Ma allora, perché m’ha fatto venir qui?

Giovanni Testori
Francesco Tola

Il Colorificio

Prologo

Il 5 marzo 2021 Il Colorificio, collettivo curatoriale e spazio progetto, inaugura la collaborazione con Casa Testori, associazione culturale con sede nella dimora di Giovanni Testori a Novate Milanese volta alla promozione dell'eredità artistica dello scrittore, drammaturgo, storico dell'arte e artista milanese, come della ricerca contemporanea, talvolta messa direttamente in dialogo con la sua figura.

In questa cornice Il Colorificio presenta *Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?*, quinto capitolo de *L'Ano Solare. A year-long programme on sex and self-display*, programma espositivo, performativo e di ricerca su sessualità e pratiche collettive di autorappresentazione. Il progetto si concentra sulla figura poliedrica di Giovanni Testori (1923, Novate Milanese – 1993, Milano), in quanto riferimento rilevante nelle ricerche de *L'Ano Solare* per la sua attenzione a un teatro degli oppressi, per il suo studio incessante della regia dei corpi e del corpo collettivo, per il suo immaginario legato alla sessualità contraddittorio e ancora da esplorare. *Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?* si articola attraverso due mostre personali, una di Francesco Tola (1992, Ozieri, Sassari; vive a Milano) negli spazi di Casa Testori, l'altra di Giovanni Testori a Il Colorificio.

Testori è stato il narratore degli abitanti delle periferie milanesi, nel ciclo *I segreti di Milano* (avviato con il postumo *Nebbia al Giambellino*); il critico che ha sottratto i Sacri Monti – particolarmente quello di Varallo descritto ne *Il gran teatro montano* – all'oblio dovuto all'etichetta di folklore a loro attribuita, per restituirli agli studi storico artistici; il drammaturgo che ha per la prima volta dato spazio all'amore omosessuale sulla scena teatrale, senza stereotipare e relegare i soggetti a figure macchiettistiche, ne *L'Arialda* del 1960. La sua omosessualità, che ha per tutta la vita negoziato a causa del proprio rapporto con una fede cattolica radicata, è un aspetto di rilievo, che può essere interrogato e confrontato con altre figure storiche che hanno condotto battaglie nel dibattito pubblico italiano. Testori è infatti per *L'Ano Solare* una voce fuori dal coro rispetto ad altre interlocutrici ed interlocutori teorici emersi negli anni sessanta e settanta come Carla Lonzi, Guy Hocquenghem, Monique Wittig, Mario Mieli, Mariasilva Spolato, ma è per questo che offre spunti laterali e conflittuali, spesso politicamente contraddittori con la direzione de *L'Ano Solare*, ma fondamentali per comprendere una vicenda umana e un *humus* culturale che ha accompagnato Milano attraverso quattro decadi del XX secolo, fino al 1993.

Il metodo adottato nello sviluppo del progetto è stato diretto da un'approfondita ricerca su Testori, la sua vita e i suoi lavori, costituito di incontri nell'archivio di Casa Testori e di viaggi ai Sacri Monti, grazie a un gruppo composto da Il Colorificio, dall'artista Francesco Tola e dalla ricercatrice Mariacarla Molè (1991, Ragusa; vive a Torino), di cui è qui pubblicato un contributo sull'eros tragico nella produzione dell'autore. L'intenzione dell'operazione risiede nel tentativo di ricontestualizzare la materia "calda" della sessualità in Testori, "calda" in quanto storicamente poco approfondita, anche per ragioni politiche, sia per il favore della sua figura nell'ambito della cultura cattolica, sia per le sue posizioni percepite come conservatrici dall'orizzonte omosessuale italiano. Ristudiare in Testori sesso e analità, quel dispositivo fisico e concettuale di disidentificazione e di superamento del genere e dell'orientamento sessuale, riteniamo possa oggi essere rilevante per poter rileggere l'autore aggiornandone le grammatiche e immaginando pratiche celate come quella del *cruising* – che sembra emergere in alcuni suoi lavori – per tracciare quindi uno spazio di possibilità *queer*.

Ma allora, perché m'ha fatto venir qui? è la domanda che il Lino rivolge all'Eros chiedendo spiegazioni sul motivo dell'incontro al buio nei prati intorno alla cava, ne *L'Arialda*, la già citata opera teatrale testoriana, per la regia di Luchino Visconti, censurata nel 1960 e ritirata dopo lo spettacolo a Milano nel 1961 «per turpitudine e trivialità» e per il racconto di una coppia gay. La frase sottende un non detto o non compreso, una dimensione di illecito e una paura di stigma. Il campo del sessuale si presenta sulla scena come qualcosa di imprevisto che lascia interdetti e che prelude a uno scenario fatto di possibilità che richiedono scelte e, ancora oggi, responsabilità da spartire con la società.

Ma allora, perché m'ha fatto venir qui? indaga il tema della sessualità partendo dall'opera testoriana e discostandosene, attraverso materiali d'archivio, testi e disegni, individua conflitti e discontinuità della sua riflessione in un contesto storico e religioso fortemente normativo, confrontandosi con orizzonti contemporanei. Interroga identità e rappresentazioni sessuali connesse o ispirate da Testori, costruendo un processo di archeologia degli immaginari e rinegoziazione degli stessi alla luce di emancipazioni ed esperienze situate nell'oggi.

In relazione a questo rapporto di interrogazione e interpellazione trans-temporale, entrambe le mostre riportano lo stesso titolo, perché in entrambi i casi ci immaginiamo che gli artisti abbiano provato a rispondere alla medesima domanda, inaugurando tracciati divergenti, ma al tempo stesso consonanti.

Cogliamo l'occasione per ringraziare il team di Casa Testori e, in maniera particolare, Giuseppe Frangi e Davide Dall'Ombra, rispettivamente vicepresidente e direttore dell'associazione, per il loro sostegno e supporto. Ringraziamo anche Pino Sonzogno e la Compagnia del Disegno per aver acconsentito ad esporre i disegni di Giovanni Testori.

