. Per me è il più grande pittore del Seicento italiano, dopo Caravaggio; ma, adesso, lo san già in tanti<sup>15</sup>.

Nel 1963, però, dopo aver confidato la sua 'ossessione' per *L'Imerio*, ancora afferma che gli «pare di non aver più problemi», di aver sciolto il «groviglio tecnico» che lo aveva «assillato per due anni». È la conferma della stesura tormentata dell'opera che alla base di alcuni dubbi drammaturgici di sicuro aveva ragioni che eccedevano la stretta preoccupazione per un ennesimo scandalo.

Testori parla esplicitamente degli studi sul Seicento pittorico cui, in effetti, si dedicò molto nei primissimi anni Sessanta; nella lettera allo stesso Visconti, del 1961, alludeva alle ragioni della scelta del contesto di Chiavenna o Alagna in Valsesia come possibile scenario di una futura tragedia, terre d'origine, come sappiamo, di alcune sue passioni dell'arte figurativa. È dunque possibile che, venuto meno il progetto di mettere in scena *Il Branda* e sollecitato dalla immersione nell'arte del Seicento e, in generale, dall'attività sempre più costante di critico d'arte (nel 1962 prenderà avvio la sua collaborazione con la Nuova Serie di «Paragone», oltre a dare alle stampe *l'Elogio dell'arte novarese*), sia tornato a ripensare all'*Imerio* spingendosi verso una strada alternativa di superamento dell'esperienza realista.

Non possediamo altre date indicative del lavoro sul dramma, o di successive sue tappe, ma considerando che la prima allusione esplicita da parte dell'autore alla versione ambientata nel Seicento risale al 1963 e che nel primo quaderno della *Monaca di Monza* (databile tra il 1964 e il 1965) compaiono ancora pochi elementi riferibili all'*Imerio*, potremmo dedurre: che in generale, benché l'idea – semplicemente abbozzata – di lavorare ad un dramma ambientato nel Seicento si fosse affacciata sin dal 1961 (come testimonia l'allusione riportata nella lettera a Visconti), la stesura di *Imerio '600* non avvenne prima di quell'anno o comunque non prima del 1962; che il lavoro sulla *Monaca di Monza* sia avvenuto, almeno per una certa fase, contestualmente, trovando poi una piena possibilità di realizzazione poetica in questo testo cui probabilmente iniziò a dedicarsi sin dal 1964. Infatti, il primo dei quattro quaderni riferibili a *La monaca di Monza* (Q25)<sup>16</sup>, alla pagina 56 del verso contrario, riporta l'unica data presente: 21 agosto 1965, scritta in alto al centro e cerchiata. Sotto, la stessa data del 21 agosto ritorna con indicazioni di anni diversi, dal 1959 al 1965. Poiché la pagina riporta anche il nome di Alain ("W Alain") e, come sappiamo, Testori conobbe Toubas proprio nel 1959, è probabile che quella data segnasse un anniversario. Accanto a questo elemento personale e affettivo, ciò che appare interessante è che, in corrispondenza della data di ogni anno, sono riportate delle indicazioni - non sempre chiaramente leggibili – di opere.

---

<sup>15</sup> G. Testori, *Tento di salvarmi scappando nel Seicento* intervista di A. Arbasino in «Il Giorno- Rotocalco» 27.4.1963.

<sup>16</sup> Il quaderno 25, con i quaderni 26, 27 e 28, fa parte dell'Unità archivistica n.7; i quaderni 27 e 28 contengono pagine esplicitamente riferite alla "parte seconda" del dramma.

Così, per esempio, sul lato destro della pagina, dopo il disegno di un paio di slip con la scritta “vivre”, è possibile leggere: “21 agosto 1959 – Tanzio – Il Fabbricone [poi cancellato] – La Brasca”; “21 agosto 1960 - L’Arialda - Il Fabbricone”; “21 agosto 1961 - [La Gilda del Mac Mahon?] Elogio dell’arte novarese”; “21 agosto 1962 - [una scritta autografa poi cancellata] – Alagna – una scritta autografa non interpretabile”; “21 agosto 1963 [S. Monte?]”; “21 agosto 1964 – I Trionfi – Gertrude – Imerio – Branda [?]”; “21 agosto 1965 – [Sirmione? e una scritta autografa non interpretabile]”. Mentre sul lato sinistro della pagina, in alto prima riga: “continuo la ‘Monaca’” e sulla seconda riga: “continuo [scritta non interpretabile] gli ‘Imerio’”; subito sotto sembrano accennate alcune battute dell’*Imerio*, di cui si legge e ripete il nome del personaggio protagonista (il contenuto non è interpretabile). In alto a destra sembrerebbero decifrabili i nomi “Alagna – Camerlata [?] – [terzo nome non interpretabile]” che, a differenza dei titoli delle opere, non sono riportati tra virgolette. Più sotto, sempre sul lato destro della pagina, sembra ripetersi la stessa trascrizione, questa volta con una cancellatura: “~~Camerlata~~ [?] – Alagna – [terzo nome non interpretabile, come sopra]”. Se così fosse, la presenza del primo indizio dell’*Imerio* ’600 (il luogo di Alagna) sul primo dei quaderni della *Monaca di Monza* indicherebbe abbastanza chiaramente la prossimità cronologica di composizione tra la seconda versione de *L’Imerio* e il dramma su Marianna de Leyva.

Si tratta evidentemente di una tipica pagina di progettazione/bilancio, come se ne trovano altrove (per esempio, in Q4, Q12, Q14, Q15, Q16, dove ritroviamo l’elenco dei titoli afferenti ai cicli dei *Segreti di Milano* e della mai realizzata *Commedia Lombarda*). Probabilmente il quaderno 25 risale al 1965 o al 1964. Nella pagina 56 lo scrittore sembra riportare in corrispondenza di ogni anniversario la scansione della sua produzione artistica, non gli anni delle pubblicazioni bensì quelli che le precedono in cui probabilmente avviava i progetti o attendeva ai lavori<sup>17</sup>. Quindi, se il titolo “Gertrude” compare sotto la data del 1964 è altamente probabile che una prima idea dell’opera che sarà poi *La monaca di Monza* fosse stata elaborata sin da quell’anno.

Non stupisca che questa calendarizzazione artistica si trovi in una pagina chiaramente dedicata all’amore per Alain Toubas: il legame tra Testori e il giovane, infatti, fu caratterizzato da una piena convergenza di interessi intellettuali, dall’arte figurativa al cinema<sup>18</sup>, e il giovane ispirò molta della

<sup>17</sup> Per esempio, *Il Fabbricone* è riportato a partire dal 1959 e anche nel 1960, ma fu pubblicato nel 1961; come anche *l’Elogio dell’arte novarese*, che compare sotto il 1961, fu pubblicato nel 1962 o, ancora, *I Trionfi*, riportati sotto il 1964, furono pubblicati nel 1965. *La Gilda del Mac Mahon*, però, fu pubblicata nel 1959 mentre qui, se la decodifica fosse corretta, sarebbe riportata sotto la data 1961; è probabile che lo scrittore pensasse di rimettere mano ai racconti, magari lavorando ad aggiunte.

<sup>18</sup> Scriveva Alain Toubas nella sua prefazione al volume *Testori e la grande arte pittura europea* e ricordando la comune passione per l’arte: «L’arte è sempre stata parte della mia vita, anche se al mestiere di gallerista sono giunto tardi, dopo varie avventure come quella dell’attore, sia per il cinema con Visconti, Bolognini, Zurlini e Bevilacqua, sia per il teatro, nella parte del Franzese, nell’*Amleto* di Testori, la prima parte della *Trilogia degli scarrozzanti* al Salone Pier Lombardo di Milano. [...] Nel 1963 ho iniziato a conoscere l’Italia, quando sono venuto a Milano perché ho avuto la fortuna di conoscere, nel 1959, tramite alcuni amici, Gianni Testori. Per me è stata una fortuna averlo come guida, sia nella vita,

sua produzione poetica. Insomma, nell'esperienza di quel "vivre" che Alain rappresentava era inevitabilmente inclusa anche la creatività del nostro scrittore.

Per tornare sulle tracce dell'*Imerio*, il quaderno 25 ci permette di dimostrare la contiguità sostanziale tra *L'Imerio '600* e *La monaca di Monza*, in un primo aurorale momento indicata qui come "Gertrude", evidente iniziale opzione manzoniana.

Questo approdo, però, non fu lineare, ancora una volta. Infatti, pochi mesi più tardi ovvero nel settembre del 1963, Testori riferiva ancora a Maria Grazia Bevilacqua di essere sul punto di pubblicare sia *L'Imerio* che *Il Branda*. Riporto un più ampio stralcio dell'intervista che ho già altrove citato:

Ho intervistato, infine, uno dei nostri maggiori commediografi, Giovanni Testori, il discusso autore de *L'Arialda*, che ha finito recentemente di scrivere altri due drammi.

D. Come si intitolano?

R: *L'Imerio* e *Il Branda*. Li pubblicherò presto. In quanto al rappresentarli se n'era parlato con Albertazzi e con Cervi, ma sino ad ora non c'è nulla di definitivo. I due drammi si svolgono nel comasco e narrano la crisi e la fine di due famiglie borghesi. Ne *L'Imerio* protagonista è il giovane figlio di un grosso industriale, ne *Il Branda* protagonista è un vecchio industriale fascista: sono due momenti della stessa crisi.

D: Pensa che ci siano motivi sufficienti a scatenare altre polemiche come per *L'Arialda*?

R: Spero di no. Certe accuse e posizioni sono sostenute con maggiore coscienza e profondità, ma con diverso linguaggio. Sto preparando, poi, una raccolta di saggi di pittura sui Sacri Monti della Lombardia. Si intitolerà *Il gran teatro padano* e sarà edito da Feltrinelli<sup>19</sup>.

Evidentemente *L'Imerio* qui citato è quello ambientato nel 1960 configurandosi, per questo, quale doppio speculare della vicenda e della crisi rappresentata nel *Branda* e, perciò, secondo elemento dell'ideale dittico.

Nel 1963 il polverone per *L'Arialda* era ormai superato e, in effetti, l'autore non mostra preoccupazioni<sup>20</sup>. Nell'intervista, inoltre, si attesta anche una proposta di realizzazione che potesse coinvolgere Albertazzi e Cervi. Evidentemente, in questa fase, i rapporti con Visconti si erano raffreddati, avendo avuto la relazione tra i due esiti alterni e discontinui.

---

sia nella professione. è grazie a lui che ho conosciuto grandi critici d'arte come Roberto Longhi, Anna Banti, Federico Zeri, Francesco Arcangeli e Giuliano Briganti, fino a Roberto Tassi». C. Spadoni (a cura di), *Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, pp. 19-21.

<sup>19</sup> G. Testori, *Che cosa pensano e fanno gli scrittori milanesi?* intervista di M. G. Bevilacqua in «L'Informatore Moderno» VI, N.38, 22 settembre 1963.

<sup>20</sup> Circa la versione *Imerio '600* e in rapporto ai precedenti scandali per *L'Arialda*, c'è pur sempre da constatare l'intervenuta rielaborazione delle tematiche, nella quale, per esempio, la questione dell'omosessualità è praticamente rimossa, curvata ad una allusione più vaga al rapporto tra Imerio e l'amico Leandro.

Per tentare di riassumere le riflessioni sin qui maturate, *L'Imerio '600* si configura, a mio avviso, come il momentaneo superamento di una prima dialettica: quella che vedeva contrapposto *L'Imerio 1960* a *Il Branda*, come emerge dalle dichiarazioni dello stesso autore nella lettera a Paolo Grassi al quale il secondo dramma viene presentato come strada di fuoriuscita dall'*impasse* del primo. Scritto probabilmente dopo l'estate del 1962 e entro la primavera del 1963, *L'Imerio '600* accantona il dato storico contemporaneo e quindi ciò che poteva impedire lo slancio verso una certa universalità tragica.

