

## **L'Ambleto di Testori, ovvero Ruzante a Lomazzo** Schede storiche e linguistiche

Luca D'Onghia

(Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia)

**Abstract** This paper focuses on linguistic and literary intersections between Testori's *Ambleto* (1972) and Ruzante's theatre, with particular attention to the comedy named *Moschetta*. *Moschetta* had been recited by Franco Parenti and Testori – as he himself testifies – was crucially influenced by this staging, and especially by the language Parenti used in order to recreate Ruzante's dialect. This paper tries to document the importance of that experience with respect to the *Ambleto* and to its contaminated and extremist language, pointing out some specific features that Testori might have taken from *Moschetta*.

**Sommario** 1 «Una sera lo vidi». – 2 La macaronea di Testori. – 3 L'ombra di Ruzante.

**Keywords** Modern theatre. Italian language. Italian dialects. Giovanni Testori. Franco Parenti. Ruzante.

### **1 «Una sera lo vidi»**

«Una sera lo vidi [Franco Parenti] in teatro mentre recitava *La moscheta* del Ruzante, e subito capii che aveva qualcosa in più. Ora, 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 per il teatro nascono così, 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 che cosa devo scrivere per te'.<sup>1</sup> E ancora: «La trilogia è nata quando due persone legate da amicizia – Testori e Andrée [Ruth Shammah] – sono andati a vedere Franco [Parenti] [...] che recitava *La moscheta* del Ruzante e il recital su Carlo

\* Sono grato a Silvia Colombo e a Davide Verga (Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano), che mi hanno aiutato a trovare informazioni sulle repliche milanesi della *Moschetta* di De Bosio nella stagione 1971-1972 (vedi qui § 2). Ringrazio di cuore anche Giacomo Micheletti e Piermario Vescovo, che mi hanno dato alcuni preziosi suggerimenti e mi hanno messo a disposizione loro lavori in corso di stampa.

Porta. Il linguaggio della trilogia è nato da un impasto padano tra questo milanese ed un veneto inventato» (Shammah 1996, 114).

Sono affermazioni piuttosto note, ma – mi sembra – mai messe davvero a frutto per l'esame ravvicinato dell'*Ambleto*, primo testo della *Trilogia degli Scarozzanti*, steso tra la primavera e l'estate del 1972, pubblicato da Rizzoli nell'autunno del 1972 e andato in scena il 16 gennaio 1973 al Salone Pier Lombardo di Milano, con la regia di Andrée Ruth Shammah e la voce «livida e scheggiata» di Franco Parenti nelle vesti di Ambleto.<sup>2</sup>

## 2 La macaronea di Testori

Oltre che alla vicenda messa in scena – il protagonista si uccide per far *spetasciare* la *piramida dell'ordine e del potere*, e muore vagheggiando l'abolizione della proprietà privata – la forte carica mistico-protestataria di questa riscrittura è affidata anzitutto alla lingua: «una lingua come fino ad allora non si era mai vista né detta né, ancor di più, stampata».<sup>3</sup> L'inaudita miscela espressiva messa a punto da Testori è un oggetto tanto appariscente quanto, per certi versi, sfuggente, e ha attirato l'attenzione di studiosi e critici meno di quanto meritasse: fanno eccezione alcune pagine di Paolo D'Achille e due lavori di Lucia Lazzerini e Rinaldo Rinaldi, ricchi di osservazioni interessanti delle quali occorrerà tener conto nel seguito del discorso.<sup>4</sup>

Le numerose dichiarazioni di Testori sulla carnalità primigenia della propria parola teatrale (Testori 1968) e la sua insistenza circa la natura irriflessa delle proprie scelte espressive (per esempio Testori 1973, 60), d'altro canto, non dovranno far dimenticare che la lingua dell'*Ambleto* – e

1 Doninelli 1994, 62-3 (poi anche in Panzeri 2008, 1531-2); vedi anche Doninelli 1994, 71: «Di Parenti e dell'*Ambleto* si è già parlato: fu assistendo a una commedia del Ruzante con Parenti che cominciai a sentire che quella roba lì si agitava dentro di me».