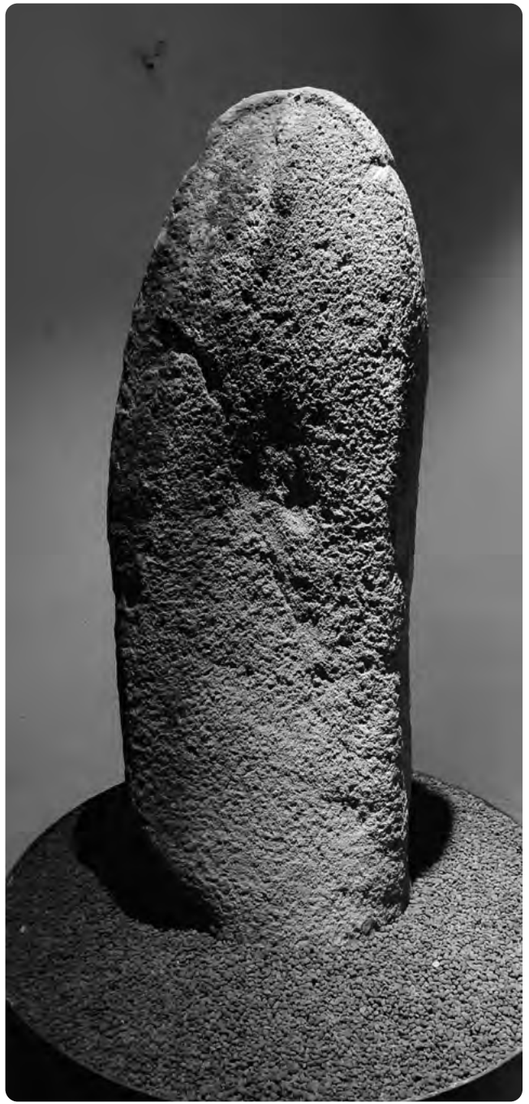
Primo Tempo

Francesco Tola

Casa Testori, Novate Milanese

La mostra di Francesco Tola riconosce nella produzione letteraria testoriana alcuni schemi connessi alla sessualità che ritornano costruendo paradigmi. Come registrato anche dalla ricercatrice Molè nel contributo in questa pubblicazione, le pulsioni e il sesso non sono rese in immagini nelle opere teatrali di Testori e, là dove accade, sono celate nel buio di una cava, tra le siepi di un campo nascosto tra le fabbriche, offuscati dalla nebbia che avvolge la bassa cintura. Il sesso è lontano dalle mura domestiche, associato all'elemento naturale, secondo una pratica di *proto-cruising*, per lo più monogamo. Tola approccia la casa di famiglia di Testori – simbolo del focolare familiare della borghesia produttiva del nord Italia, che negli anni Sessanta assisteva a un nascente boom commerciale – attuando una inversione degli spazi: propone una struttura semantica che apre un varco (un'*anal*architettura) facendo entrare fisicamente l'esterno e, con esso, facendo spazio a quei desideri che, pur registrati, non potevano costruirsi come immagini. In questo modo viene disegnata una Casa Testori non più confortevole e illuminata, una versione irrealizzata che ricontestualizza echi testoriani come fantasmi che si riappropriano della sua architettura.

L'installazione di Tola si dispiega in due stanze cardine della casa: il salone e la veranda, spazio di fuoriuscita da cui si accede al giardino. Il grande salone di Casa Testori piomba in una coltre di nebbia densa, che intende coprire la vista dei corpi dalla cinta in giù. La foschia non è qui solo un dispositivo sintattico teso a portare all'interno le atmosfere notturne degli incontri descritti da Testori, ma anche una cesura. Rivela uno spazio di possibilità al di sotto del quale la vista non è efficace, dove la razionalità e moralità di cui questa è vicaria lasciano spazio alla pulsione e al desiderio, con cui è possibile disfarsi di sé. All'interno della sala è presentata una video installazione sospesa. Nel film si susseguono immagini girate nella spiaggia di Platamona, in Sardegna, lido frequentato saltuariamente da famiglie e meta di incontri e *battuage*. I soggetti rincorrono, attraversando la macchia mediterranea, le sporadiche tacche di linea telefonica per connettersi ad applicazioni digitali e identificare il/la propria partner. Si intravedono pelli e schiene bruciate dal sole, si articola una danza di corpi ansiosi di accogliere l'altro, affamati di riconoscersi l'uno nell'altro. Eppure questo riconoscimento è lontano. In un parallelismo diacronico ed esplicito, accade quanto Testori pare a noi suggerire nei suoi disegni esposti a Il Colorificio: un lento dissolversi nel polimorfismo del proprio desiderio. Nella stanza contigua, la veranda, l'illuminazione vira l'ambiente in giallo, rendendolo come avvolto da un calore intiepidito. Sulle tre porte finestre che aprono sul giardino un intervento rende i vetri opachi, quasi ricoperti di condensa. Le superfici dei vetri non più trasparenti sono attraversate da un componimento poetico tracciato a mano.
La narrazione segue i registri degli infissi e abita quest'ultima architettura liminale per raccontare la storia di un ragazzo dell'entroterra che esplora la sua sessualità con il donarsi, raggiungendo la spiaggia di Platamona. Casa Testori diventa opaca, un interno non più luminoso che ora ospita la rarefazione degli incontri estemporanei e parallelamente la transizione dalla fase aeriforme a quella liquida che è la condensazione. Le piccole gocce che separano il nuovo dentro dall'esterno rivelano la temperatura composita della mostra che contiene, come un ossimoro testoriano, il freddo dell'invisibilità e il calore dei corpi.



Sono un ragazzo dell'entroterra
Vengo fino al litorale
L'ostento sulle dune
Pio e misericordioso
Passano i venditori ambulanti
Mi celo, mi mostro
Orografia che fa al caso
Ginepri superstiti
Hanno visto di tutto
Grovigli di rami
Concedono di osservare
Senza essere visti
Nella scena centrale
L'ostento sulle dune
Pio e misericordioso
Occhi fissano
Lo schermo ineluttabile
L'app dà garanzie
Punti di vista
La natura della costa
Sembra arredi il desiderio
Ma è sempre il desiderio
Che arreda la natura
Pipì addosso
Sotto l'abito talare
Durante la Via Crucis

Adoravo da bambino
La liturgia del ministrante
Portavo la croce
Villaggio, isola, provincia
New York in my mind
Vogue ambition
Nel palazzo di cristallo
Tra i pettini di deserto
Salgo sull'autobus ad agosto
Vengo fino al litorale
L'ostento sulle dune
Pio e misericordioso
Sguardi aggrovigliati
Voyeur tra i ginepri
Bianco utopia
Il 4G non prende
Povero ragazzo
Web content creator
Ricco ragazzo
Imprenditore di se stesso
Lavora anche mentre dorme
Web content creator
Canottiera e cappellino
40 gradi