A quel punto, però, si sarebbe posta la questione di una possibile messa in scena. Probabilmente la nuova versione dell'*Imerio '600* avrebbe riscosso scarso interesse in un regista come Visconti, ormai completamente sganciata dalla contemporaneità e da riferimenti storici al passato. Inoltre, una certa evidente categoricità manichea che pervade questa versione doveva aver probabilmente lasciato insoddisfatto lo stesso Testori, fungendo allo stesso tempo e inevitabilmente da allentamento della spinta tragica. Fu forse per questo che, nel settembre del 1963 riferiva di voler pubblicare *L'Imerio* e *Il Branda*, avendone a quel punto annullato la contrapposizione dialettica e concependoli piuttosto come opere complementari.

Il 1963, d'altra parte, è per Testori un anno di piena immersione nell'attività di critico d'arte. Anche nel rapporto con i pittori contemporanei da lui amati lo scrittore cercherà, per esempio, la lezione passata di Cerano o Tanzio e saranno le stesse ombre cupe di Géricault e Courbet, che in questi anni studierà, a ricondurlo in quelle seicentesche, riaprendo così una tensione tra ragioni universali ed esperienza soggettiva, calata pur sempre in una storia, necessaria per dar corpo al contrasto che dilacera l'eroe tragico.

In questo senso, *La monaca di Monza* costituirà una fase di sintesi: dramma che, per dirla con Mazzocchi, porta verso «l'antirealismo tragico e monologante del teatro successivo», ma che lavora su un piano metastorico a partire dalle carte del processo. Il dramma di Virginia – che pure parte da una ricerca storica – sarà cioè il passaggio che meglio raccoglierà le due istanze abbozzate ne *L'Imerio 1960*, in cui il dato storico-reale del dopoguerra tenta il salto verso gli universali sociali ed esistenziali che fondano il tragico, rivelando il volto ambiguo del *nomos* attraverso l'irriducibilità ad esso dell'individuo; e *L'Imerio '600*, forse frettolosamente spostato in una zona sovrastorica in cui la contrapposizione società-individuo finisce col risentire di un certo appiattimento, spegnendosi in un involontario manicheismo. Il testo, infatti, fu meno tormentato della versione contemporanea, abbastanza velocemente scartato per trovare poi, nella vicenda della religiosa di Monza, un diverso approdo al Seicento.

Proprio quando Testori si dice pronto a pubblicare *L'Imerio*, è evidente, qualcosa interviene a scoraggiarlo bloccando, sappiamo, anche la pubblicazione del *Branda*.

All'altezza del settembre 1963, dunque, quel dittico ideale, secondo la definizione di Panzeri, era già nella direzione di una scissione essendo *Il Branda* ambientato nella contemporaneità di una famiglia di grandi industriali comaschi e *L'Imerio* ormai già spostato nel borgo di Alagna in un lontano Seicento. E allora potremmo supporre che proprio l'approdo a una dimensione più sentitamente risolutiva dell'*Imerio* - la sua lontananza storica - sarà causa, a sua volta, della sospensione del progetto sulle due opere. Lo scrittore, insomma, aveva ormai maturato la frattura con il contemporaneo, più precisamente con l'urgenza della storia presente, orientandosi verso l'esplorazione di un territorio drammaturgico che si spostasse su un asse assolutamente tragico, ovvero che proiettasse in modo più universale possibile i quesiti, le crepe e le ossessioni pur del tempo presente. C'era solo da capire attraverso quale strada poetica pervenirci. Sappiamo che questa direzione sarà quella che poi effettivamente intraprenderà, sino ad arrivare alle figure del mito, nella *Trilogia degli scarrozzanti*, passando per la tragedia 'metastorica' de *La monaca di Monza*.

Probabilmente è tra 1963 e 1964 che Testori matura il passaggio da *L'Imerio* '600 a *La monaca di Monza*. Personalmente sono pervasa dell'idea che, al fondo di questo passaggio, ci siano due ragioni di poetica, la prima delle quali mi sembra perfettamente centrata da Giovanni Cappello sin dal 1983, nel Castoro dedicato allo scrittore di Novate: la necessità della 'riscrittura', intesa come condizione di rielaborazione letteraria, ma anche come ritorno drammatico del vissuto che viene, così, tragicamente rimesso in scena dai personaggi. Aggiungiamo, quasi come in una sorta di *acting out* che permette al personaggio di rivivere l'esperienza circoscritta e contingente, portandolo a maturare la consapevolezza di un destino che, in quanto tale, si innerva nelle strutture più generali ed eterne del conflitto tra individuo e società, tra urgenza soggettiva e moralità. Secondo il critico letterario, infatti:

L'impegno di Testori nella riscrittura [...] rappresenta uno degli aspetti più caratteristici della sua drammaturgia. Con questo termine indichiamo non solo la sua concezione del teatro, quale emerge nel *Ventre*, ma anche l'impianto scenico, le soluzioni drammatico-narrative, secondo quelle linee che Testori successivamente (ma già nel *Ventre* e in *Erodiade*) rifiuterà, a vantaggio di un teatro di parola che dichiara la sua teatralità, in forma riflessa, attraverso la parola dell'attore. Questa non risulterà iscritta, come accade di solito, nel rapporto tra la parola e l'*hic et nunc* scenico, e cioè nella deitticità della rappresentazione. La riscrittura appare quindi il risultato inevitabile della scelta tragica, per cui il personaggio rivive la sua vita, la sua esperienza, a partire da una consapevolezza del suo destino, delle colpe sue e degli altri, che gli consente di ripercorrere gli avvenimenti con una carica di odio e di rancore, sufficiente a rendere crudele, insopportabile, coinvolgente, un testo che a Testori interessa in questa nuova dimensione, che offre il taglio proprio dell'opera<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> G. Cappello, *Giovanni Testori* (Il Castoro), Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 57-58.

Nella *Monaca di Monza*, infatti, viene messo in scena il rifacimento del processo cui andò incontro Marianna de Leyva e Testori lavorò sugli atti pubblicati a cura di Mazzucchelli. La riscrittura a partire dalle carte processuali, lungi dal voler fondare il dramma su un impianto storicistico, attinge elementi vivi per sostenere la catena di reinterpretazioni che i personaggi, di volta in volta, si rilanciano reciprocamente, favorendo una sorta di meccanismo di sdoppiamento; ecco che, così, la reinterpretazione tragica che ne risulta è «volta a richiamare l'attenzione del pubblico sugli aspetti nascosti, meno noti, o reinterpretati della vicenda. Essa lo costringe così, grazie alla crudeltà del procedimento, a muoversi all'interno di un costante atteggiamento di immedesimazione e di rifiuto [...]»<sup>22</sup>. L'oscillazione tra immedesimazione e rifiuto deve restare irrisolta affinché si dia conflitto tragico, non dialettizzabile, cioè, e dunque impossibilitato al raggiungimento di una sintesi che, invece, lo annienterebbe e, con esso, la funzione sacra del teatro che viola, anziché riconciliare, il tessuto della società secondo quella che sarà, di lì a poco, la visione di Testori esposta nel *Ventre del teatro*<sup>23</sup>.

A questo esito, per la prima volta, lo scrittore approderà pienamente con *La monaca di Monza* e forse proprio in virtù di una vicenda pregressa reale, tracciata e testimoniata nelle carte del processo, che ha per questo permesso di dare pienezza agli elementi in conflitto.

I tentativi scrittorii dell'*Imerio*, invece, sia nella versione contemporanea che ancor più facilmente nella versione seicentesca, vedevano ad un certo punto spegnere il conflitto tragico nella contrapposizione diegetica dei personaggi alla figura di Imerio, il quale finiva per diventare voce dominante. Nella *Monaca di Monza*, a ben osservare, non si mette in scena semplicemente una 'vicenda', bensì il suo rifacimento, la riscrittura (intesa duplicemente come operazione dello scrittore e *acting out*, come detto, rielaborazione inconciliabile e irrisolta dei personaggi) del processo nel confronto tra personaggi che lo affrontano *sub specie aeternitatis*, quindi nella prospettiva della posterità che fa della cronaca destino, fatalità.

La seconda ragione poetica alla base del passaggio da *Imerio 1960* e *Imerio '600* prima per giungere, poi, alla sua sospensione a favore della stesura della *Monaca*, pertiene probabilmente a un cambio di paradigma poetico-figurale o, meglio, a un ulteriore innesto pittorico che riorientò la

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 59.

<sup>23</sup> Mi riferisco alla accezione fisica del sacro, di presentificazione viva sulla scena, esplicitata da Andrea Bisicchia nei suoi due saggi *Il teatro e il sacro*, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 1998 e *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo (MI), 2001 «[...] sacralità non vuol dire misticismo né religiosità, il sacro è una categoria onnivora che ingloba dentro di sé le altre; è più forte della sua stessa valenza simbolica, perché matrice di una categoria più legata all'idea di sacrificio e, quindi, di un rituale che sta alla base delle origini del teatro e che comporta un uso del corpo ben diverso, perché sottoposto ai segni della violenza. [...] Per Testori [...] il teatro non deve dimostrare un bel nulla; il suo compito è quello di interrogarsi sul perché dell'esistenza, deve, cioè, porsi delle domande e non suggerire delle risposte, deve comunicare attraverso la parola, la cui luce dovrà diventare coagulato, sangue rappreso, lacerto di carne, assumendo, così, "un peso assolutamente fisiologico"» (Ivi, p. 9). «[...] Nella *Monaca di Monza* i corpi si presentano come larve, come spettri evocati con la loro carne che si alza dallo strame del cimitero per farsi verbo» (Ivi, p. 36).

drammaturgia testoriana: oltre al «romanticismo antropologico»<sup>24</sup> di Géricault, la lezione fisica, materica e ingombrante di Tanzio da Varallo<sup>25</sup>.

Tra la fine degli anni Cinquanta e la seconda metà degli anni Sessanta, i moduli linguistici e stilistici della scrittura di Testori furono influenzati probabilmente dal ribellismo di autori dell'Ottocento francese, come Géricault visto al Louvre proprio nel '59. Racconterà Alain Toubas:

[...] nel 1959, a Parigi, lo accompagnai al Louvre, dove aveva visto *La zattera della Medusa* di Gericault. Fu per lui un'illuminazione, una passione divorante per l'artista che poi diventerà uno dei suoi prediletti, del quale andrà a cercare disegni e dipinti, facendo numerose e importanti scoperte. Infatti, dopo la visita al Louvre, partimmo per Lione, perché il gallerista Claude Aubry gli aveva indicato che si poteva trovare qualche Gericault<sup>26</sup>.

Géricault permea i *Trionfi*, prima ancora del primo intermezzo esplicitamente dedicato alla *Medusa*, nell'invito a sventolare lo straccio, «il bianco brandello d'ogni rivolta necessaria/la bianca bandiera della vita» dentro l'«immane eccidio di naufragio»<sup>27</sup>. Era a quel senso di insurrezione che lo scrittore pensava quando ad Arbasino dichiarò: «il tragico connubio, tra romanticismo e realismo che vide nascere Géricault, Delacroix, Courbet: ecco quello forse è stato l'ultimo momento di allarme e ribellione totale della cultura dell'uomo»<sup>28</sup>. Il gesto ribelle, la tracotanza di chi, sebbene agonizzando, sfida un cielo cupo e sordo al dolore umano è lo stesso che ispira *L'Imerio*, la disperata denuncia del protagonista davanti a chi impersona, di quel cielo afasico, l'umano e corrotto ordinamento.

In entrambi gli *Imerio* il protagonista è il vindice di una oscenità intervenuta – per parte familiare e sociale – a recidere il legame creaturale con il padre (qui emblema della perduta possibilità di una appartenenza piena a una storia condivisa), come una specie di angelo dello sterminio trasformatosi a partire da una caduta nel pantano della carne dolente.