2 La citazione viene da Raboni 2003, 143; per le vicende dell'*Ambleto* vedi Taffon 1997, 104-9; Panzeri 2003, 140; Taffon 2011, 62-3. Dal testo di Shakespeare, profondamente ammirato (Doninelli 1994, 49-51), Testori ricavò nel 1970 un trattamento filmico (Panzeri 2002), e nel 1983 una seconda riscrittura teatrale di sapore distopico/martirologico (il *Post-Hamlet*).

3 Agosti [1996] 2003, 31 (mentre sulla 'ideologia' dell'*Ambleto* sono illuminanti le pagine di Lazzerini 1973). Sulle scelte linguistiche sarà da rammentare almeno quanto affermato da Testori durante un'intervista sul *Macbetto*: «la lingua italiana, così come circola oggi nella vita quotidiana e sui giornali e alla televisione, sulla ribalta di un teatro, a mio parere, non serve più» (Testori 1974, 67).

4 Per osservazioni linguistiche analitiche vedi in particolare D'Achille 2012, 366-9; Lazzerini 1973, 68-70; Lazzerini 1975, 92 (sul *Macbetto*); Rinaldi 1980, 22, 28 e 33 (altre considerazioni in Cascetta 1983, 100-1 e 167-70; de Matteis 2005, 212-13; Rimini 2007, 54-7; Vescovo in corso di stampa). Utile anche la panoramica di Taffon 1997, 212-27 (riedita con poche modifiche in Taffon 2011, 119-34), che comprende in chiusura una raccolta di brani emblematici; per l'italiano regionale scenico di Testori, con particolare riguardo a *La Maria Brasca*, vedi invece D'Achille 2012, 325-50 *passim*.

di quanto gli tien dietro fino all'exploit dello *Sfaust* – è attentamente e finanche ossessivamente costruita. Non mi spingerei perciò ad affermare che qualunque tentativo di analisi microscopica del linguaggio testoriano configuri «un accanimento necrofilo nei riguardi dell'organismo stesso»;<sup>5</sup> ma a ogni buon conto chiedo venia fin d'ora per le mie pulsioni notomizzanti, sicuro come sono di trovare indulgenza presso il primo lettore di queste pagine, studioso raffinato del plurilinguismo letterario e di Ruzante (fortune novecentesche incluse).<sup>6</sup>

Del resto incroceremmo subito un'altra antica passione del nostro festeggiato (cf. Paccagnella 1979) se ricordassimo che per l'*Ambleto* si è parlato molto a proposito di un «linguaggio francamente macaronico»:<sup>7</sup> l'ircocervo espressivo testoriano non è contraddistinto infatti solo da una mescolanza forte ed evidentissima (sono in gioco ben sei lingue diverse), ma anche da quei più sottili fenomeni di interferenza grammaticale che – lo ha mostrato di nuovo Paccagnella (1973) – qualificano il macaronico propriamente detto. Si dà in particolare il caso di parole ottenute mediante la combinazione di un lessema dialettale (quasi sempre lombardo) e di un morfema italiano. Il fatto rischia di sfuggire al lettore, la cui attenzione è calamitata da molti altri elementi più vistosi; eppure nella sola scena prima si incontrano, in ordine di apparizione, non meno di trenta forme di tal genere:

*spaccheno, nìgore* 'nuvole' (ter), *inciostrate, fudesse* 'fosse' (quater), *vardare, 'scoltare, vardato, 'desso, vestissiti* (bis), *spetasciato, 'rivati* (bis), *vardàtela, podo* 'posso', *borlato* 'caduto' (< mil. *borlà*), *rampe-*

5 Taffon 1997, 216. Ecco l'intera frase: «Forse è una manchevolezza da imputarmi quella di rinunciare, qui, a delle esemplificazioni analitiche del lessico testoriano, che è, poi, l'apparato base del suo organismo linguistico-espressivo; credo, però, che mai come in questo caso l'acribia notomizzante non dimostri poi che un accanimento necrofilo nei riguardi dell'organismo stesso. Al contrario la vitalità del linguaggio testoriano esige più che mai uno sguardo ed un ascolto 'innocenti'» (la frase è caduta in Taffon 2011, che riassume capitoli di Taffon 1997 insieme a nuovi materiali).