Francesco Tola

Secondo Tempo

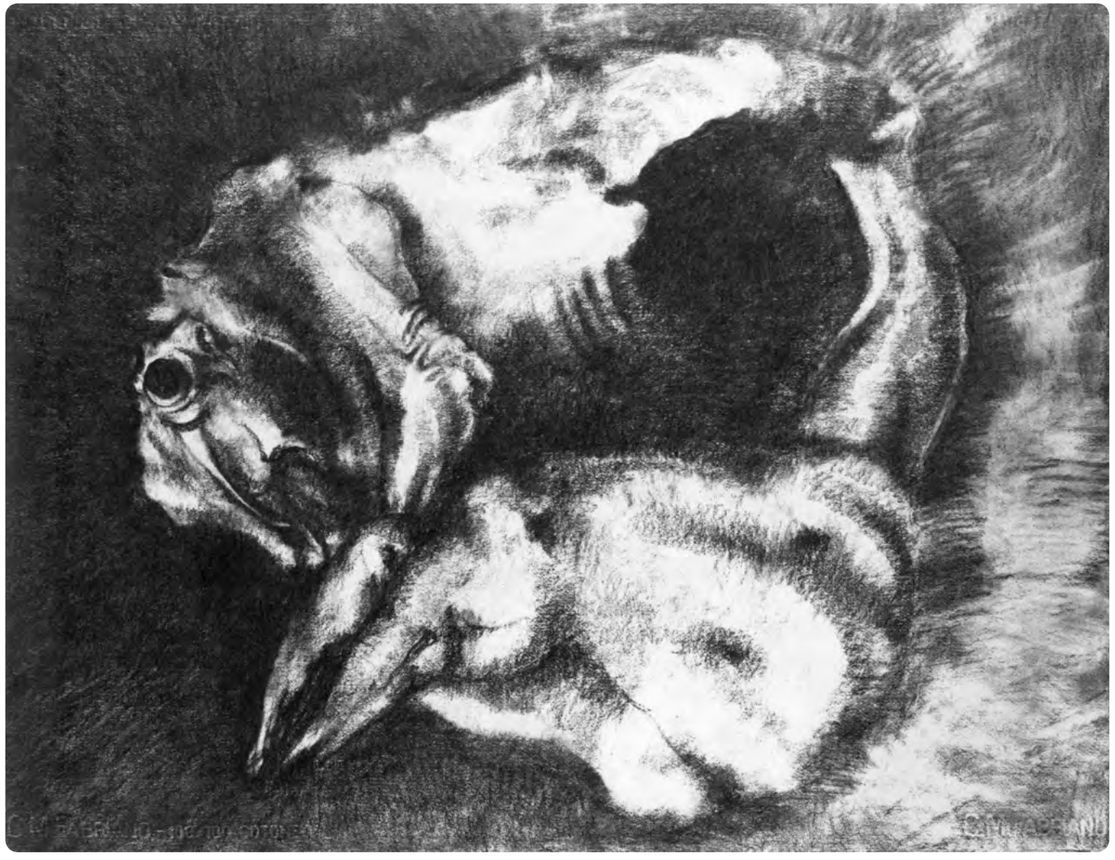
Giovanni Testori

Il Colorificio, Milano

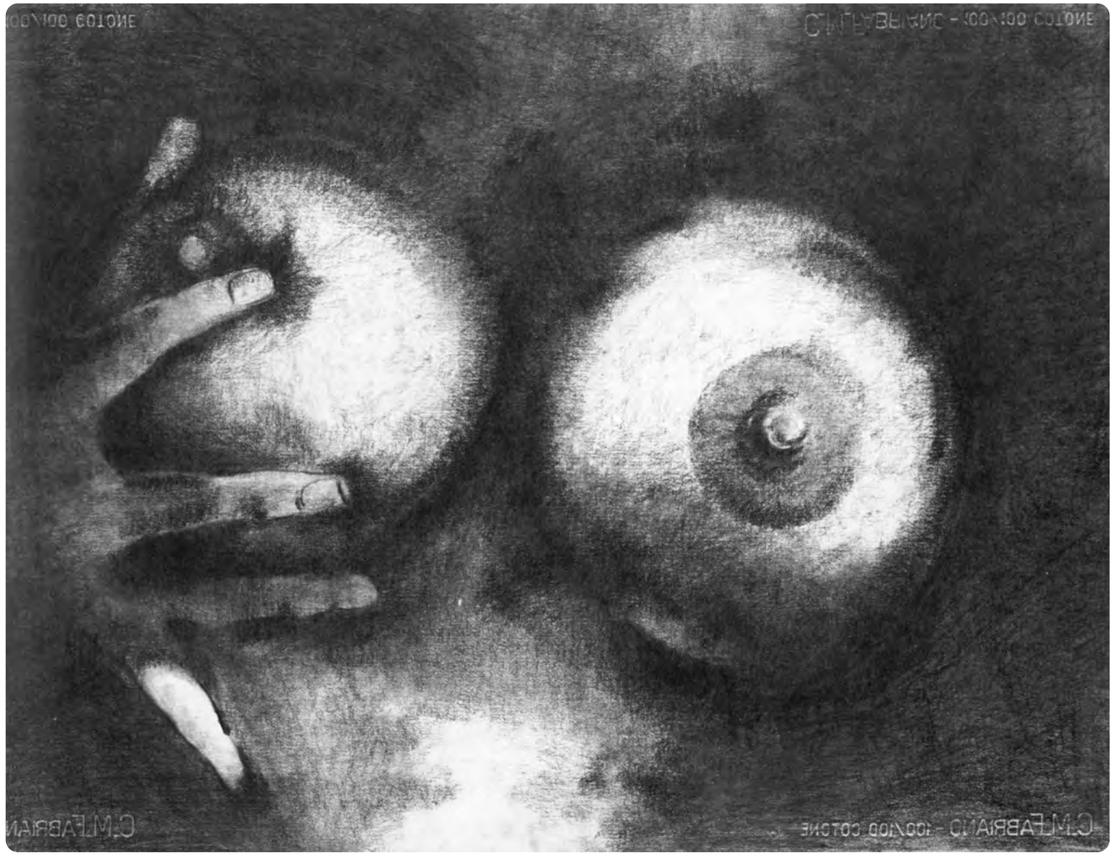
I disegni di Testori abitano il muro come stazioni del desiderio. Sono porzioni di corpi, arti e sessi "mozzati" che emergono da sfondi indistinti e non intercettabili: paiono posizioni illuminate da lampioni intermittenti nel buio della notte o studi anatomici ottenuti posando sessi, natiche e seni sul vetro retroilluminato di moderne fotocopiatrici Xerox. Realizzati tra il 1973 e il 1974, vengono esposti l'anno successivo alla Galleria del Naviglio: cazzi, vagine, culi e tette sono appoggiati a fianco di conigli squartati, gigli e filodendri, null'altro che carni ritratte nella loro sanguinea nudità. Nel testo del catalogo pubblicato in occasione della mostra, il critico Cesare Garboli descrive il sesso in termini abilisti come "cieco" e "privo di udito" eppure individua in questa mutilazione la ragion d'essere della sua autonomia: un essere offeso e trionfale, contratto e espanso, teso a una scarica conclusiva. Ma di più, ritrae un certo atteggiamento *voyerista*, «l'emozione che ci tocca è appunto una frustrazione, la fame di assistere a ciò che sappiamo che ci è proibito di vedere. Il sesso agisce nel buio». Garboli, si potrebbe sostenere, colloca quei lavori all'intersezione tra la vita e la morte – *Eros* e *Thanatos* – alludendo a una lettura psicoanalitica di questa produzione. Nei disegni, egli afferma, prende forma quel «tema inquietante», l'atto sessuale, origine della nostra stessa origine biologica e da noi non vissuto, se non nella forma del peccato (originale) – «e là, in quel punto dove si celebra forse la vita, si celebra fuori di dubbio anche la presenza vitale, anonima e esaltante del nulla».

Oppure, ed è la direzione che intendiamo intraprendere, il notturno pece di questi disegni, le posizioni aperte – la mano che solleva il gluteo quasi ad offrire il sesso femminile o gonfia il pene pronto per essere accolto – diventano posture esposte che raccontano di desideri e ossessioni in cui sciogliersi. Separate da spazi vuoti, nascoste dietro colonne, le opere tracciano una cartografia del *cruising*, quasi a muoversi sulla ghiaia che ricopre il pavimento dello spazio espositivo – quella dei vialetti dei giardini delle case borghesi nelle periferie delle città produttive, ma anche quella che ricopre i percorsi tra alberi e cespugli battuti nell'oscurità alla ricerca di incontri fortuiti. Il *cruising* è qui utilizzato come chiave: metodo di ricerca, produzione, percezione e pratica performativa. Testori si aggira tra ani aperti donati al passante, corpi che hanno dissolto il loro essere soggetto perché si son fatti pulsione, offerta erotica. Tra questi genitali divenuti oggetti – e così degenitalizzati – l'artista si perde e perde se stesso.

Pochi mesi dopo la chiusura della mostra alla Galleria del Naviglio, il mondo della cultura italiana è scosso dalla notizia della tragica morte di Pasolini. In un articolo pubblicato in quest'occasione, Testori confessa la sua irrimediabile perdita di unità: denuncia nel suo essere omosessuale un vuoto che non può essere in alcun modo riempito, nonostante le ripetute ricerche e i continui incontri – come un orifizio incapace di trovar pace. Neppure la pazienza, o la più cardinale virtù della temperanza, valgono come tregua. Allora, al soggetto, già mero corpo, non resta che dissolversi nella pluralità e nel polimorfismo del suo desiderio e farsi ora mano, muscolo, seno, per sciogliersi infine nella cavità di un sole nero che consente solo fugaci momenti di luce.



Giovanni Testori, *Coniglio scuoiato*, 1974, cm 70 × 90, matita su carta.



Giovanni Testori, *Studio di anatomia [seno]*, 1974, cm 70 × 90, matita su carta.

L’eros tragico di Giovanni Testori

Mariacarla Molè

Nella sua produzione poliforme di drammaturgo, poeta e critico d’arte, Giovanni Testori ha dato al corpo e alla carne una valenza sacra, eccezionale nel panorama storico-artistico italiano.