Un'altra delle «opere-luogo» in Testori, per dirla con Dall'Ombra<sup>29</sup>, è la *Battaglia di Sennacherib* di Tanzio da Varallo e l'angelo che qui campeggia è «una singolare figura di vendicatore celeste che si getta con la furia di un guerriero vichingo sull'esercito assiro di Sennacherib per impedire che

<sup>24</sup> G. Testori, *Canto di morte per la Medusa* in «Corriere della Sera», 13 ottobre 1991, p. 11.

<sup>25</sup> Cfr. G. Testori, *Il «memoriale» e l'«estermidio»* in C. Borromeo, *Memoriale ai milanesi*, Napoli, Giordano Editore, 1965.

<sup>26</sup> A. Toubas, *Testori, un regno di veri sentimenti* in C. Spadoni (a cura di), *Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne*, cit., p.19.

<sup>27</sup> G. Testori, *Opere/2*, cit. p. 85

<sup>28</sup> G. Testori, *Tento di salvarmi scappando nel Seicento*, cit.

<sup>29</sup> Con questa formula Davide Dall'Ombra fa riferimento ad «alcune opere capitali» per la formazione ed espressione poetica di Testori; si tratta di «“opere luogo” per il loro essere incastonate in un contesto di cui fanno parte, di cui sono espressione suprema e per il loro essere, in se stesse, spazio teatrale per il dramma della vita». Dall'Ombra, *Intorno a una mostra. Proposte per un'antologia testoriana di opere-luogo* in C. Spadoni (a cura di), *Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne*, cit., p. 26.

l'assedio di Gerusalemme culmini con la sua capitolazione»<sup>30</sup>. L'Imerio protagonista del dramma ambientato tra Campertogno e Alagna nel Seicento è armato e agisce esattamente come l'angelo del Tanzio, angelo ormai umanissimo se, come lo stesso Testori ebbe a dire in una nota presentazione del quadro del 1973 per la Rai: «non è più l'Angelo che cade, è un ragazzo di montagna, è un giovane che discende, che adopera il suo passo come se, invece di cadere dalle nubi, cadesse, venisse giù dalle rocce del Monte Rosa sopra il Riale dove Tanzio appunto era nato»<sup>31</sup>.

Attraverso le raffigurazioni di Tanzio da Varallo, *L'Imerio* si sposta nel Seicento e, successivamente, le sue stesse tinte cupe e materiche, la sua «fisicità straziante»<sup>32</sup> si impasteranno al testo della *Monaca di Monza*.

---

<sup>30</sup> M. Cecchietti, *Testori fra angeli e supereroi* in «Avvenire», 28 aprile 2009, p. 24.

<sup>31</sup> La presentazione del 1973 per la Rai è qui disponibile <https://www.youtube.com/watch?v=H8h6R9hyJzg>

<sup>32</sup> *Ibid.*



**Figura 1: Antonio d'Enrico, detto Tanzio da Varallo *Battaglia di Sennacherib*, 1629-1630 circa, Novara, basilica di San Gaudenzio.**

A questo punto, una scansione più generalmente cronologica dei drammi testoriani afferenti alla stagione del “teatro 1962” potrebbe configurarsi secondo quest’ordine:

1961:

avvio della stesura dell'*Imerio 1960* e del *Branda* (i primi quaderni relativi ai due drammi riportano, rispettivamente le date iniziali 17 febbraio 1961 e 2 febbraio 1961); nella missiva a Luchino Visconti del 31 agosto 1961, accenna alla premura di congedare *L'Imerio 1960* e ipotizza altri scenari per un futuro dramma, quali Campertogno e Alagna, alludendo al fatto che il regista possa immaginarne le ragioni («avverrà in un Cimitero sic et simpliciter, un Cimitero, penso, o di Chiavenna o di Alagna (sono sicuro che tu avrai capito il perché di quella zona»)). Nella lettera del 18 novembre 1961 inviata a Giorgio Bassani, in accompagnamento al testo, afferma che la stessa copia è in mano a Visconti, chiedendone per questo la restituzione.

1962:

*L'Imerio 1960* 'salta', secondo quanto Testori riferisce esplicitamente nella lettera a Paolo Grassi (16 agosto 1962), o comunque viene sospeso a favore del dramma su Venanzio Branda, che evidentemente sente da subito più compiuto e rappresentativo della trasformazione sociale ed economica che si affaccia agli albori degli anni Sessanta, ma che già avverte orientarsi verso conflitti più universali, spostando su un asse assolutamente tragico il suo interesse.

1963:

tra la fine del 1962 e aprile 1963 scrive probabilmente *L'Imerio '600*, dal momento che vi allude esplicitamente e per la prima volta nell'intervista ad Alberto Arbasino (dopo la sesta riscrittura e dopo aver fatto morire i personaggi, questi sono andati ad «abitare nel Seicento»); a settembre dichiara a Maria Grazia Bevilacqua una prossima pubblicazione dell'*Imerio* e del *Branda*, definendoli «due momenti della stessa crisi» ed è chiaro che sia tornato all'ipotesi dell'*Imerio 1960*, completamento del dittico su famiglie industriali contemporanee; il progetto, però, non decolla mai perché evidentemente l'aver posto ormai in essere un dramma ambientato nel secolo che, anche a seguito degli studi d'arte compiuti, ormai sente più capace di tradurre la crisi contemporanea (il Seicento della peste carliana), rende già di fatto superato il dittico;

1964:

è forse l'anno del passaggio all'idea della *Monaca di Monza*: il primo dei quaderni dedicati al dramma (Q25) riporta la data 21 agosto 1965, ma probabilmente si tratta di una data *post quem*, come precisato dagli archivisti, e comunque sulla pagina 65 dello stesso quaderno, nell'elenco dei titoli riportati per ogni anno del probabile anniversario dell'incontro con Alain Toubas, sotto l'anno 1964 è trascritto il titolo *Gertrude*, evidente primo abbozzo della *Monaca di Monza*;

Sin qui, sembrerebbe che il 1964 sia stato l'anno del definitivo abbandono dei progetti drammaturgici contemporanei, *L'Imerio 1960* (con le sue tormentate revisioni) e *Il Branda*, a favore di uno slittamento pieno nella tragedia su Marianna de Leyva. Ma proprio sullo stesso quaderno (Q25, p. 56) sembra riportata l'indicazione "continuo Imerio". Se questa interpretazione fosse corretta, il dato sarebbe congruente con la risposta che, di lì a poco, Paolo Grassi invia a Testori nella quale si rintraccia un elemento che rimette quantomeno in discussione l'ipotesi di un definitivo accantonamento dell'*Imerio*. Si tratta di una lettera di Paolo Grassi datata 14 settembre 1965, in risposta ad una missiva di Testori, nella quale il regista, dopo aver dichiarato di aver letto con sincero interesse le prime 40 pagine della *Monaca*, afferma di sentirla come una evoluzione della tematica e della drammaturgia dello scrittore:

[...] ciò che ho letto [mi sembra] un passo avanti della tua tematica e della tua drammaturgia. Come e meglio che in certe tue opere precedenti vi è questo modo, diciamo così, "verticale" dei personaggi e della scrittura, vi è questo immediato andare a ritroso nel tempo per trovare le ragioni della storia dei singoli.

Un teatro che protende in alto il suo dolore, la sua ricerca di verità, la sua disarmata morale: creature che accusano e si accusano con un impeto che solo certi momenti della letteratura e storia civile hanno conosciuto in Italia. [...] Ti auguro di portare a termine "La monaca di Monza" felicemente: il tuo genere non è un teatro "in progressione drammaturgica", perché parte già con una intensissima accensione.

L'importante e il difficile è che questa tensione non abbia, drammaticamente, a spegnersi. Mi farà piacere vederti e parlare, così come mi farebbe piacere rileggere "L'Imerio".<sup>33</sup>

Oltre le efficaci espressioni critiche elaborate da Grassi in riferimento alla drammaturgia testoriana (una certa 'verticalità' sposata ad una immediata accensione drammaturgica, di fatto priva di progressioni perché già espressa al suo massimo grado sin dalle prime battute in scena), ci costringe a interrogarci il suo conclusivo augurio di poter «rileggere *L'Imerio*». Perché il regista vi si riferisce? La missiva di Testori cui Grassi risponde, attualmente conservata presso l'Archivio Piccolo, risale al 6 giugno 1965 ed è interamente dedicata all'esposizione delle intenzioni drammaturgiche dell'opera: non compare alcun riferimento all'*Imerio*. Di sicuro, in quegli anni, Testori incontrava Grassi durante le tante occasioni teatrali ed è possibile che una versione dell'*Imerio* gli sia stata consegnata di persona (così si spiegherebbe l'assenza di missive di accompagnamento, a differenza di quanto invece accadde con l'invio a Visconti) e che, poco prima dell'invio delle iniziali quaranta pagine sulla *Monaca*, lo scrittore e il regista fossero tornati a parlare di quel primo dramma. Appare del resto curioso che, proprio in questo momento di piena definizione della *Monaca di Monza*, Grassi facesse riferimento alla rilettura dell'*Imerio*.

---

<sup>33</sup> G. Vergani (a cura di), *Paolo Grassi. Lettere 1942-1980*, cit., p. 139.

Probabilmente, nel 1965, l'*Imerio '600* non era ancora stato abbandonato del tutto e chissà che questo non costituisse, in quel momento, il secondo movimento di un ulteriore dittico seicentesco in luogo di quello contemporaneo (*L'Imerio 1960-Il Branda*), ancora nella prospettiva del "ciclo regionale" tanto cara al nostro scrittore. Inoltre, come abbiamo visto, nella già citata pagina 56 del quaderno 25, il primo dedicato alla *Monaca di Monza*, sono riportate diverse scritte relative all'*Imerio*: da quelle in elenco relative all'ambientazione ("Alagna") a quelle più programmatiche ("continuo l'Imerio"). Di sicuro la riapertura degli archivi dopo l'emergenza pandemica, con la ripresa di un più agevole accesso al materiale conservato, permetterà di chiarire o almeno maggiormente illuminare questa ulteriore ipotesi, senza probabilmente riuscire a sciogliere risolutivamente l'enigma *Imerio* che, forse proprio per questa ragione, continuerà a rendere particolarmente interattivo l'approccio con la riscoperta drammaturgia testoriana degli anni Sessanta, quindi a interrogarla in modo inesausto.

## 7.2. La versione seicentesca

Le cartelle relative alla versione seicentesca sono, nell'ordine diacronico da me ricostruito: D9, D7, D8, D12, D4. La cartella D9 contiene solo un foglio dell'*Imerio '600* (numerato 102 dagli archivisti, a matita)<sup>34</sup> con la didascalia della scena prima, più esigua rispetto alle altre conservate; probabilmente risalente a una prima stesura.

La versione messa a testo, in questo caso, è quella contenuta in D12 perché, tra le quattro, è la stesura più completa, infatti, la cartella D7 è mancante di molte pagine<sup>35</sup>; la D8 è su base D7 ma incompleta, ricca di interventi autografi poi recepiti in D12 e D4; la stesura contenuta in D4 è una ribattitura di D12, con minime correzioni, mancante dell'ultima (?) pagina. Per queste ragioni, le versioni più differenti tra loro sono la D7 e la D12. Qui di seguito, alcuni esempi rilevati in fase di collazione.

Le versioni più estese del dramma sono quelle contenute nelle cartelle D4 e D12. Probabilmente D4 è una revisione successiva alla battitura di D12 perché consiste nello stesso testo che, in rari casi (indicati nell'apparato a questa edizione) riporta varianti autografe sovrascritte e cancellature; recepisce, inoltre, correzioni presenti in D12. Di seguito, un esempio tratto dalle ultime pagine.

---

<sup>34</sup> Il foglio successivo è costituito dalla pagina 103 (numero dattiloscritto) dell'*Imerio 1960* (questa cartella infatti contiene solo 10 fogli con differenti fonti, cfr. paragrafo 3.3. *Contenuto delle cartelle dell'Archivio Testori*).