6 Mi riferisco, per ricordare solo un paio di titoli, a Paccagnella 1984 e alla recente indagine su Ruzante e Fo di Paccagnella 2013. Aggiungo che precise influenze ruzantiane su Celati traduttore di Céline sono state individuate da Micheletti (in corso di stampa).

7 Lazzerini 1973, 68 (il macaronismo di Testori discende dalla «palese insufficienza di eventuali neoformazioni contenute in ambito unilingue a saturare una domanda espressiva che tanto travalichi la media»). E ancora: «la trascrizione fonica diretta (del tipo *negher*) è però assai rara, perché Testori predilige di gran lunga il procedimento del calco e dell'inclusione del dato dialettale in forme italo-barbariche» (Lazzerini 1973, 69). Gli elementi integralmente dialettali sono in effetti infrequenti: segnalo tra i pochi *cont, anca, crappa, domà* (si noti poi *Lofelia* < *Ofelia*, con uso settentrionale dell'articolo determinativo davanti a nome proprio e successiva concrezione). Più numerosi i tratti che dipendono dal dialetto ma sono usati in forme non dialettali: oltre ad alcuni di quelli elencati più sotto, vedi quanto censito in D'Achille 2012, 366-8 (un settore bisognoso di apposito approfondimento, e che resterà fuori da questi appunti, è quello della morfologia verbale).

*gandosi*, *baselli* 'gradini' (ter), *gottate* 'spruzzate' (< mil. *gotta*), *gottoni* 'lacrimoni' (< mil. *gottón*), *vàrdali*, *tronata* 'rombo di tuono' (< mil. *tronà*), *podì* 'puoi', *lumagotti* (< mil. *lumagòtt*), *pode* 'può', *scarligare* 'scivolare' (< mil. *scarligà*), *ciappini* 'diavoli' (< mil. *ciapin*; *chiapini* 'demoni' già in Folengo *Baldus* XXI 435), *sciarìto* 'chiarito' (< mil. *s'ciarì*), *pessegàte* 'sbrigatevi' (< mil. *pessegà*), *ciapparèmo*, *podeno*, *pampurzini* 'ciclamini' (< mil. *pamporzìn*). Qui andranno anche *le parure* e *broderia* 'ricami' (lessemi francesi e morfemi italiani; sebbene sul secondo possa aleggiare anche il mil. *bòrd* 'frangia, lista, ricamo'), oltre che *inzipimento* (lessema 'latino' e morfema italiano).<sup>8</sup>

Se il macaronico può servire ad aprire il discorso, non basta certo a chiuderlo: c'è molto altro e occorrerà darne ragione, seppure in maniera sintetica e puntando su pochi elementi caratterizzanti. La violenza espressionistica di Testori sul proprio mezzo si esplica in una robusta serie di perturbazioni delle forme standard - l'italiano resta pur sempre la sua 'lingua tetto' - ottenute attraverso la contaminazione tra lingua e dialetto milanese-brianzolo, o ancora mediante forzature che toccano soprattutto la morfologia nominale:

1. vocalismo atono di marca spesso settentrionale: *ingravedate* 1147, *vometo* 1147, *de qui* 1147, *de là* 1147, *de neva e de brina* 1147, *me pare* 1148, *confittura* 1148 (sul francese?), *livedo* 1148, *cadàvaro* 1148, *vometato* 1148, *el treno* 1149, *ultemo* 1149, *todesca* 1150, *fabbreca* 1150, 1174, *referisco* 1150, *deventare* 1150, *deritto* 1150, *stremenzito* 1151, *parfumo* 1151 (sul francese?), *stremenzito* 1151, *stupedo* 1151, *vedarete* 1153, *politegale* 1153, *seringa* 1154, *prataria* 1154, *margarite* 1154, *amarai* 1154, *fatidego* 1155, *fabbreca* 1157, *legittema* 1159, *segillo* 1160, *politega* 1170, *reposare* 1173, *segnifega* 1173, *soffegare* 1174, *dessetare* 1174, *enterrogatorio* 1174, *lucedetà* 1174, *ultemo* 1184, *besogno* 1185, *desperata* 1203, *rovenato* 1203, *insanguenate* 1206, ecc.
2. anaptissi vocalica: *àltero* 1147, 1150, 1151, 1152, 1203 (con *àlterotanto* 'altrettanto' 1209), *rododendoro* 1148, *àltera* 1149, 1207, *soperàno* 'soprano' 1150, *enteravo* 1151, *starazzino* 1151, *mosterarti* 1152, *àlteri* 1157, *nuteriscono* 1160, *soveràna* 1185 (e qui anche gli accentualmente anomali *reteròlago* 'retrolago' 1157 e *enteròterra* 'entroterra' 1157), ecc.

<sup>8</sup> Salvo diversa indicazione, trarrò tutti gli esempi che seguono da una serie di passi significativi (Panzeri 2008, 1147-57, 1159-60, 1167-70, 1173-4, 1184-5, 1203, 1206-9, 1226-8). Uno spoglio integrale richiederebbe molto spazio e resta da fare: si veda in tal senso l'auspicio di D'Achille 2012, 366. Si vedano poi anche le voci francesi con morfema rifatto sull'italiano *rienna* 1168, 1169, *buticche* 1174, *refrenno* 1203.

3. aferesi (D'Achille 2012, 367): *'me* 'come' 1148, *'scoltare* 1148, *'deso* 1148, 1149, 1154, *'nunzio* 'annuncio' 1148, *'lora* 'allora' 1148, 1155, *compagnare* 1148, *'scolti* 1149, *'rivati* 1149, *'pella* 'appella' 1150, *'riva* 'arriva' 1150, *'cadimenti* 'accadimenti' 1150, 1209, 1227, *'cade* 'accade' 1150, *'dolorata* 1151, *'bitiamo* 1152, *'tomizano* 1152, *'vanzarne* 1154, *'lettrici* 1155, *'verta* 'aperta' 1155, *'bedisco* 1155, *'poplessia* 1156, *'quilibrio* 1160, *'cuparmi* 1174, *'fezzione* 1203, *'narchia* 1203, *'sassini* 1207, *'pellano* 1209, *'guzzi* 'aguzzi' (verbo) 1209, *'belico* 'ombelico' 1209, *'coppiamenti* 1209, *'narchieggiate* 1209, *'lettrizzità* 1210, *'pellati* 'chiamati' 1227, ecc.
4. rotacizzazione di *l* (estesa oltre le condizioni del cosiddetto rotacismo ambrosiano, per cui cf. Colombo 2016, 146): *voresse* 1148, *vorta* 1151, 1209, 1228, *angioletto* 1151, *armeno* 1154, 1185, *arzàte* 1155, *vortano* 1155, *quarcheduno* 1155, *finarmente* 1160, 1185 (e *infinarmente* 1209), *furminasse* 1160, *vorte* 1168, *arza* 1203, *voresi* 1203, *vorevo* 1203, *càrmeti* 1206, *arzano* 1206, *pormoni* 1209, *vortarti* 1209, *vorpe* 1228, *angioro* 1228.
5. impiego estensivo di *z* (Lazzerini 1973, 70; D'Achille 2012, 366): in forme nelle quali la *z* potrebbe essere il corrispettivo genericamente settentrionale dell'affricata prepalatale (*zinghiali* 1147, *inzipit* 1147, *làrezzi* 1148, *comazzino* 1148, *latrozzinato* 1148, *azzidenti* 1149, *inzipimenti* 1149, *zima* 1151 ecc.; e per estensione in *zereghi* 1148 e *zereghetti* 1148); in forme in cui soppianta la sibilante o non ha corrispettivi stabilmente individuabili (*Elzinore* 1147, 1149, *urbiz* 1147, 1157, *univerzo* 1147, *imperzino* 1148, *inzino* 1148, *zufficenza* 1149, *zifolamenti* 1149, *zole* 1149, *zubretta* 1150, *zu* 1150, *inzolamente* 1150, *inzomma* 1150, *perzo* 1150, *buzzola* 1150, *zizzignori* 1154 ecc.; *zettrate* 'scettrate' 1150 e *zettro* 1151). A parte vanno i casi di *zz* ortograficamente abnorme: *dentizzazione* 1148, *cresimazione* 1149, *presentazione* 1149, *precisazione* 1150, *starazzio* 'strazio' 1151, *dominazioni* 1152, *lamentazioni* 1154, *limitazione* 1159, *recitazione* 1160, *disgraziata* 1208, *giustizia* 1209, ecc.
6. consonantismo settentrionale (mi limito a segnalare qui forme con sibilante - in luogo della fricativa palatale nei corrispettivi italiani -, forme sonorizzate e assibilate, e vedi anche D'Achille 2012, 366): *lassatela* 1147, *marmelada* 1148, *amadissima* 1148, *finida e finidissima* 1149, *sesspirriana* 1150, *capissi* 1151, *lassami* 1151, *fenido* 1151, *brazze* 1153, *politegale* 1153, *fazzada* 1153, *cavre* 1155, *formighe* 1155, *pegore* 1155, 1157, *'verta* 'aperta' 1155, *nevode* 1159, 1209, *vessiga* 1159, *pissa* 1159, *catena* 1160, *politega* 1170, *soffegare* 1174, *saverlo* 1184, *fatigato* 1203, *segonda* 1207, *camionada* 1207, *dida* 1208, *fadiga* 1209, *satanega* 1209, *vida* 1226, *nevicada* 1228, ecc.