Già a partire dal testo del 1952 pubblicato su *Paragone* – la rivista fondata da Longhi che segna una tappa fondamentale nel lavoro di Testori come critico e storico d’arte – propone un’interpretazione molto originale e poco ortodossa della vicenda artistica del pittore lombardo del Seicento Francesco Cairo, filtrandola attraverso la sua esperienza della peste. Alla violenza del morbo Testori riconduce l’insistenza di Cairo su corpi esangui con gli occhi riversi e le bocche dischiuse davanti alla morte, ma anche l’erotismo sotteso a queste figure madreperlate e mortifere. Un erotismo che, affondato in un misticismo religioso, riesce a sottrarre i corpi all’oblio per consegnarli alla vita, per quanto essa stessa tragica: un’ossessione che Testori condividerà con Cairo e che attraverserà la sua produzione.

Una corporeità affetta dal desiderio, come fosse un morbo, torna ne *L’Arialda*, tragedia popolare scritta nel 1960, censurata prima ancora di essere portata in scena e bloccata nel ’61 dopo la prima milanese, con l’accusa che lo spettacolo “per turpitudine e per la trivialità dei fatti considerati dal suo autore si rivela grandemente offensivo del sentimento comune del pudore”. Tra i motivi dello scandalo si può segnalare il modo in cui i corpi sono attraversati dal desiderio: come un male che segna la carne, uno stato di bisogno mai pienamente soddisfatto, relegato piuttosto a una dimensione erratica e notturna. I personaggi infatti affogano le proprie pulsioni nell’oscurità di una cava, che li accoglie e li cela tra i campi e le siepi intorno alle loro case, unico desolato stralcio di campagna strappato alla promessa del boom industriale. Il dramma si svolge quasi completamente in una dimensione notturna, spesso sotto una luce livida e sinistra che invade la scena, alternando lo spazio interno delle case che custodiscono i drammi e i fantasmi del passato, con lo spazio esterno della cava, dove il nero ingoia i personaggi e lascia pochi sprazzi di luce e speranza. La cava è anche il luogo in cui la tragedia si compie e un suicidio si consuma, quando non si riesce più a sostenere “questa specie di cancro che abbiamo qui, la coscienza”, constaterà amaramente proprio Arialda in una delle ultime scene.

L’oscurità della cava dà dignità alle miserie dei personaggi e si rivela uno strumento teatralmente molto efficace e concettualmente in linea con la convivenza, nell’intera produzione testoriana, di *Eros* e *Thanatos*, in un dramma in cui i morti sono tanto presenti da riuscire a essere più determinanti dei vivi, “perché le promesse fatte ai morti son più delle promesse fatte ai vivi”, ancora con le parole amare di Arialda.

L’oscurità come strumento drammaturgico, e la convivenza di vita e morte vengono calate in immagini dalla fisicità prorompente nel ciclo di disegni a grafite (70 × 90cm) realizzati tra il 1973 e il 1974, esposti nella mostra che la Galleria del Naviglio a Milano ha dedicato a Testori nel 1975. Sono gli anni in cui Testori elabora un senso tragico nel quale riesce a integrare le sue ossessioni più salde: il nascere e il morire, il dolore e il corpo finito, la necessità di superare questa finitezza, lo scandalo e quindi la morte come unica possibilità di espiazione. Sono ossessioni che confluiscono come temi della sua *Trilogia degli Scarozzanti* e quindi nell’*Ambleto* (1972) nel *Macbetto* (1974) e nell’*Edipus* (1977).

La coscienza tragica maturata a teatro si riflette nel ciclo che mette insieme i suoi *studi di anatomia* – seni, genitali femminili e maschili – *foglie di filodendro*, *gigli* e *conigli scuoiati*, posti sotto una luce organica e tragica.

Sono soggetti che hanno un aspetto vigoroso ma nel loro aprirsi allo sguardo sembrano esprimere il desiderio di mostrare le proprie viscere, il proprio rovescio, la propria tragedia: un desiderio che assume connotati di morte.

I *gigli*, simbolo di purezza e insieme presagio di morte secondo la tradizione iconografica, mostrano il loro cuore ripiegato in segni scuri, e i *filodendri* mantengono questa dialettica tra il centro della foglia in ombra e la sua parte esterna che assorbe la luce. I toni nel *coniglio scuoiato* si fanno più macabri e funerei, conservando la polarità tra un nero che inabissa l’immagine e un bianco che la presenta allo sguardo.

Il taglio sui soggetti rappresentati è stretto e irruento, la prospettiva ravvicinata. Le vulve si schiudono allo sguardo, le mani stringono seni per esasperarne l’esposizione, e peni per esaltarne il vigore. La volontà del mettere in mostra è ossessiva, l’azione nelle scene dipinte è nulla, e tutta tesa all’ostentazione. I corpi si risolvono in una fisicità soltanto erotica, non hanno arti né testa, sono mutili, come nella scena di apertura del *Macbetto* i componenti del coro che, a pezzi dall’esperienza della guerra, si arrendono a un’esistenza fatta di “Merda, sangue, merda!”.

Gli studi di anatomia conservano il dramma e sembrano i fotogrammi di un film senza sceneggiatura, né attori né set, close-up scritti con un linguaggio universale su corpi disumanizzati.

Il segno è compatto, la linea predomina sul colore e il tratto grafico così essenziale esaurisce la sintassi naturalistica. I segni sono sui toni del bianco e del grigio, sporchi ma precisi. Il bianco esanime della carne assorbe la luce e per un istante ruba le immagini all’oscurità dove minacciano di annegare presto: è l’oscurità a lasciare che il bianco lampeggi e riconosca ai corpi una plasticità scultorea.

La luce, così maneggiata, assume una qualità fotografica: è frontale, schietta e crudele,

ferisce i soggetti ritratti e ne mette a nudo la fragilità.

Inserendosi nella dialettica fra trasgressione e repressione che sembra attraversare tutto il Novecento, Testori non resiste a confessare la sua ossessione per la carne ma lo fa ricorrendo a delle forme ideali, a rotondità innaturali, e a un'economia dei segni da miniaturista.

Se Testori nella tragedia elabora un linguaggio espressivo artificiale che ha cucito addosso a Franco Parenti nelle interpretazioni della *Trilogia*, altrettanto artificiale è il linguaggio pittorico dei suoi disegni. L'oscenità è sublimata, e la rappresentazione tutta piegata alle esigenze del desiderio che si proietta su di esse.