<sup>35</sup> Le pagine contenute in D7 si fermano alla didascalia di scena che introduce la scena finale a casa D'Endrigo; sin qui, mancano inoltre le pp. 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38 e 39.

D12, pp. 71, 72 (ff. 71, 72)	D4, pp. 71, 72 (ff. 71, 72)
<p>L'IMERIO: Leandro? Sei ancora lì? M'aspetti? Mio padre è stato vendicato! E il patrigno è giù, sul catafalco, vestito di porpora e d'oro, come un pagliaccio! Popolo d'Alagna, se son degno di te, vienimi incontro!</p>	<p>L'IMERIO: Leandro? Sei ancora lì? M'aspetti? Mio padre è stato vendicato! E il patrigno è giù, sul catafalco, vestito di porpora e d'oro, come un pagliaccio! Popolo d'Alagna, se son degno di te, vienimi incontro!</p>
<p>Nel salire della luce che individua la piazza d'Alagna, si sente il vociare concitato della folla.</p>	<p>Nel salire della luce che individua la piazza d'Alagna, si sente il vociare concitato della folla.</p>
<p>UOMINI E DONNE DEL POPOLO: Ecco! È lui! È la sua voce! Grida che il Morondo è vendicato! Vieni, D'Endrigo! Alagna t'aspetta! Vieni!</p>	<p>UOMINI E DONNE DEL POPOLO: Ecco! È lui! È la sua voce! Grida che il Morondo è vendicato! Vieni, D'Endrigo! Alagna t'aspetta! Vieni!</p>
<p>A poco, a poco, la luce si fa piena. L'Imerio entra di corsa; come scorge la folla, si ferma.</p>	<p>A poco, a poco, la luce si fa piena. L'Imerio entra di corsa; come scorge la folla, si ferma.</p>
<p>L'IMERIO: (brandendo la spada) Voi che siete vivi, la vedete questa spada? I morti non hanno occhi; ma voi, sì! E allora, guardate. Poco fa, è entrata nella carne del nemico e l'ha ucciso!</p>	<p>L'IMERIO: (brandendo la spada) Voi che siete vivi, la vedete questa spada? I morti non hanno occhi; ma voi, sì! E allora, guardate. Poco fa, è entrata nella carne del nemico e l'ha ucciso!</p>
<p>UOMINI E DONNE DEL POPOLO: Viva il D'Endrigo! Viva il nostro vendicatore! Viva!</p>	<p><del>UOMINI E DONNE DEL POPOLO: Viva il D'Endrigo! Viva il nostro vendicatore! Viva!</del></p>
<p>L'Imerio resta un momento immobile, la spada sollevata contro il cielo; quindi, di colpo, la lascia cader a terra. Il popolo si ritira, come preso dal terrore. L'Imerio fissa un momento la spada. Un lungo silenzio. Uscendo dalla folla, il Vintebbio sale, con un balzo, sulla pietra.</p>	<p>L'Imerio resta un momento immobile, la spada sollevata contro il cielo; quindi, di colpo, <del>la lascia</del> <b>getta a</b> terra. Il popolo si ritira, come preso dal terrore. L'Imerio fissa un momento la spada. Un lungo silenzio. Uscendo dalla folla, il Vintebbio sale, con un balzo, sulla pietra.</p>
<p>FILIBERTO VINTEBBIO: Uomini e donne d'Alagna, la nostra speranza s'è fatta realtà! Il figlio del Morondo è qui, la spada lucente di giustizia e di sangue! Accogliamo con un grido!</p>	<p>FILIBERTO VINTEBBIO: Uomini e donne d'Alagna, la nostra speranza s'è fatta realtà! Il figlio del Morondo è qui, la spada <b>mano</b> lucente di giustizia e di sangue! Accogliamo con un grido!</p>
<p>UOMINI E DONNE DEL POPOLO: Viva il D'Endrigo! Viva!</p>	<p>UOMINI E DONNE DEL POPOLO: Viva il D'Endrigo! Viva!</p>
<p>FILIBERTO VINTEBBIO: Più forte, amici!</p>	<p>FILIBERTO VINTEBBIO: Più forte, amici!</p>
<p>UOMINI E DONNE DEL POPOLO: Viva! Viva!</p>	<p>UOMINI E DONNE DEL POPOLO: Viva! Viva!</p>

<p>FILIBERTO VINTEBBIO: Più forte ancora! La nostra voce gli gridi come vogliamo che resti qui per sempre e per sempre faccia causa comune con la nostra!</p> <p>UOMINI E DONNE DEL POPOLO: Sì! Noi ti vogliamo qui, D'Endrigo! Noi ti vogliamo per adesso e per sempre! Resta! Alagna ha bisogno di gioventù e di forza! Resta, D'Endrigo! Resta!</p> <p>FILIBERTO DI VINTEBBIO: Araldo, alza al cielo gli squilli della nostra rivolta! E voi, fate coro con la vostra voce! Che tutto il Sesia conosca l'immensità della nostra gioia e del nostro trionfo! Su, araldo! E voi, più forte, amici! Più forte!</p>	<p>FILIBERTO VINTEBBIO: Più forte ancora! La nostra voce gli gridi <i>dica</i> come vogliamo che resti qui per sempre e per sempre <i>con noi e che</i> faccia causa comune con la nostra!</p> <p>UOMINI E DONNE DEL POPOLO: Sì! Noi ti vogliamo, D'Endrigo! Noi ti vogliamo per adesso e per sempre! Resta! Alagna ha bisogno di gioventù e di forza! Resta, D'Endrigo! Resta!</p> <p><i>mancante dell'ultima pagina</i></p>
--	---

I fogli contenuti in D7 e D8 presentano lo stesso tipo di battitura, più marcata rispetto a quella dei fogli in D12; alcune pagine di D8, oltre a riportare correzioni e integrazioni autografe, contengono “collage” tra parti di fogli diversi (es. pp. 5, 6, 7, 15).

Di seguito, il confronto tra le didascalie di scena iniziale<sup>36</sup>.

D9, p. 102 (foglio 1)	D7, p. 3 (foglio 3)	D8, p.3 (foglio 4)	D12, p. 4 (foglio 4)
<p>La piazza prospiciente il Cimitero di Campertogno. Raggruppati secondo legami d'autorità e di famiglie, vi si trovano tutti i personaggi della tragedia abitanti nel Borgo. È quasi sera. Attorno al Vicario, i chierici e i cantori della Scuola tengono accesi lunghi ceri bianchi, mentre i notabili delle Confraternite alzano i loro stendardi.</p>	<p>Crescendo, piano piano, la luce prende a illuminare, nel magma informe e brulicante della scena, lo spalto prospiciente il cimitero di Campertogno. Raggruppati secondo legami d'autorità e di famiglie, vi si trovano tutti i personaggi della tragedia abitanti del Borgo. È quasi sera. Attorno al Vicario, i chierici e i cantori della scuola tengono accesi lunghi ceri bianchi, mentre i notabili delle Confraternite alzano i loro stendardi.</p>	<p>Crescendo <del>piano piano</del> gradatamente la luce prende a illuminare lo <del>Spalto</del> spiazzo prospiciente il cimitero di Campertogno. Raggruppati secondo legami d'autorità e di famiglie, vi si trovano tutti i personaggi della tragedia abitanti nel Borgo. È quasi sera. Attorno al Vicario, i chierici e i cantori della Scuola tengono accesi lunghi ceri bianchi, mentre i notabili delle Confraternite alzano i loro stendardi.</p>	<p>Crescendo gradatamente la luce prende a illuminare lo spiazzo prospiciente il cimitero di Campertogno. Raggruppati secondo legami d'autorità e di famiglia, vi si trovano tutti i personaggi della tragedia abitanti nel Borgo. È <del>quasi</del> sera. Attorno al Vicario, i chierici e i cantori della Scuola tengono accesi lunghi ceri bianchi, mentre i notabili delle Confraternite alzano i loro stendardi.</p>

<sup>36</sup> In grassetto corsivo riporto le aggiunte, mentre in barrato le parti eliminate.

D7, pp. 4-5 (ff. 4-5)	D8, pp. 4-5 (ff. 4,5)	D12, pp. 5-6 (ff. 5-6)
<p>VITTORIA D'ENDRIGO: E tu? Invece di restar lì e farti prendere dalla malinconia, non credi meglio venir con noi, ad ascoltar la parola del Vicario? Quanto più si è lontani dalla Chiesa, tanto più se ne ha fame e bisogno.</p> <p>L'Imerio si accoda al corteo che, continuando a cantare, esce dalla scena.</p> <p>La luce va gradatamente spegnendosi. L'eco delle litanie dura a lungo; sulle montagne gli estremi balucini del tramonto che gemono disperati. Poi, come se venisse da lontano, il canto della processione torna a farsi sentire. La luce riprende a salire e individua la piazza prospiciente la Parrocchiale di Campertogno.</p> <p>Accompagnato dal suono delle campane, entra il corteo. Il Vicario, deposta la Croce su di un apposito altare, sale su una pedana di legno e si rivolge ai fedeli. Nobili, signori, notabili delle Confraternite e del Borgo, militari, uomini e donne del popolo, si dispongono ad ascoltare.</p>	<p>VITTORIA D'ENDRIGO: E tu? Invece di restar lì e farti prendere dalla malinconia, non credi meglio venir con noi, ad ascoltare la parola del Vicario? Quanto più si è lontani dalla <del>Chiesa</del> <b>Fede</b>, tanto più se ne ha fame e bisogno.</p> <p>L'Imerio si accoda al corteo che, continuando a cantare, esce dalla scena.</p> <p>La luce va gradatamente spegnendosi. L'eco delle litanie dura a lungo; sulle montagne <b>si vedono</b> gli <del>estremi balucini</del> <b>ultimi riflessi</b> del tramonto che gemono disperati. Poi, come <del>se</del> venisse da lontano, il canto della processione torna a farsi sentire.</p> <p>La luce riprende a salire e individua la piazza prospiciente la Parrocchiale di Campertogno. Accompagnato dal suono delle campane, entra il corteo. Il Vicario, deposta la Croce su di un apposito altare, sale su una pedana di legno e si rivolge ai fedeli. Nobili, signori, notabili delle Confraternite e del Borgo, militari, uomini e donne del popolo, si dispongono ad ascoltare.</p>	<p>VITTORIA D'ENDRIGO: E tu? Invece di restar lì e farti prendere dalla malinconia, non credi meglio venir con noi, ad ascoltare la parola del Vicario? Quanto più si è lontani dalla Fede, tanto più se ne ha fame e bisogno.</p> <p>L'Imerio si accoda al corteo che, continuando a cantare, esce dalla scena.</p> <p>La luce va gradatamente spegnendosi. L'eco delle litanie dura a lungo; sulle montagne si vedono gli ultimi riflessi del tramonto che gemono disperati. Poi, come venisse da lontano, il canto della processione torna a farsi sentire.</p> <p>La luce riprende a salire e individua la piazza prospiciente la Parrocchiale di Campertogno. Accompagnato dal suono delle campane, entra il corteo. Il Vicario, deposta la Croce su di un apposito altare, sale su una pedana di legno e si rivolge ai fedeli. Nobili, signori, notabili delle Confraternite e del Borgo, militari, uomini e donne del popolo, si dispongono ad ascoltare.</p>

La prima battuta in scena del Vicario cambia significativamente dopo D7 infatti in D8, che è la cartella-ponte con la D12, troviamo a riguardo fitte correzioni su una parte di foglio “posticcia” che, con la ormai nota tecnica di collage tra fogli, andava a sostituire la prima versione.

Di seguito, le varianti<sup>37</sup> (anche in questo caso troviamo conferma all'ipotesi che D8 sia un testo ponte poiché le aggiunte/correzioni ivi presenti vengono poi recepite in D12).

<sup>37</sup> In grassetto corsivo riporto le aggiunte/sostituzioni, in barrato su sfondo grigio le parti eliminate e in corsivo le parti non comuni alle tre stesure confrontate.