7. frequente prefissazione in *i-* o *in-* (D'Achille 2012, 368): *iscuro* 1147, *income* 1147, *istesso* 1147, *iscolano* 1148, *imperzino* 1148, *inzino* 1148, *incosì* 1149, 1153, 1154, 1168, 1174, 1228, *indidentro* 1149, *Indìo* 'Dio' 1149, *indove* 1151, 1153, *indisumanissimi* 1152, *isposo* 1152, *intranne* 1152, *incomo* 1153, *indavanti* 1154, *indidietro* 1155, *imbasta* 1159, *istabilito* 1167, *istò* 1169, *impiù* 1174, *ispada* 1208, *insetato* 'assetato' 1209, *Ingolia* 'Golia' 1209, *infinarmente* 1209, *isterminato* 1209, *istato* 1226.
8. metaplasmi e conguagli analogici (D'Achille 2012, 367): *sanguo* 1147, 1149, 1185, 1203, 1209-1210, *porchi* 1147, *inferna* 1147, *neva* 1147, *carna* 1148, 1184, 1209, 1227, *sangua* 1148, 1152, *assa* 1148, 1226, *cadàvaro* 1148, 1159 (senz'accento), 1168, 1209, *ingleso* 1150, *grando* 1151, *morta* 1152, *ventro* 1152, 1160, *polvara* 1152, *ordeno* 1155, *niento* 1159, 1174, 1184, 1185 (*niento totalo e univerzalo*), 1226, *Parigio* 1174, *piramida* 1185, 1226, 1228, *ordeno* 1185, *autoro* 1207, 1209, *sanguinanta e orribila colpa* 1208, *pesta* 1209, *granda* 1226, *facilo* 1226, *vendicatoro* 1228.
9. suffissi nominali usati con «il proposito di allontanarsi il più possibile dalle corrispondenti parole italiane» (D'Achille 2012, 368; prevalgono *-mento* e *-zione*): *violame* 1148, *segretamento* 1148, *ferrame* 1148, *processionamenti* 1149, *castellarie* 1149, *cresimazzione* 1149, *squillamenti* 1149, *inzipimento* 1149, *coronamento* 'incoronazione' 1150, *mattaria* 1150, *decalogamenti* 1152, *edittamenti* 1152, *leggimenti* 1152, *leggiferazioni* 1152, *controllamenti* 1152, *spiamenti* 1152, *profondori* 1152, *prosperazione* 1153, *luzzore* 1153, 1170, *concentrazione* 1153, *fiondataura* 1153, *medaglieria* 1154, *onorificazioni* 1154, *penzamenti* 1154, *tronamenti* 1155, *scolamenti* 1157, *chimicamenti* 1157, *colpazzione* 1159, *tronamento* 1160, *i governamenti e i ministeramenti* 1160, *l'infametà e l'antecristità* 1160, *menzogna* 1160, *recitazione de bavamenti e de leccamenti* 1160, *interità* 1167, *meravigliamenti* 1168, 1169, *sadizzismo* 'sadismo' 1168, *plagiamento* 1168, *castellaria* 1168, 1174, *dentaria* 1169, *macchinamento* 1170, *statutazione* 1185, *globamento* 1185, *orrendità* 1206, *crapamento* 1207, *insultazioni* 1207, *polmoneria* 1207, *follarìa* 1207, 1208, 1209, *accusazioni* 1208, 1209, *vendicazioni* 1209, *inculamenti* 1209, *nevaria* 1209, *giazzeria* 1209, *simpatizzazioni* 1209, *spetasciamento* 1226, *sanguarie* 1226, ecc.
10. numerosi participi presenti (per lo più poco adoperati nell'uso corrente, quando non ricavati da sostantivi o radici lessicali; talvolta in serie): *pensare alla ditta e ai dittanti* 1148, *vescovanti* 1148, *pegoranti* 1149, *vaccanti* 1149, 1227, *lavoranti* 1227, *pendolanti* 1227, *zobillanti* 1152, *zindacanti* 1152, *prova provante* 1153, *meravigliantissima presentazione* 1155, *cagni de regnanti e de sottoregnanti* 1156, *sepolcri smanducanti e sbiancanti* 1160, *morti genitanti e*