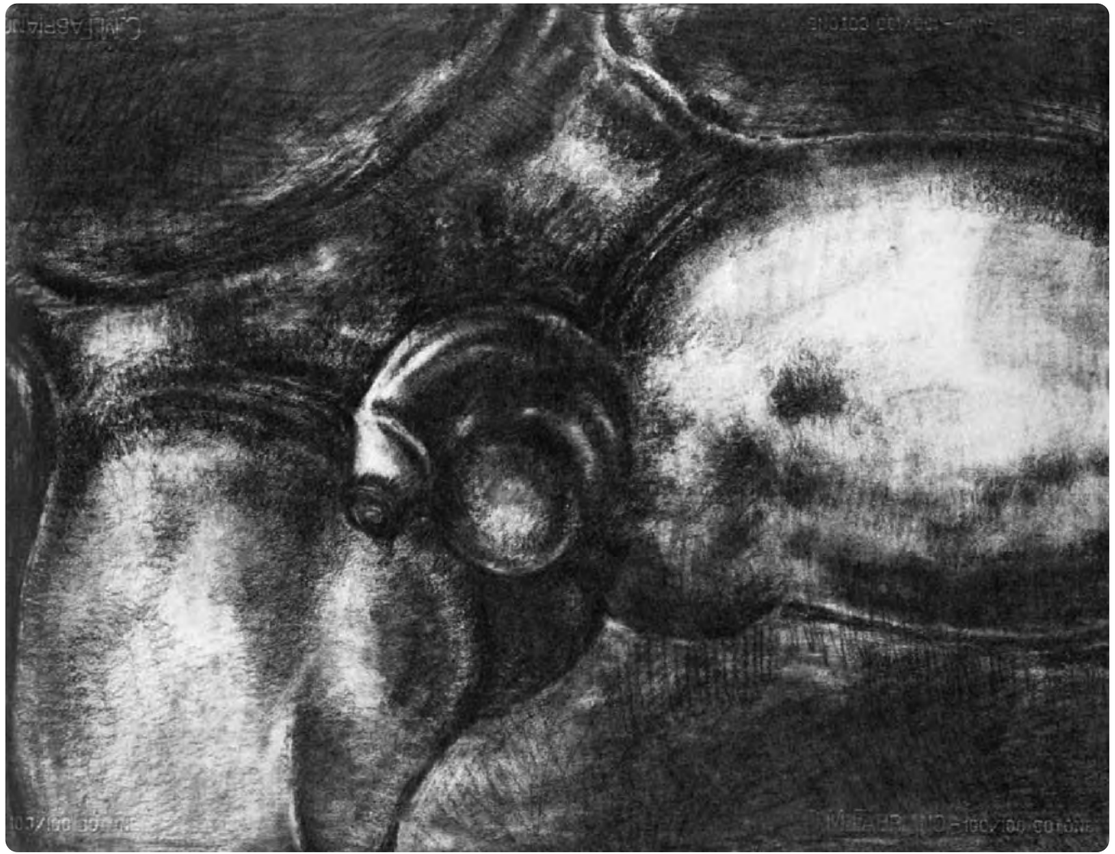
In questi corpi così compatti e densi si riesce a spiare un desiderio che si è costruito nel pensiero e cerca nella realtà un erotismo corrispondente.

È un erotismo vissuto come una discesa nei propri inferi, nell'inconscio più scabroso, ma allo stesso tempo come una preghiera infiammata e altissima.

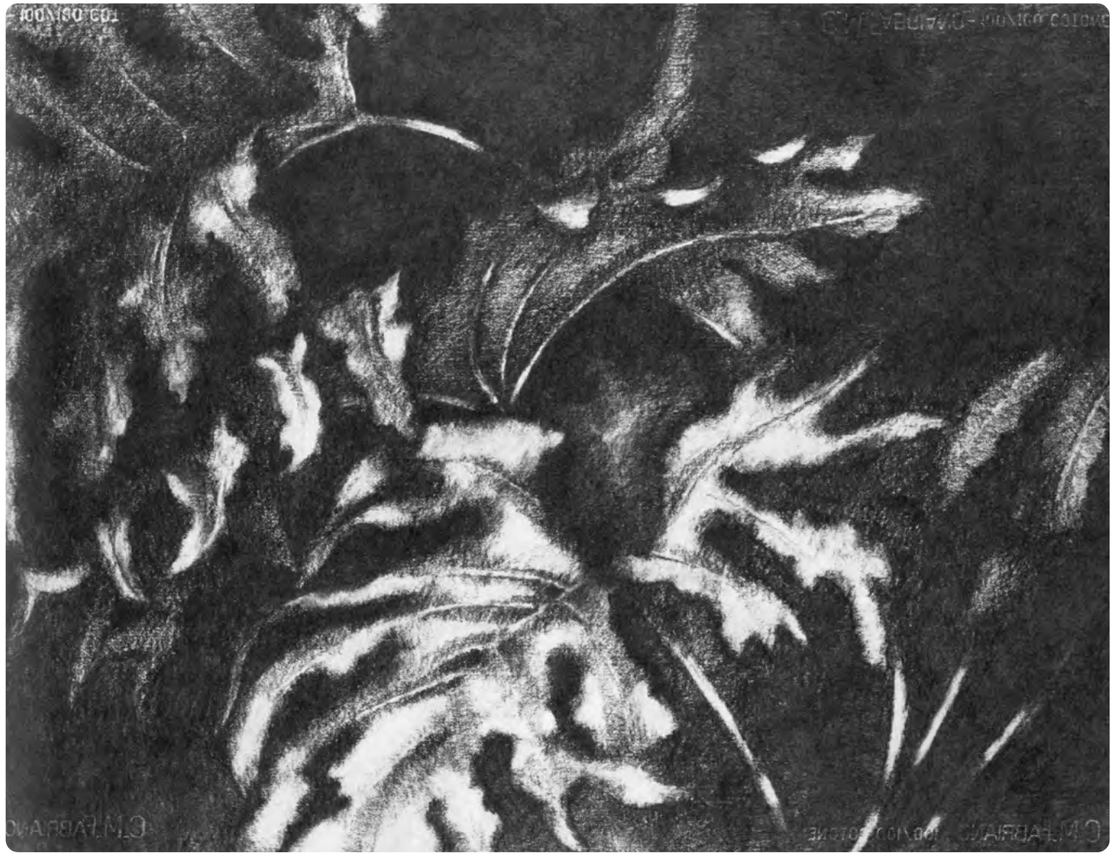
Nel gioco tragico dei rovesci Testori ci pone davanti alla follia tragica della vita. Perché è la commedia umana a essere intimamente tragica.

Giovanni Testori, *L'Arialda*, 1960, regia: Luchino Visconti, scene: Luchino Visconti, musiche: Nino Rota, interpreti: Rina Morelli, Paolo Stoppa, Pupella Maggio, Umberto Orsini, Valeria Moriconi (nel ruolo di Mina), Lucilla Morlacchi, Marino Masè, Elvira Bertone, Lucia Romanoni, Pina Sinagra, Lauretta Torchio, Levi Belfiore, produzione: Compagnia Morelli-Stoppa, debutto: Roma, Teatro Eliseo.

Giovanni Testori, *Lilium [Giglio]*, 1973, cm 50 × 60, acrilico su tela.