D7, pp. 5 e 8 (ff. 5 e 6; mancano le pagine 6 e 7)	D8, pp. 5-7 (ff. 7-11)	D12, pp. 6-9 (ff. 6-9)
<p>IL VICARIO: <i>Fratelli diletteggianti; donne; uomini; voi che, vecchi d'anni e d'esperienza, siete già prossimi all'eterno addio e all'eterna pace della morte; e, con più ragioni ancora, voi, giovani e gioventù che incarnate le più care speranze dei nostri borghi e delle nostre valli; popolo mio tutto; è</i></p> <p>col cuore stra - [...]</p> <p>(lacuna pp. 6 e 7)</p> <p>[...] della Fede, il fortillio ultimo ed estremo del potere della Chiesa nell'intera valle e nell'intera regione?</p> <p><i>Le mie e vostre orecchie non han sentito, né vogliono avvicinarsi, fosse pur col pensiero, a quanto in quell'assemblea è stato vomitato, quasi uscisse dal ventre stesso del maligno; ma ho per certo che qualcuno di Campertogno era là;</i></p>	<p>IL VICARIO: Popolo mio; <b>figli miei; voi che siete la carne e il sangue della mia anima</b> è col cuore straziato che sto per chiudere qui, su questa piazza, ove l'eterno dominio della Chiesa e quello del pubblico potere s'uniscono e si fondono, <b>la nostra processione stasera</b><sup>38</sup>. Se nelle parole che pronuncerò qui, davanti questo giorno che muore, davanti a queste ombre che <b>precipitano</b> dai monti e riempiono di paura le nostre contrade; se, in esse, udrete fremere l'ira e l'indignazione, siate certi: non si tratta dell'ira e dell'indignazione di me, vostro Vicario, ma dell'ira e dell'indignazione di Dio, Re, Principe e Signore.</p> <p>Il Nemico, questa Chimera che alletta con le sue promesse di rivolta e di libertà e poi soffoca e uccide; lo schiavo di satana; lui che è Satana stesso, perché ne incarna, giorno per giorno, i disegni di rovina e di strage; ecco, questa piovra di distruzione e di morte, ha tentato un'altra volta di puntare i suoi occhi sulle nostre case e di allungare in mezzo alle nostre contrade le sue mani <b>adunche e sanguinanti</b>. Ho ben diritto di pensare che ormai non sia più un segreto per nessuno; ma ho altrettanto chiaro e imprescindibile il dovere di dichiararlo qui, davanti a voi tutti<sup>39</sup>. Ieri, nelle <del>prime</del> <b>ultime</b> ore del pomeriggio, i rappresentanti della comunità atea e perversa d'Alagna, hanno indetto un altro pubblico concilio.</p> <p>Come una bestia, la <b>loro</b> filosofia è salita sui dirupi che sovrastano le nostre case e ha gridato la</p>	<p>IL VICARIO: Popolo mio; figli miei; voi che siete la carne e il sangue della mia anima, è col cuore straziato che sto per chiudere qui, su questa piazza, ove l'eterno dominio della Chiesa e quello del pubblico potere s'uniscono e si fondono, la nostra processione stasera. Se nelle parole che pronuncerò qui, davanti questo giorno che muore, davanti a queste ombre che precipitano dai monti e riempiono di paura le nostre contrade; se, in esse, udrete fremere l'ira e l'indignazione, siate certi: non si tratta dell'ira e dell'indignazione di me, vostro Vicario, ma dell'ira e dell'indignazione di Dio, Re, Principe e Signore.</p> <p>Il Nemico, questa Chimera che alletta con le sue promesse di rivolta e di libertà e poi soffoca e uccide; lo schiavo di satana; lui che è Satana stesso, perché ne incarna, giorno per giorno, i disegni di rovina e di strage; ecco, questa piovra di distruzione e di morte, ha tentato un'altra volta di puntare i suoi occhi sulle nostre case e di allungare in mezzo alle nostre contrade le sue mani adunche e sanguinanti. Ho ben diritto di pensare che ormai non sia più un segreto per nessuno; ma ho altrettanto chiaro e imprescindibile il dovere di dichiararlo qui, davanti a voi tutti. Ieri, nelle ultime ore del pomeriggio, i rappresentanti della comunità atea e perversa d'Alagna, hanno indetto un altro pubblico concilio.</p> <p>Come una bestia, la loro filosofia è salita sui dirupi che sovrastano le nostre case e ha gridato la</p>

<sup>38</sup> Aggiunta autografa su cancellatura, forse: "questa processione che intende essere (?) un'impetrazione a Dio di pietà e di perdono". La lezione che precede le correzioni o le aggiunte autografe non è sempre leggibile perché Testori spesso era solito cancellare coprendo le parole interamente con inchiostro o, in più rari casi, usando un correttore bianco per poi sovrascrivere.

<sup>39</sup> Periodo prima barrato e poi reintegrato in sovrascrittura.

negazione di Dio e la distruzione delle sue leggi.

“Dio non esiste! L’uomo è solo l’uomo è re, padrone!” Ecco l’urlo che i figli dell’inferno han lanciato *sul nostro borgo e* sulla nostra valle.

I pochi Crocefissi che ~~ancora~~ restavano nelle loro mani, le reliquie che, al tempo della separazione non ci fu possibile ottenere, i Vangeli, i Libri Sacri, tutto è stato gettato *da quelle mani* nell’incendio con cui s’è chiusa la loro festa.

*e, ciò che più esacerba ed offende, ciò che più reclama castigo ed espiazione, è che non v’assisteva con l’animo di chi s’indigna e critica, ma di chi, per contro, si compiace e di quelle idee e dottrine è disposto a farsi cibo e bevanda.*

*Contro costoro; anzi, contro costui, perché, per nostra fortuna, di noi, a esse presente, era uno e*

*solo, io punto l’indice e pubblicamente dal trono della mia autorità, gli grido: indegno, ribelle figlio di questa povera patria, conosci a quali orrori e a quali destini è andato incontro, sempre, chi ha osato tradire la sua Fede e allearsi con Satana e i suoi servi? Teste mozzate, capelli strappati, lingue [...]*

*(lacuna pp. 9, 10, 11)*

***Ma la nostra rabbia e il nostro dolore non finiscono qui; perché a quel concilio era presente qualcuno che fa parte del nostro corpo e del nostro sangue.***

***Sì, qualcuno di Campertogno era là, ad approvare quegli urli e a illuminarsi di quel fuoco di morte!***<sup>40</sup>

Contro costui io punto l’indice e ~~smascherandolo~~ ***qui***, davanti a tutti, gli grido: figlio indegno e ribelle di questa povera patria, conosci ***a quali orrori va***<sup>41</sup> incontro chi tradisce la sua Fede e s’allea a Satana e ai suoi servi? Teste mozzate, capelli strappati, lingue bruciate, infezioni, piaghe, grovigli di ossa, muscoli marci, vermi; e per l’eternità, il giudizio e la condanna. Che insana curiosità, che folle speranza t’han spinto a tradire la tua patria e a gettarti nelle braccia del nemico?

L’IMERIO: (uscendo dalla folla) Nessuna curiosità, Vicario Venanzi! Ma una sola, ***terribile***<sup>42</sup> speranza: quella della verità.

Mi vedete, amici e nemici? Mi vedi, popolo non mio? Ad assistere al Concilio di Alagna, ***a***

negazione di Dio e la distruzione delle sue leggi.

“Dio non esiste! L’uomo è solo l’uomo è re, padrone!” Ecco l’urlo che i figli dell’inferno han lanciato sul nostro borgo e sulla nostra valle.

I pochi Crocefissi che restavano nelle loro mani, le reliquie che, al tempo della separazione non ci fu possibile ottenere, i Vangeli, i Libri Sacri, tutto è stato gettato da quelle mani nell’incendio con cui s’è chiusa la loro festa.

Ma la nostra rabbia e il nostro dolore non finiscono qui; perché a quel concilio era presente qualcuno che fa parte del nostro corpo e del nostro sangue.

Sì, qualcuno di Campertogno era là, ad approvare quegli urli e a illuminarsi di quel fuoco di morte!

Contro costui io punto l’indice e qui, davanti a tutti, gli grido: figlio indegno e ribelle di questa povera patria, conosci a quali orrori va incontro chi tradisce la sua Fede e s’allea a Satana e ai suoi servi?

Teste mozzate, capelli strappati, lingue bruciate, infezioni, piaghe, grovigli di ossa, muscoli marci, vermi; e per l’eternità, il giudizio e la condanna. Che insana curiosità, che folle speranza t’han spinto a tradire la tua patria e a gettarti nelle braccia del nemico?

L’IMERIO: (uscendo dalla folla) Nessuna curiosità, Vicario Venanzi! Ma una sola, ***terribile*** speranza: quella della verità.

Mi vedete, amici e nemici? Mi vedi, popolo non mio? Ad assistere al Concilio di Alagna, ***a*** illuminarmi di quel fuoco di morte ero io.

<sup>40</sup> Aggiunta autografa riportata nella pagina che precede il foglio dattiloscritto.

<sup>41</sup> Non è leggibile la parte di testo che sostituisce.

<sup>42</sup> Prima cancellato, poi sovrascritto.

*illuminarmi di quel fuoco di morte*<sup>43</sup>ero io.

IL VICARIO: Taci, maledetto! È la mia autorità che te lo grida!

L'IMERIO: Non c'è autorità che possa fermare chi vuol andare avanti!

(al popolo) Tiratevi indietro; scansatemi pure, come se avessi già la peste. Tuttavia, anche se l'avessi, il Vicario, come voi tutti, e lei per prima (puntando l'indice contro Vittoria D'Endrigo), sanno benissimo che, quand'è venuta, nessuna preghiera è valsa a fermarla, come nessuna varrà se dovesse arrivare in mezzo a noi un'altra volta.

IL VICARIO: Inginocchiati, *maledetto!*<sup>44</sup>

L'IMERIO: M'inginocchierò davanti alla verità!

IL VICARIO: La verità è qui, in questa Croce, in questo Chiodo che la tua ribellione fa rosseggiare *di dolore* e di sangue. Lo vedi? Geme, grida, si torce, come se rifiutasse d'entrare un'altra volta nella carne di Cristo. E dalla croce il Sangue cola giù, su tutta Campertogno, invade il fiume, i prati, i campi, le montagne, i boschi, le valli.

L'IMERIO: Il sangue di cui rosseggia Campertogno non è quello di Cristo!

IL VICARIO: Agostino De Regibus, sindaco e signore del Borgo, fa tacere questo verme!

L'IMERIO: Non può, Vicario, anche se tu lo volessi veramente, perché la legge non impedisce a nessun cittadino di rifiutare la tua fede e di cercare altrove la sua pace.

IL VICARIO: Taci, maledetto! È la mia autorità che te lo grida!

L'IMERIO: Non c'è autorità che possa fermare chi vuol andare avanti!

(al popolo) Tiratevi indietro; scansatemi pure, come se avessi già la peste. Tuttavia, anche se l'avessi, il Vicario, come voi tutti, e lei per prima (puntando l'indice contro Vittoria D'Endrigo), sanno benissimo che, quand'è venuta, nessuna preghiera è valsa a fermarla, come nessuna varrà se dovesse arrivare in mezzo a noi un'altra volta.

IL VICARIO: Inginocchiati, maledetto!

L'IMERIO: M'inginocchierò davanti alla verità!

IL VICARIO: La verità è qui, in questa Croce, in questo Chiodo che la tua ribellione fa rosseggiare di dolore e di sangue. Lo vedi? Geme, grida, si torce, come se rifiutasse d'entrare un'altra volta nella carne di Cristo. E dalla croce il Sangue cola giù, su tutta Campertogno, invade il fiume, i prati, i campi, le montagne, i boschi, le valli.

L'IMERIO: Il sangue di cui rosseggia Campertogno non è quello di Cristo!

IL VICARIO: Agostino De Regibus, sindaco e signore del Borgo, fa tacere questo verme!

L'IMERIO: Non può, Vicario, anche se tu lo volessi veramente, perché la legge non impedisce a nessun cittadino di rifiutare la tua fede e di cercare altrove la sua pace.

<sup>43</sup> Non è leggibile la parte di testo che sostituisce.

<sup>44</sup> Prima cancellato, poi sovrascritto.

<p>L'IMERIO: Che io? Avanti, Vicario Venanzi. Sono venuto al mondo per sbaglio? È questo <i>che sanno?</i> Che D'Endrigo sono solo a metà? Ma allora dovrebbero sapere altrettanto bene che la seconda metà me l'ha data un'anima più grande di tutte le vostre. Mio padre, il Morondo, quello che sù<sup>46</sup>, nella comunità <i>perversa</i> D'Alagna, onorano come un eroe, i soprusi, le violenze e le negazioni d'ogni libertà che voi volevate imporre, non s'è mai abbassato ad accettarle. Invece d'incantarsi davanti alle vostre <i>favole</i>, ha voluto gettar gli occhi giù, fin ai precipizi della vita. Anche se poi, arrivato a quel punto, dove tutti han paura e si fermano inorriditi...</p>	<p>IL VICARIO: Ma il bene e la difesa del Borgo possono volerlo; <b><i>possono gridarlo.</i></b> Figlio <del>degenere</del> <i>indegno</i> d'una famiglia che, nel giro dei secoli, ha accumulato montagne di meriti e di grazie; tutta la valle ne fu beneficata. Ma adesso, guarda dove hai ridotto <del>questa—santa</del> <b><i>questa grande, questa amata famiglia:</i></b> travolti dalla tua vergogna, i D'Endrigo tremano e nascondono la testa tra le mani. <del>Ma a onore</del> <b><i>Tuttavia a loro</i></b> onore posso affermare che qui, a Campertogno e lungo tutto il Sesia, <b><i>ogni cittadino sa</i></b><sup>45</sup> benissimo che tu, Imerio D'Endrigo...</p> <p>L'IMERIO: Che io? Avanti, Vicario Venanzi. Sono <b><i>venuto al mondo per sbaglio?</i></b><sup>47</sup> È questo? Che D'Endrigo sono solo a metà? Ma allora dovrebbero sapere altrettanto bene che la seconda metà me l'ha data un'anima più grande di tutte le vostre. Mio padre, il Morondo, quello che sù<sup>48</sup>, nella comunità d'Alagna, onorano come un eroe, i soprusi, le violenze e le negazioni d'ogni libertà che voi gli volevate imporre, non s'è mai abbassato ad accettarle. Invece d'incantarsi davanti alle vostre menzogne, ha voluto gettar gli occhi giù, fin ai precipizi della vita. Anche se poi, arrivato a quel punto, dove tutti han paura e si fermano inorriditi...</p> <p><b><i>(L'Imerio si ferma, come se si fosse smarrito)</i></b></p>	<p>IL VICARIO: Ma il bene e la difesa del Borgo possono volerlo; possono gridarlo. Figlio indegno d'una famiglia che, nel giro dei secoli, ha accumulato montagne di meriti e di grazie; tutta la valle ne fu beneficata. Ma adesso, guarda dove hai ridotto questa grande, questa amata famiglia: travolti dalla tua vergogna, i D'Endrigo tremano e nascondono la testa tra le mani. Tuttavia a loro onore posso affermare che qui, a Campertogno e lungo tutto il Sesia, ogni cittadino sa benissimo che tu, Imerio D'Endrigo ...</p> <p>L'IMERIO: Che io? Avanti, Vicario Venanzi. Sono venuto al mondo per sbaglio? È questo? Che D'Endrigo sono solo a metà? Ma allora dovrebbero sapere altrettanto bene che la seconda metà me l'ha data un'anima più grande di tutte le vostre. Mio padre, il Morondo, quello che sù<sup>49</sup>, nella comunità d'Alagna, onorano come un eroe, i soprusi, le violenze e le negazioni d'ogni libertà che voi gli volevate imporre, non s'è mai abbassato ad accettarle. Invece d'incantarsi davanti alle vostre menzogne, ha voluto gettar gli occhi giù, fin ai precipizi della vita. Anche se poi, arrivato a quel punto, dove tutti han paura e si fermano inorriditi...</p> <p>(L'Imerio si ferma, come se si fosse smarrito)</p>
---	--	--

<sup>45</sup> Non è leggibile la parte di testo che sostituisce.

<sup>46</sup> *sic*

<sup>47</sup> Prima cancellato (come appare chiaro in D7, era la lezione precedente) e poi di nuovo sovrascritto.

<sup>48</sup> *sic*

<sup>49</sup> *sic*

Nelle battute che seguono, tra il Vicario e Imerio, possiamo osservare confermata l'ipotesi evolutiva D7 →D8 →D12 (le soppressioni o le correzioni autografe che D8 apporta rispetto al testo D7 sono recepite in D12).

D7, p. 22 (foglio 11)	D8, p. 22 (foglio 23)	D12, p. 21 (foglio 21)
<p>VICARIO: Lasciatelo continuare! In questo modo tutti potrete vedere cosa fa Satana di un'anima che un tempo era pur pia e timorata.</p> <p>L'IMERIO: Quel tempo non è mai esistito, Vicario! E tu lo sai Tutte le confessioni che ho fatto, anche quelle che mi sforzavo di rendere meno disoneste, erano una truffa.</p> <p>Era lei, era mia zia che avrebbe dovuto confessar la sua anima davanti a me e dirmi se almeno nel Lazzaretto di Civiasco, quando cercava di dimenticare, vestita da suora, il matrimonio di sua sorella col D'Endrigo che amava; almeno allora e almeno per un momento, anche lei ha avuto il dubbio che il suo Dio e la sua fede...</p> <p>VITTORIA D'ENDRIGO: T'ho già detto che son cose private queste; esse non riguardano altro che il segreto della coscienza</p> <p>L'IMERIO: Non esistono più cose private! Anche il Vicario l'ha proclamato poco prima e ha detto che tutti, qui, nella valle, sanno benissimo quel che si nasconde dietro la [...] <sup>51</sup></p>	<p>VICARIO: Lasciatelo continuare! In questo modo tutti potrete vedere cosa fa Satana di un'anima che un tempo era <i>pur</i><sup>50</sup> pia e timorata.</p> <p>L'IMERIO: Quel tempo non è mai esistito, Vicario! E tu lo sai Tutte le confessioni che ho fatto, anche quelle che mi sforzavo di rendere meno disoneste, erano una truffa <b><i>fatta alla mia coscienza e alla tua Chiesa!</i></b></p> <p>Era lei, era mia zia che avrebbe dovuto <del>confessar</del> <b><i>aprire</i></b> la sua anima davanti a me e dirmi se almeno nel Lazzaretto di Civiasco, quando cercava di dimenticare, vestita da suora, il matrimonio di sua sorella col D'Endrigo che amava; almeno allora e almeno per un momento, anche lei ha avuto il dubbio che il suo Dio e la sua fede...</p> <p>VITTORIA D'ENDRIGO: <del>T'ho già detto che son cose private queste; esse non riguardano altro che il segreto della coscienza</del> <b><i>T'ho già detto che non ho mai avuto nessun dubbio e che queste son cose private.</i></b></p> <p>L'IMERIO: Non esistono più cose private! Anche il Vicario l'ha <b><i>proclamato</i></b><sup>52</sup> poco prima e ha detto che tutti, qui, nella valle, sanno benissimo quel che si nasconde dietro la mia nascita, il matrimonio di lui con mia madre, la tua vocazione, il tuo ritorno e</p>	<p>VICARIO: Lasciatelo continuare! In questo modo tutti potrete vedere cosa fa Satana di un'anima che un tempo era pur pia e timorata.</p> <p>L'IMERIO: Quel tempo non è mai esistito, Vicario! E tu lo sai Tutte le confessioni che ho fatto, anche quelle che mi sforzavo di rendere meno disoneste, erano una truffa fatta alla mia coscienza e alla tua Chiesa!</p> <p>Era lei, era mia zia che avrebbe dovuto aprire la sua anima davanti a me e dirmi se almeno nel Lazzaretto di Civiasco, quando cercava di dimenticare, vestita da suora, il matrimonio di sua sorella col D'Endrigo che amava; almeno allora e almeno per un momento, anche lei ha avuto il dubbio che il suo Dio e la sua fede...</p> <p>VITTORIA D'ENDRIGO: T'ho già detto che non ho mai avuto nessun dubbio e che queste son cose private.</p> <p>L'IMERIO: Non esistono più cose private! Anche il Vicario l'ha proclamato poco prima e ha detto che tutti, qui, nella valle, sanno benissimo quel che si nasconde dietro la mia nascita, il matrimonio di lui con mia madre, la tua vocazione, il tuo ritorno e</p>

<sup>50</sup> Insetto manoscritto.

<sup>51</sup> Testo interrotto, mancano le pp. 23, 24, 25, 26.

<sup>52</sup> Insetto manoscritto.

finalmente, la vostra attesa e benedetta riunione.	finalmente, la vostra attesa e benedetta riunione.
--	--

Le ultime pagine di D7 sono quelle dell'incontro di Imerio con Aronte, il fautore materiale dell'omicidio di suo padre. Anche in questo caso, emergono marcate differenze tra questa prima stesura e le seguenti.

D7, pp. 56- 58 (ff. 56, 57, 58)	D8, ff. 57-59 (mancano i numeri di pagina)	D12, pp. 56, 57, 58 (ff. 56, 57, 58)
L'IMERIO: E il compenso?	L'IMERIO: E il compenso?	L'IMERIO: E il compenso?
L'ARONTE: Che compenso?	L'ARONTE: Che compenso?	L'ARONTE: Che compenso?
L'IMERIO: Quello per cui t'han convinto a farlo.	L'IMERIO: Quello per cui t'han convinto.	L'IMERIO: Quello per cui t'han convinto.
L'ARONTE: Non ho avuto nessun compenso. Te lo giuro, signore; nessuno. La paura; ecco la vera ragione. E la minaccia. Se non avessimo accettato, tanto l'uno che l'altro, una notte, le guardie sarebbero venute a prenderci e noi non avremmo più visto né campi, né case, né famiglie.	L'ARONTE: Non ho avuto nessun compenso <i>credimi</i> . <del>Te lo giuro</del> <sup>53</sup> . La sola ragione è stata la paura. Se non avessimo accettato, la notte stessa, le guardie sarebbero venuti a prenderci <i>e ci avrebbero uccisi</i> .	L'ARONTE: Non ho avuto nessun compenso, credimi. La sola ragione è stata la paura. Se non avessimo accettato, la notte stessa, le guardie sarebbero venute a prenderci e ci avrebbero uccisi.
L'IMERIO: È stato per quello? Guardami, servo! Guardami assassino! È stato per quello?	L'IMERIO: È stato per quello?	L'IMERIO: È stato per quello?
L'ARONTE: Sì, te lo giuro: per quello.	L'ARONTE: Sì, te lo giuro: per quello.	L'ARONTE: Sì, te lo giuro: per quello.
L'IMERIO: E con cosa?	L'IMERIO: E con cosa?	L'IMERIO: E con cosa?
L'ARONTE: Non farmi parlare, ti supplico.	L'ARONTE: Non farmi parlare, <i>signore</i> ti supplico.	L'ARONTE: Non farmi parlare, signore...
<i>L'IMERIO: Un pugnale?</i>		
<i>LEANDRO AVOGADRO: Ti supplico.</i>		
<i>L'IMERIO: E dove? Alla schiena, come fanno i vigliacchi?</i>	<del>L'IMERIO: L'avete colpito qui, alle spalle? O, invece ... (toccandogli la gola) Guardami!</del>	L'IMERIO: Ho detto con cosa? E dove? Qui, alle spalle? O invece... (toccandogli la gola).

<sup>53</sup> Seguono cancellature non leggibili.