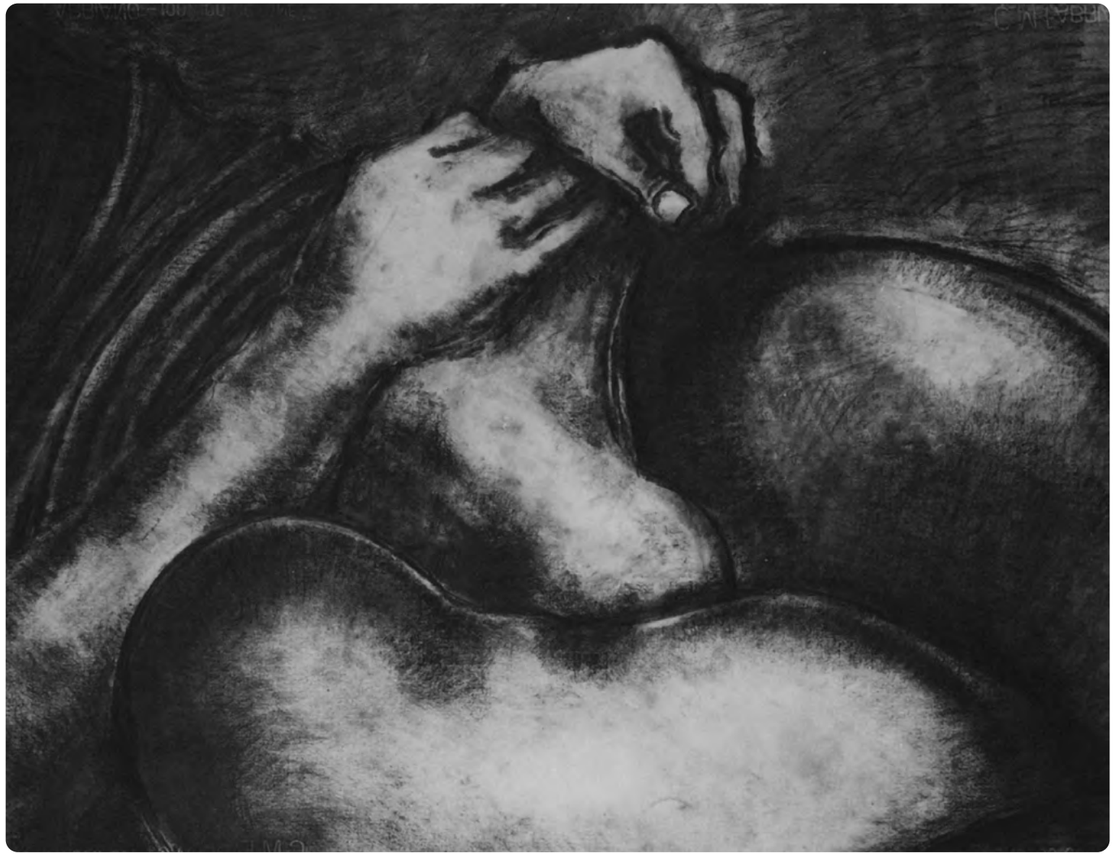


Giovanni Testori, *Studio di anatomia [genitali maschili]*, 1973, cm 70 × 90, matita su carta.



Giovanni Testori, *Foglie di filodendro*, 1974, cm 70 × 90, matita su carta.

Giovanni Testori, *Studio di anatomia [genitali femminili]*, 1974, cm 70 × 90, matita su carta.



Giovanni Testori, *Studio di anatomia*, 1973, cm 70 × 90, matita su carta.

Prologue

On 5th March, 2021 the curatorial collective and project space Il Colorificio begins its collaboration with Casa Testori—the cultural association located in the original house of Giovanni Testori in Novate Milanese. Casa Testori aims to promote the legacy of the Milanese writer, playwright, art historian and artist, as well as any contemporary research relating to this heritage.

Within this frame, Il Colorificio presents the project *Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?*, fifth chapter of *L'Ano Solare. A year-long programme on sex and self-display*—a research project challenging sexuality and collective practices of self-representation.

Ma allora, perché m'ha fatto venir qui? focuses on the multilayered figure of Giovanni Testori (1923, Novate Milanese – 1993, Milan). The writer has been a guiding figure for *L'Ano Solare*, particularly because of his attention to a theatre of the oppressed, for his ceaseless study of bodies and the collective body, for his contradictory and still partially unexplored erotic imagery.

Ma allora, perché m'ha fatto venir qui? is articulated through two solo shows, the first by Francesco Tola (1992, Ozieri, Sassari; lives in Milan) at Casa Testori, the second by Giovanni Testori at Il Colorificio.

With the cycle *I segreti di Milano* (beginning with the posthumous *Nebbia al Giambellino*) Testori becomes the voice of the inhabitants of the Milanese suburbs. He is the critic who rescued the Sacri Monti—particularly the one in Varallo, which he described in *Il gran teatro montano*—from the oblivion of folk clichés, returning their legacy to historical and artistic studies; he was the first playwright who, in *L'Arialda* (1960), gave space to homosexual love on stage, without falling into stereotypes or turning his characters into caricatures. His homosexuality, which he wrestled with throughout his life because of his deeply-rooted Catholic faith, is a fundamental matter that can be questioned and compared with that of other historical figures who led battles in the Italian public debate. Indeed, in the context of *L'ano solare,* Testori is an unorthodox voice when compared to other critics emerging in the field of theory in the 1960s and 1970s, such as Carla Lonzi, Guy Hocquenghem, Monique Wittig, Mario Mieli and Mariasilva Spolato. However, that is the reason why he offers lateral and conflicting insights, often politically contradictory with the direction taken by *L'Ano Solare*, but pivotal for understanding the unique human history and cultural humus of Milan during the last four decades of Testori's life.

The methodology applied to this project has consisted in in-depth research concentrated on the life and work of Testori, made possible through archival visits at Casa Testori and trips to the Sacri Monti, partaken by Il Colorificio, artist Francesco Tola and researcher Mariacarla Molè (1991, Ragusa; lives in Turin), whose contribution revolving around tragic eros in the author's production is published in this booklet. The original intention was to recontextualise the "hot" topic of sexuality in Testori—"hot" since it encountered opposition from Catholic Groups supporting the author, and, therefore, hasn't been thoroughly explored.
We believe that re-examining sex and anality in Testori—as physical and conceptual devices of disidentification and transcendence of gender and sexual orientation—can be relevant today in order to re-read the author, updating his grammar and imagining hidden practices such as cruising—which seems to emerge in some of his works—and thus tracing a space of queer possibilities.

Ma allora, perché m'ha fatto venir qui? (Why did he make me come over here, then?) is the question that, in the tragedy *L'Arialda,* Lino asks Eros, wanting an explanation for their choice of meeting in the dark fields around the quarry. The play, written by Testori and directed by Luchino Visconti was censored in 1960 "for turpitude and triviality" and for its portrayal of a gay couple. The accusation implied in the question entails something unspoken or misunderstood, a dimension of illicitness and a fear of stigma, and masks a double reading. Sexuality is presented in the scene as something unexpected, that leaves one puzzled—a prelude to a scenario made up of possibilities that require choices and, to this day, shared societal responsibilities.

Ma allora, perché m'ha fatto venir qui? investigates the theme of sexuality starting from Testori's work and moving away from it—encompassing archive material, texts and drawings—identifying conflicts and discontinuities in his thinking, caused by a strongly normative historical and religious context. It also interrogates identities and sexual representations connected to or inspired by Testori, building an archaeology of imaginaries and renegotiating them in the light of emancipations and experiences situated in the present day.

Since both shows share a trans-temporal enquiry, they also bear the same title, imagining that the artists have tried to answer the same question, inaugurating paths that are both divergent and consonant.

We would like to take this opportunity to thank the team of Casa Testori and, in particular, Giuseppe Frangi and Davide Dall'Ombra, respectively vice-president and director of the association, for their support and assistance. We would also like to thank Pino Sonzogno and the Compagnia del Disegno for having agreed to exhibit Giovanni Testori's drawings.

First Act

Francesco Tola

Casa Testori, Novate Milanese

Francesco Tola's exhibition recognises in Testori's literary production certain recurring patterns connected to sexuality. As researcher Molè also recorded in her contribution to this publication, in his plays Testori generally avoided the translation of sexual urges into scenes and, when he did it, they were concealed in the darkness of a quarry, among the hedges of a field hidden between factories, obscured by the fog that swallows the outskirts of Milan. Sex occurs far from the domestic walls, often in nature, following a mostly monogamous proto-cruising practice. Tola approaches Testori's family house—recalling the hearth of the Northern Italian productive bourgeoisie, which in the 1960s were witnessing the beginning of an economic boom—in pursuit of an inversion of spaces: he proposes a semantic structure that opens a gap (an *anal*architecture), physically letting the outside in and, thus making room for those desires that, although recorded, could not take the shape of images.
This way, Casa Testori is no longer comfortable and bright, but stands as an unrealized version of itself, transforming Testori's echoes into ghosts that reclaim its architecture.