<p><i>(toccandogli la gola) O, in vece, qui? Rispondi! Si tratta di mio padre!</i></p> <p><i>L'ARONTE: Per carità, signore, taci...</i></p> <p><i>L'IMERIO: Tacerò quando avrò saputo quel che devo sapere. Con quanti colpi? Rispondi. Perché mio padre, nei sogni e nella testa l'ho sempre visto pieno di ferite e di sangue d'un assassino. Con quanti colpi?</i></p> <p><i>L'ARONTE: Abbi pietà, signore.</i></p>	<p><del>Quando poi è crollato giù ... Ho detto di guardarmi!</del></p> <p><b><i>L'IMERIO: Ho detto con cosa? E dove? Qui, alle spalle? O invece ... (toccandogli la gola). Guardami! Quando poi è crollato giù ... Ho detto di guardarmi. È di mio padre che parlo! V'ha visto? V'ha riconosciuto?</i></b></p>	<p>Guardami! Quando poi è crollato giù ... Ho detto di guardarmi. È di mio padre che parlo! V'ha visto? V'ha riconosciuto?</p> <p>L'ARONTE: "Perché?" - ha detto. Ed è scivolato giù, nella neve.</p>
--	--	---

La didascalia finale in D7 che introduce la scena del palazzo D'Endrigo, dove si consumerà la vendetta di Imerio, in D8 e D12 è intervallata dal rapido scambio di Battute tra l'Aronte e il Vintebbio da cui emerge un'ombra sinistra che finirà per ricoprire anche la figura del capo della comunità di Alagna con il suo esercizio di potere. È probabile che questa sfumatura e articolazione sia subentrata in una fase di elaborazione successiva, dunque, a favore di un elemento diegetico che sfumasse i confini tra Bene e Male, allontanando la vicenda da una visione morale manichea.

La dichiarazione dell'intenzione di vendetta, inoltre, in D7 è rivolta all'amico Leandro, mentre in D12 è rivolta alla madre, con la caratteristica modalità comunicativa fatica del personaggio di Imerio introdotta da espressioni quali "hai sentito...? Mi senti...?"<sup>54</sup>. Nell'invocazione alla madre, c'è tutto il senso del contrasto tragico tra le vite condannate a fare i conti con "gli intrighi e gli amori" di chi è morto, del dramma inascoltato della parola di chi resta contro il silenzio di chi non c'è più. Non solo. Qui si condensa, attraverso un'immagine simbolo – quella dell'editto ("quello che devo fare è lì, davanti a me, fermo e inesorabile, come un editto") – lo scontro tragico per eccellenza: quello tra la Legge sociale, sottesa all'esercizio di un potere, e la legge privata degli affetti, in un richiamo che, immediatamente, condensa le sorti di Antigone e Amleto. Siamo, cioè, dinnanzi a quella che con Jaspers possiamo chiamare «lotta tra il singolo e l'universale», in cui per universale non dobbiamo

<sup>54</sup> Di Imerio quale figura interrogante ho parlato nel Cap. II, par. 2.4.

intendere solo l'apparato fenomenico delle leggi regolative sociali, ma anche il bisogno individuale, interiore, di riferirsi a principi universali<sup>55</sup>.

In generale, seppure per la consistenza esigua di materiale che la cartella D7 ha permesso di studiare, l'evoluzione della versione seicentesca, a partire da questa, sembra andare in una direzione di maggiore drammatizzazione del testo, attraverso una riduzione significativa delle esplicitazioni (si veda, per esempio, l'evoluzione del dialogo tra Imerio e Aronte) che, a fronte di una maggiore essenzialità, introduce elementi più letterari - si pensi, per esempio, alla didascalia finale che, riducendo l'esplicitazione descrittiva che allude ai versi degli animali notturni, rende la stessa immagine attraverso la personificazione della notte ("i lamenti delle bestie" → "i lamenti della notte").

Il confronto con quello che, a mio parere, potrebbe essere stato un dattiloscritto (D4) con interventi successivi alla versione contenuta nella cartella D12, attesta che la versione scelta a testo in questo studio è stata concepita come abbastanza definitiva per essere poi abbandonata - come ben sappiamo - a favore di un diverso sentiero di scrittura, in linea con il continuo bisogno di superamento che ha caratterizzato tutta la vita artistica di Giovanni Testori.

---

<sup>55</sup> «[...] Il singolo si oppone alle leggi, alle norme, alle necessità universali, in senso non tragico quando rappresenta il puro arbitrio contro la legge, in senso tragico quando incarna una giusta accezione contro la norma comune. L'universale si concretizza nei poteri sociali, nelle classi, negli ordinamenti, nelle pubbliche funzioni (tragedia sociale). Oppure nell'intimo del carattere umano, come esigenza di leggi eterne che si oppongono, in seno all'individuo stesso, alle sue tendenze e caratteristiche personali (tragedia di carattere)». K. Jaspers, *Del tragico*, SE, 2008, pp. 31-32.



## Conclusioni

### Un laboratorio drammaturgico inaugurale

Alla luce di ciò che è emerso nello studio di questo sofferto dramma testoriano, che cosa possiamo dire con certezza?

Per prima cosa, *L'Imerio* – così come anche *Il Branda* – appartiene a una fase ‘onomastica’ della poetica di Giovanni Testori. Quella fase, cioè, nella quale i nomi esplicitamente parlano, raccontano, siano essi di luoghi o di persone. I nomi, come quello di Imerio, sono strettamente legati - in quanto originari – alle geografie e alle loro tradizioni. Dirà infatti Testori a Giuseppe Cappello che lo intervistava, a proposito del suo legame con i luoghi nativi: «Sono nato qui. Mio padre è nato qui. Posso assumere una cultura diversa, ma poi l'impasto è quello che è. Come Caravaggio, che ha vissuto da lombardo, pur attraversando tutta l'Italia»<sup>1</sup>.

La ricorrenza dell'area geografica tra Milano e la Brianza sarà, però, un tratto unitario nella sua produzione, presente anche quando l'autore metterà in scena le vicende di Amleto o Oreste senza precisarne la toponomastica; luoghi che potrebbero essere Camerlata, Lomazzo, “Elzinore” o la “Mediolanensis Urbiz”, per riprendere le parole di Amleto.

Ma siamo dinnanzi a un'opera che, se per un verso appartiene ad un universo letterario precedente (quello che si profila con *L'Arialda*, ma anche con parte dei *Segreti di Milano*, tanto che altrove abbiamo provato a dimostrare che, forse, sarebbe rientrato nel più ampio progetto della *Commedia Lombarda*), dall'altro va recepito nelle sue peculiarità.

Ho definito *L'Imerio* il ‘dramma della transizione’ nel senso di una duplice valenza: esistenziale, dunque, il lavoro che porta con sé le tracce di una tonalità drammatica; quindi, dilacerata e non sempre pienamente risolta, quale quella che caratterizza ogni passaggio – soprattutto le tappe trasformative del nostro scrittore –, ma anche teatrale, in quanto l'opera rappresenta un passaggio drammaturgico *stricto sensu*, una transizione poetica in seno alla scrittura teatrale e non solo dell'autore.

Nella sua postfazione all'edizione postuma del *Branda*, sino ad allora inedito, Fulvio Panzeri contestualizzava il dramma precisando che questo si trova a prendere forma in un «periodo che inaugura effettivamente non una fase di transizione, bensì un ‘nuovo nucleo’ tematico ed espressivo, incentrato sullo sfaldamento delle certezze del boom economico, su quel ‘marcio in Danimarca’,

---

<sup>1</sup> G. Cappello, *Giovanni Testori* (Il Castoro), cit., p.7.

come direbbe l'Amleto, e sulla conseguente crisi di certi irrazionali valori borghesi»<sup>2</sup>. Se questo è vero da un punto di vista tematico, sul piano formale e drammaturgico esso porta inscritte, invece, tutte le tracce della gestazione trasformativa.

*L'Imerio* è una sorta di incubazione di quelle che saranno le tematiche e le soluzioni drammaturgiche di lì a venire: i morti che tornano, il monologo, lo schema dell'interrogatorio, l'uso frequente della funzione fàtica della lingua; riletto alla luce delle molteplici evoluzioni testoriane, appare perciò essere soprattutto un laboratorio drammaturgico inaugurale delle fasi successive. È una gestazione di cui abbiamo provato a raccogliere le scansioni attraverso le testimonianze, carenti o a volte confuse dalle loro stesse stratificazioni. Ma cosa potremmo dire di queste intuizioni testoriane, balbettate, abbozzate e quasi poi sommerse sino quasi a sparire tra gli stessi tentativi di darvi forma? Forse che, anche se per via ablativa, è esistito «un teatro 1962» di Testori. Nella forma di una traccia sotterranea, ripercorribile attraverso le sue carte inedite, le lettere a intellettuali e registi suoi interlocutori, ma è pur sempre esistito con tutta la gravidanza che hanno i momenti di incubazione, le fasi interlocutorie e i momenti di trasformazione: meno codificati, forse, ma proprio per questo illuminanti di snodi futuri, in quanto non risolti e vettori aperti<sup>3</sup>.

Il «teatro 1962» segna un passaggio strutturale. Ha la vicenda protratta e tormentata degli snodi: mentre sino all'altezza della *Maria Brasca* e dell'*Arialda* Testori attende a un lavoro corale, sebbene nel solco di un realismo ben al di fuori del «bozzettismo naturalista» o del «documento neorealista»<sup>4</sup>, dove erano i valligiani inurbati, gli emigrati o i frequentatori delle strade ad essere finiti nel tessuto cittadino improvvisamente esploso nell'accelerazione economica, da adesso in poi il movimento sarà contrario. La contraddizione cui Testori affiderà l'istanza del tragico non sarà quella sin lì esplorata di una umanità liminare, debordante, nell'ingranaggio produttivo urbano, bensì quella generata da un movimento opposto: saranno, cioè, le contraddizioni dell'alba del boom economico, tutte cittadine ed urbanocentriche, ad essere spostate nei luoghi periferici. È un teatro del ritorno ai luoghi nati operando un decentramento che, da Milano, inizia a cercare nel mondo magmatico e più oscuro delle valli, soprattutto nelle loro ombre seicentesche, la matrice antropologica originaria del teatro.

---

<sup>2</sup> F. Panzeri, *Postfazione* in G. Testori, *Il Branda*, Torino, Aragno, 2001, p. 96.

<sup>3</sup> Conseguentemente al silenzio editoriale (narrativo e drammaturgico) di Testori, i tre volumi di Bompiani che attualmente raccolgono l'opera edita dello scrittore, presentano una lacuna cronologica che colpisce il lettore sin dalla soglia del testo: la copertina sulla quale, accanto al titolo dei singoli volumi, figura l'arco temporale delle opere contenute; così, il primo dei tre volumi si chiude in corrispondenza del 1961, mentre il secondo si apre con il 1965. Gli anni che vanno dal 1962 al 1964, dunque, a lungo sono stati ritenuti anni di allontanamento dell'autore di Novate dalla drammaturgia e, in generale, dalla produzione letteraria, a favore di una sua concentrazione sugli studi di critico d'arte. Ma appare chiaro, ben prima della messa in scena della *Monaca di Monza* nel 1967, che proprio con l'immersione negli studi d'arte a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, maturerà il nuovo teatro testoriano che nel Seicento troverà l'espressione di una crisi di fatto vicina a quella che sentiva incombere nel suo tempo.

<sup>4</sup> G. Taffon, *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, cit., p. 47.

All'interno del passaggio del 1962, *L'Imerio* si configura evidentemente come dramma che dobbiamo recepire necessariamente nella sua essenza di mancata natività. Il dramma, anche nelle sue redazioni 'intere', manca alla compiutezza delinendosi, più che come 'opera completa', quale 'opera dispositivo', ovvero come luogo di congiunzione e insieme di «conflitto di un'ontologia delle intenzioni e un'ontologia degli eventi»<sup>5</sup>.

In generale, potremmo dire che lo *specimen* del «teatro 1962» di Testori consiste esattamente in questo abitare la soglia, in questo costituirsi *a rebours*, attraverso una visione retrospettiva. Forzando volutamente una formula che Javier Cercas applica ad alcuni amati romanzi, mi piace pensare che il «teatro 1962», con *L'Imerio* soprattutto, sia «il punto cieco» della poetica testoriana: quel luogo che, attraverso la sua contraddittorietà, in virtù della sua oscurità, illumina<sup>6</sup>. Lo studio sulle carte testoriane ha permesso di editare le versioni maggiori dell'*Imerio* ovvero, oltre quella ambientata nel '600 (contenuta in D12), le due ambientate a Camerlata nel 1960 (e contenute, rispettivamente, nel fascicolo visconteo che ho denominato LV2 e nei tre atti di D1)<sup>7</sup>.

Come ho cercato di dimostrare nel corso di questa ricerca, si tratta di versioni vicine ma, per molti versi, con caratteristiche drammaturgiche specifiche che, sappiamo, sono poi restate irrisolte. Sono convinta, per questo, che non solo sia interessante poter leggere la ricchezza singolare di questi testi ritrovati, ma anche che, in una ipotesi di vivificazione teatrale attraverso una messa in scena, sarebbe necessario tenerle tutte presenti per cogliere e raccogliere la complessità delle intuizioni che hanno spinto lo scrittore a un passo dalla realizzazione del dramma, per poi esitare nella sua rinuncia definitiva.

Personalmente, in questo testo-prova, ricco di stratificazioni, inciampi e ripensamenti, ho attinto al nucleo generativo e chiarificatore del Testori drammaturgo e scrittore e, per tale ragione, sono profondamente grata a questa esperienza di ricerca.

---

<sup>5</sup> Cfr. R. Talamo, *Dispositivi e critica letteraria* in «Enthytema», 2, 2010, pp. 247-255.

<sup>6</sup> J. Cercas, *Il punto cieco*, Milano, Guanda, 2016, p.21.

<sup>7</sup> In ordine: LV2, D1, D12.



## Indice Figure

Figura 1: Antonio d'Enrico, detto Tanzio da Varallo *Battaglia di Sennacherib*, 1629-1630 circa, Novara, basilica di San Gaudenzio ..... p. 229



## Indice Tabelle

Tabella n. 1: Ricostruzione della fonte D44-c .....	p. 73
Tabella n. 2: Classificazione delle fonti relative alla versione <i>Imerio 1960</i> .....	p. 89
Tabella n. 3: Riconfigurazione dei materiali nelle tre fasi di stesura dell' <i>Imerio 1960</i> .....	p. 93
Tabella n. 4: Confluenza e riorganizzazione del materiale contenuto nei dattiloscritti D1, D2, D3, D14-b, D17 nell' <i>Imerio</i> .....	p. 131
Tabella n. 5: Differenze relative al personaggio di Renata nelle versioni LV2, D1, D2-D1....	p. 160
Tabella n. 6: Differenze relative al personaggio di Attilio nelle versioni LV2, D2 e D1.....	p. 169



## Bibliografia

### Primaria

- Testori G., *Opere/1* Introduzione di Giovanni Raboni; a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2008.
- Testori G., *Opere/2* Introduzione di Giovanni Raboni; a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2008.
- Testori G., *Opere/3* Introduzione di Giovanni Raboni; a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2008.
- Testori G., *I segreti di Milano*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Testori G., *Il Branda*, Torino, Aragno, 2001.
- Testori G., *Amleto, una storia per il cinema*, Torino, Aragno, 2002.
- Testori G., *Cristo e la donna. Un inedito del 1943-1944*, a cura di Fulvio Panzeri, Novara, interlinea, 2013.
- Testori G., *Maestro no*. Intervista a cura di Antonio Ria. Prefazione di Giovanni Raboni, Novara, Interlinea, 2004.
- Testori G., *Il gran teatro montano*, Nuova edizione a cura di Giovanni Agosti, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Testori G., *I Trionfi*, in Id., *Opere/2. 1965-1967*, Milano, Bompiani, 2008
- Testori G., *Il ventre del teatro*, in Santini Gilberto (a cura di), *Giovanni Testori. Nel ventre del teatro*, Urbino, Quattro Venti, 1996.
- Testori G., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Milano, Longanesi, 1995.
- Testori G., *Il gran teatro montano*, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Testori G., *La morte – Un quadro, Due atti unici*, Milano, Scheiwiller, 2002.
- Testori G., *La Gilda del Mac Mahon*, Milano, Rizzoli, 1975.

### Materiale archivistico primario

Dall'Archivio Testori, presso la Fondazione Mondadori di Milano:

- Cartelle dattiloscritte D1, D2, D3, D4, D5, D6, D7, D8, D9, D10, D11, D12, D13, D14, D15, D16, D17, D36, D44
- Quaderno n. 25

- Quaderno n. 38
- Quaderno n. 87
- Quaderno n. 89
- Quaderno n. 90

Dall'Archivio Visconti, presso la Fondazione Gramsci di Roma:

- Cartelle dattiloscritte SA89.1, SA89.2
- Lettera di Giovanni Testori a Luchino Visconti datata 31 agosto 1961 (in SA89.1)

Dall'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano:

- Lettera di Giovanni Testori a Paolo Grassi, 16 agosto 1962 (in Corrispondenza di Paolo Grassi, faldone 45)
- Lettera di Paolo Grassi a Giovanni Testori, 30 agosto 1962 (in Corrispondenza di Paolo Grassi, faldone 45)
- 

### **Bibliografia secondaria:**

Accrocca E. F., *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960.

Artaud A., *Il teatro della crudeltà* (1947), in Id., *Per farla finita col giudizio di Dio*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2000.

Attanasio E.- Milani F. (a cura di) *Ecrire vers l'image. Il magistero di Roberto Longhi nella letteratura italiana del XX secolo*, Modena, Mucchi Editore, 2016.

Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino Einaudi, 1956.

Auerbach E., *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2010.

Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Milano, Einaudi, 1979.

- Banti A., *Opinioni*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Bisicchia A., *Il teatro e il sacro*, Cinisello Balsamo (MI), San Paolo, 1998.
- Bisicchia A., *Testori e il teatro del corpo*, Cinisello Balsamo, San Paolo edizioni, 2001.
- Bolognini S., *Balletti verdi. Uno scandalo omosessuale*, Gavardo (BS), liberedizioni, 2000.
- Borromeo C., *Memoriale ai milanesi*, Napoli, Giordano Editore, 1965.
- Bosisio P., *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 1993.
- Cappello G., *Il castoro Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- Cercas J., *Il punto cieco*, Milano, Guanda, 2016.
- De Matteis T., *La tragedia contemporanea. Pirandello, Pasolini e Testori*. Introduzione di Franca Angelini, Roma, Ponte Sisto, 2005.
- Doninelli L., *Conversazioni con Testori*, Silvana Editoriale, 1993.
- Gallerani P., *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori*, con una postfazione di Fulvio Panzeri, Milano, Officina Libraria-Fondazione Arnoldo Mondadori, 2007.
- Gallerani P., *I Fogli. Introduzione. Linee Generali*, Archivio Giovanni Testori, [www.fondazionemondadori.it/archiviotestori/fogli.html](http://www.fondazionemondadori.it/archiviotestori/fogli.html)
- Giori M., *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Buccinasco (MI), Libraccio editore, 2018.
- Giori M., *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011.
- Girard R., *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980.
- Grassi U., V. Lagioia, G. P. Romagnani (a cura di), *Tribadi Sodomiti Invertite e Invertiti Pederasti Femminelle Ermafroditi ... per una storia dell'omosessualità, della bisessualità e delle trasgressioni di genere in Italia*, Pisa, Edizioni ETS, 2017.
- Iuppa D., *Il monologo dell'orfano. Trittico testoriano*, volume di Studi letterari, anno IV, n. 8-2011, Edizioni Nuova Cultura.
- Jaspers K., *Del tragico*, Milano, SE, 2008.
- Lodato N. e Callegari G. (a cura di), *Leggere Luchino Visconti*, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1976.
- Mazzocchi F., *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialda*, Torino, Scalpendi Editore, 2015.
- Mazzocchi F., *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a "Morte di un commesso viaggiatore"*, Roma, Bulzoni, 2010.
- Mazzocchi, F. (a cura di), *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008.
- Mazzucchelli M., *La monaca di Monza (Suor Virginia Maria de Leyva)*, Milano, Dall'Oglio, 1961.
- Nancy J.-L., *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2010.
- Palazzo N. (a cura di), *Luchino Visconti e il suo teatro*, Roma, Bulzoni Editore, 2008.

- Panzeri F. (a cura di), *Cronologia delle opere*, www.archiviotestori.it.
- Peja L., *La Maria Brasca 1960. Giovanni Testori e il Piccolo Teatro*, Milano, Scalpendi, 2012.
- Petrosino D., *Il comune senso del pudore. La repressione dell'omosessualità nell'Italia repubblicana (1947-1981)* in U. Grassi, V. Lagioia, G. P. Romagnani (a cura di), *Tribadi Sodomitati Invertite e Invertiti Pederasti Femminelle Ermafroditi...per una storia dell'omosessualità, della bisessualità e delle trasgressioni di genere in Italia*, Pisa, Edizioni ETS, 2017.
- Pini A., *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell'Italia di una volta*, Milano, Il Saggiatore, 2011.
- Puppa P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Bari, Editori Laterza, 1998.
- Rinaldi R., *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985.
- Rondolino G., *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 2006.
- Spadoni C. (a cura di), *Testori e la grande pittura europea. Miseria e splendore della carne*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale.
- Stussi A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Taffon G., *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*, Roma, Bulzoni Editore, 2011.
- Taffon G., *Giovanni Testori: parole per un teatro estremo e necessario*, in Id., *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, Bari, Laterza Editori, 2005.
- Taffon G., *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*, Roma, Bulzoni Editore, 1997.
- Taviani F., *Uomini di scena. Uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale del Novecento*, Milano, Il Mulino, 1995.
- Testori G., *Voci femminili* a cura di Daniela Iuppa con prefazione di Giuseppe Frangi, Roma, Edizioni Studium, 2014.
- Vergani (a cura di), *Paolo Grassi. Lettere 1942 - 1980*, Milano, Skira Editore, 2004.
- Vescovo P., *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Padova, Marsilio, 2015.
- Visconti L., *Il mio teatro*, Bologna, Cappelli, 1979, vol. 1.

### **Articoli e saggi su rivista:**

- Azzini C., *'Balletti verdi' in una villa di Brescia: implicati industriali e attori della tv*, "l'Unità", 5 ottobre 1960
- Bianchi P., *L'autore dell'Arialdia sta dalla parte del teatro*, in «Settimo Giorno», 1 agosto 1962.
- Cederna C., intervista su «L'Espresso», 27 marzo 1960.
- Cecchietti M., *Testori fra angeli e supereroi* in «Avvenire», 28 aprile 2009.

## Bibliografia

De Monticelli R., *È diventata un fumettone neocapitalista*, in «Il Giorno», 26 gennaio 1968.

De Monticelli R., *Spettacolo sbagliato per la “Monaca” di Giovanni Testori*, in «Epoca», LXIX, 19 novembre 1967.

Ferrero S., *Vi racconto Gianni Testori*, «Avvenire», 17 maggio 2009.

Frangi G., *Oltre il confine per contaminarmi: Testori e la Svizzera* in «Alias, Il Manifesto», 6 agosto, 2015.

Panzeri F., *Rinascono “Le lombarde”, tragedia perduta di Testori*, in «Avvenire», 3 dicembre 2016.

Peja L., *Elettra abbandonata. Quando Giovanni Testori incontrò Franco Parenti* in «Drammaturgia» XVI/n.s.6, 2019.

Raboni G., *Notte e nebbia al Giambellino. Testori fra i segreti di Milano* in «Corriere della Sera», 20 marzo 1995.