Tola's installation unfolds in two pivotal rooms of the house: the living room and the veranda that leads to the garden. The large living room of Casa Testori plunges into a blanket of dense fog, intended to conceal all bodies below the waist. The mist is both a syntactic device aimed at bringing inside the nocturnal atmospheres of the encounters described by Testori, and a caesura.
It reveals a space of possibilities below which sight is ineffective, where rationality and morality make room for drives and desires, that allow us to dispose of our own selves. A suspended video installation is presented inside the room. The film shows images shot on the beach of Platamona, in Sardinia, occasionally frequented by families and a destination for sexual encounters and cruising. The subjects chase a weak phone signal through the Mediterranean scrub hoping to find their partners using digital Apps. We catch glimpses of sunburnt skins and backs, a dance of bodies anxious to welcome the other, hungry for each other's recognition. And yet this recognition remains distant. In a diachronic and explicit parallelism, what Testori seems to be implying in his drawings exhibited at Il Colorificio actually happens: a slow dissolution in the polymorphism of one's own desire. In the veranda the lighting turns the room yellow, wrapping it in a soft warmth. On the three French windows opening onto the garden, an intervention turns the glass opaque, as if it were coated in condensation.
A hand-written poem covers the misty glass surface: the narrative follows the structure of the window frames and inhabits this liminal architecture to tell the story of a suburban boy who explores his sexuality by giving himself to others, until he reaches the beach at Platamona. Casa Testori becomes opaque, a no longer luminous interior, home to the rarefaction of spontaneous encounters and, at the same time, the transition of condensation from gaseous to liquid state. The small drops that separate the new inside from the outside reveal the composite temperature of the exhibition that contains, like a Testorian oxymoron, the coolness of invisibility and the warmth of bodies.

Second Act

Giovanni Testori

Il Colorificio, Milano

Testori's drawings hang on the wall like stations of desire. They are portions of bodies, limbs and fragments of sexual organs that emerge from indistinct and indecipherable backgrounds: they look like poses illuminated by flashing street lamps in the darkness of the night, or anatomical studies obtained by placing genitals, buttocks and breasts on the backlit glass of modern Xerox photocopiers. Made between 1973 and 1974, they were exhibited the following year at the Galleria del Naviglio: cocks, vaginas, asses and tits are placed next to ripped rabbits, lilies and philodendrons, nothing but meat portrayed in its bloody nudity. In the text of the catalogue published on the occasion of the exhibition, the critic Cesare Garboli describes sex with ableist terms, such as "blind" and "deaf", yet he identifies in this mutilation the raison d'être of its autonomy: a being that is offended and triumphant, contracted and expanded, tending towards a final discharge. And again, he portrays a certain voyeuristic attitude, "the emotion that touches us is precisely a frustration, the hunger to witness what we know we are forbidden to see. Sex acts in the dark'. It could be argued that Garboli places these works at the intersection of life and death—Eros and Thanatos—alluding to a psychoanalytical reading of this production. He states that the drawings give shape to that "disturbing theme", the sexual act, identified as the source of our own biological origin and yet never directly experienced by us, if not in the form of (original) sin—"and there, at that point where there is, perhaps, a celebration of life, there is also, without

a doubt, the celebration of the vital, anonymous and exalting presence of nothingness".

Or, and this is the trajectory we wish to engage with, the nocturnal blackness of these drawings and the open poses—the hand that raises the buttocks in a gesture that seems to offer the female genitalia, or swells the penis ready to give itself—become exposed postures that are telling of desires and obsessions in which one can dissolve oneself. Separated by empty spaces, hidden behind columns, the works trace a cartography of cruising, almost as if they were moving on the gravel that covers the floor of the exhibition space—the gravel of middle-class driveways on the outskirts of productive cities, but also the gravel that, in darkness, covers the beaten paths between trees and bushes, while one searches for a fortuitous encounter. Cruising is used here as a key: it is a methodology for research, production and perception, and a performative practice. Testori wanders among severed busts, open anuses given to passers-by, bodies that have abandoned their subjectivity to become a drive, an erotic offer. Amongst these genitals that have turned into objects—and are thus degenitalised—the artist loses himself.

A few months after the closing day of the exhibition at the Galleria del Naviglio, the world of Italian culture was shaken by the news of Pasolini's tragic death. In an article published on this occasion, Testori confessed his irretrievable loss of unity: he denounced a void in his being homosexual that could in no way be filled, despite his repeated explorations and continuous encounters—like an orifice incapable of finding peace. Not even patience, or the more cardinal virtue of temperance, allow for a truce. The subject, already a mere body, has then no choice but to dissolve in the plurality and polymorphism of his desire, becoming hand, muscle, breast, and finally melting into the cavity of a black sun that allows only fleeting moments of light.

The tragical eros of Giovanni Testori

Mariacarla Molè

In his multifaceted career as playwright, poet and art critic, Giovanni Testori has attributed a sacred value, almost exceptional in the Italian art-historical panorama, to the body and the flesh.

Beginning with his 1952 text published in *Paragone*—the magazine founded by Longhi that marked a fundamental step in his work as a critic and art historian—Testori advocates for a highly original and unorthodox interpretation of 17th-century Lombard painter Francesco Cairo's artistic career, filtering it through his experience of the plague. Tracing a line back to the violence of the plague, Testori charts both Cairo's insistence on faint bodies, who stare at death with drooping eyes and parted lips, and the eroticism underlying these iridescent and ghostly figures. Such eroticism, drenched with religious mysticism, is capable of subtracting bodies from oblivion in order to consign them to life, however tragic it may be: an obsession that Testori shares with Cairo and that runs through his work.

In Arialda, Testori's popular tragedy written in 1960, we see the same corporeality affected by desire, as if the latter were a disease. The play was censored even before being staged and it closed in 1961, right after its Milanese première. The accusation stated that the play "for the turpitude and triviality of the facts considered by its author is highly offensive to the common sense of decency". One of the reasons behind the scandal is the way in which the characters' bodies are possessed by desire: it is an evil capable of marking the flesh, a state of need that is never fully satisfied, relegated to an erratic and nocturnal dimension. Indeed, the characters drown their urges in the darkness of a quarry, which welcomes and hides them among the fields and bushes around their houses, a barren stretch of countryside torn away from the promise of industrialization. The drama takes place almost entirely at night, under a livid, sinister moon, unfolding between the interior space of the houses, guarding the dramas and ghosts of the past, and the exterior space of the quarry, where darkness swallows the characters and leaves few flashes of light and hope. The quarry is also the stage for tragedy and suicide, enacted when, as Arialda herself bitterly notes in one of the last scenes, one can no longer sustain "this kind of cancer we have here, our conscience".

The darkness of the quarry gives dignity to the characters' misery and proves to be a powerful theatrical tool, conceptually aligned with the coexistence of eros and thanatos–ever-present in Testori's production. It is a drama in which the dead are so present that they manage to be more decisive than the living, because—again in Arialda's bitter words—"the promises made to the dead are more than the promises made to the living".

Obscurity as a dramaturgical instrument, and the coexistence of life and death are conveyed in images with a bursting physicality in the cycle of graphite drawings (70 × 90 cm), exhibited in the show dedicated to Testori at the Galleria del Naviglio in Milan in 1975. These were the years in which Testori articulated a sensibility of tragedy that encompasses his most solid obsessions: birth and death, pain and the finite body, the need to overcome this finiteness, scandal and therefore death as the only possibility of expiation. These obsessions converge in his *Trilogy of the Scarozzanti*: *Ambleto* (1972), *Macbetto* (1974) and *Edipus* (1977).

The tragic consciousness that he developed through theatre is reflected in the cycle that brings together his *studies of anatomy*—breasts, female and male genitalia—*philodendron leaves, lilies and skinned rabbits*, all placed under an organic and tragic light.

The subjects have a vigorous appearance, but in their openness to the external gaze they seem to express a desire to show their innards, their reverse, their tragedy: a desire that takes on connotations of death.

The *lilies*, a symbol of purity and at the same time an omen of death, according to iconographic tradition, show their heart folded in dark marks, and the philodendrons maintain this dialectic, leaving the centre of the leaf in shadow while its outer part absorbs the light. The tones in the skinned rabbit become more macabre and funereal, preserving the polarity between blacks that sink the image, and whites that present it to the eye.

The represented subjects are cut tightly and impetuously, with a close up perspective. The vulvas open up to the eye, hands clasp the breasts to emphasize their nudity, and penises to enhance their vigour. The desire to expose is obsessive: there is an absolute lack of action in the painted scenes, all are aimed at ostentation. The bodies are resolved into a purely erotic physicality, they have no limbs or heads—they are mutilated, just like the members of the choir in the opening scene of Macbetto who, shattered by the experience of war, surrender to an existence made up of "Shit, blood, shit!".

The anatomy studies preserve the drama and seem like the frames of a film without a script, actors or set, close-ups written in a universal language on dehumanised bodies.

The sign is compact, the line predominates over colour and the essential graphics exhaust any naturalistic syntax. The signs are in shades of white and grey, dirty but precise. The lifeless white of the flesh absorbs the light and for an instant steals the images from the darkness where they threaten to drown soon: it is the darkness that allows for a flash of white, giving the bodies a sculptural plasticity.

The light, thus handled, takes on a photographic quality: it is frontal, frank and cruel, it wounds the subjects portrayed and lays bare their fragility.

Placing himself in the dialectic between transgression and repression that seems to run across the whole of the 20th century, Testori cannot resist confessing his obsession with flesh, but he does so by resorting to ideal forms, unnatural roundness and a miniaturist economy of signs.

If in his tragedy Testori elaborates an artificial expressive language, sewed onto Franco Parenti's interpretations of the *Trilogy*, the pictorial language of his drawings is equally artificial: obscenity is sublimated, and representation is bent to the needs of the desire that is projected onto them. In these compact, dense bodies, one can spy an eroticism that has been built up in thought and seeks its tangible counterpart.

It is a desire experienced both as a descent into one's own underworld, into the most scabrous unconscious, and as an inflamed and elevated prayer.

In the tragic game of opposites Testori places us before the tragic madness of life. Because the human comedy itself is intimately tragic.

Biografie

Giovanni Testori è stato uno scrittore, drammaturgo, pittore, critico d'arte, poeta, regista, attore. Nasce a Novate Milanese il 12 maggio 1923, dal 1952 è allievo di Roberto Longhi e pubblica scritti sull'arte del Cinque-Sei-Settecento lombardo-piemontese. Nel 1954 pubblica *Il dio di Roserio*, la sua prima opera di narrativa. Segue poi il ciclo de *I Segreti di Milano* e il primo esordio come drammaturgo al Piccolo Teatro di Milano, con *La Maria Brasca* nel 1960. Gli anni Sessanta sono segnati dal sodalizio con Luchino Visconti che gli permette di raggiungere la notorietà presso il grande pubblico. Con Franco Parenti, a partire dal 1972, porta in scena la *Trilogia degli Scarrozzanti*, dando vita, con Andrée Ruth Shammah al Salone Pier Lombardo. Nel 1977 la morte della madre dà inizio a una nuova fase della vita dello scrittore, segnata dal monologo *Conversazione con la morte* e dalla collaborazione con il Teatro dell'Arca di Forlì. Gli anni Ottanta sono nel segno di Franco Branciaroli e del Teatro degli Incamminati, da lui fondato con Emanuele Banterle. In questi anni si intensifica la sua attività di critico militante, rivolta a molti giovani talenti che devono a lui la notorietà. Dalla metà degli anni Settanta, Testori prende il posto di Pasolini come commentatore in prima pagina del *Corriere* e dal 1978 diviene responsabile della pagina artistica. Dopo tre anni di malattia, Testori muore il 16 marzo 1993.

Francesco A. Tola (1992, Ozieri, Sassari; vive e lavora a Milano) è un artista, scrittore e artworker.

Frequenta il modulo Arti del Master in Studi e Politiche di Genere dell'Università di Roma Tre e si specializza in Arti Visive e Studi Curatoriali alla Naba di Milano. Nel 2018 lavora a *Appunti di vista*, progetto sugli archivi della Centrale Taccani a Crespi d'Adda. Nel 2018 presenta l'intervento *Travel Size* presso lo spazioSERRA nella Stazione di Milano Lancetti. Nel 2019 presenta *White Noises del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco* presso MEGA, Milano. Nel 2019 partecipa al workshop *Display* de La Quadriennale di Roma con Krist Gruijthuijsen, Lucy McKenzie, Fredi Fischli & Niels Olsen presso il Museo Madre di Napoli.

Mariacarla Molè (1991, Ragusa; vive a Torino) si laurea in Filosofia del linguaggio per poi specializzarsi in Semiotica. Frequenta il corso in pratiche curatoriali CAMPO presso Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino. Lavora all'editing di testi curatoriali e alla traduzione di testi di catalogo.

Collabora con *Flash Art*, *Camera Austria* e *Il Manifesto*, *Domus* e *ArtReview* per recensioni di mostre e saggistica d'arte contemporanea.

Biographies

Giovanni Testori was a writer, playwright, painter, art critic, poet, director and actor. Born in Novate Milanese on 12 May 1923, in 1952 he studied with Roberto Longhi and he published writings on the art of the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries in Lombardy and Piedmont. His first work of fiction, *Il dio di Roserio,* was published in 1954, followed by the cycle of *I Segreti di Milano* and his first debut as a playwright at Milan›s Piccolo Teatro, with *La Maria Brasca* in 1960. The 1960s has been marked by the collaboration with Luchino Visconti that granted him notoriety among the general public. In 1972 with Franco Parenti he staged the *Trilogia degli Scarrozzanti*, creating, together with Andrée Ruth Shammah, the Salone Pier Lombardo. In 1977, the death of his mother initiated a new phase in the writer's life, marked by the monologue *Conversazione con la morte* and the collaboration with Teatro dell'Arca in Forlì. The 1980s were marked by Franco Branciaroli and the Teatro degli Incamminati, founded with Emanuele Banterle. These were the years in which his activity as militant critic has been intensifying and many young talents owed their success to him. From the mid-1970s, Testori took over from Pasolini as writer on the front page of the *Corriere* and in 1978 became head of the art column. After three years of illness, Testori died on 16 March 1993.

Francesco A. Tola (1992, Ozieri, Sassari; lives and works in Milan) is an artist, writer and artworker.

He gained a specialization in Visual Arts and Curatorial Studies at Naba in Milan, after attending the course in Arts part of the Master in Gender Studies at the University of Roma Tre. In 2018 he worked on "Appunti di vista", a project on the archives of Centrale Taccani at Crespi d'Adda. In 2018 he presented the intervention "Travel Size" at spazio-SERRA in the station Lancetti, Milan. In 2019 he presented "White Noises del Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco" at MEGA, Milan. In 2019 he attended the workshop "Display" by La Quadriennale di Roma with Krist Gruijthuijsen, Lucy McKenzie, Fredi Fischli & Niels Olsen at Museo Madre in Naples.

Mariacarla Molè (1991, Ragusa; lives and works in Turin) has graduated in Philosophy of Language, gaining a specialisation in Semiotics. She attended the course in curatorial studies CAMPO at Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Turin. She works as editor of curatorial texts and translator of catalogue texts.

She collaborates with *Flash Art*, *Camera Austria* and *Il Manifesto, Domus* and *ArtReview* for reviews of exhibitions and essays on contemporary art.

Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?

Giovanni Testori
Francesco Tola

A cura di / Curated by
Il Colorificio
(Michele Bertolino, Bernardo Follini,
Giulia Gregnanin, Sebastiano Pala)

In collaborazione con
/ In collaboration with
Casa Testori, Novate Milanese

Testi / Texts
Il Colorificio
Francesco Tola
Mariacarla Molè

Progetto grafico / Graphic design
Roberto Vito D'Amico

Grazie a / Thanks to
Giuseppe Frangi, Davide Dall'Ombra,
Pino Sonzogno, Francesca Pinna,
Alessandro Frangi, tutto lo staff di Casa Testori,
Francesco Tola e Mariacarla Molè

In memoria di / In memory of
Alain Toubas