*genitori* 1185, *genitante genitore* 1209, *cortilanti* 1226, 1227, *castellanti* 1226.

Come si vede, Testori si compiace di frugare quasi fisicamente ogni parola: interviene su singoli suoni (punti 4 e 5); aggiunge vocali anetimologiche e suffissi aberranti (punti 2 e 9); scorcia una miriade di forme (punto 3). Si ha quasi l'impressione che voglia forgiarsi - pezzo dopo pezzo - un vocabolario abnorme, fatto di voci che somigliano a corpi malati o sfigurati, afflitti ora da fastidiose escrescenze ora da dolorose mutilazioni (mi permetto il lusso di metafore così spinte alla luce delle dichiarazioni rese dall'autore nello scritto famoso sul *Ventre del teatro*, tutto imperniato sulla carnalità della parola: Testori 1968). Nell'ideale *continuum* che muove dal dialetto all'italiano, i punti estremi - dialetto integrale, italiano standard - sono quasi sempre evitati a favore di un'ampia serie di forme di compromesso, del tutto diverse però da quelle dell'italiano regionale che cominciava a essere studiato dalla sociolinguistica nostrana e che era già stato sfruttato dai neorealisti (e in fondo dallo stesso Testori nel suo mirabile racconto d'esordio, *Il dio di Roserio*, del 1954);<sup>9</sup> le forme di compromesso che costituiscono il nucleo della lingua dell'*Ambleto* hanno invece un sapore artificiale, perturbante e spesso arcaico (non sarebbe del resto difficile trovare riscontro, per certe voci elencate sopra, nelle *scriptae* settentrionali tre- e quattrocentesche).

Non mancano poi elementi estranei all'impasto esaminato fino a qui: su questa arditata compagine italo-lombarda, largamente prevalente, spiccano infatti tocature di latino, inglese, spagnolo e francese: col che si arriva a un effetto caleidoscopico che ha qualche riscontro, in anni vicini, soltanto nei testi più sperimentali di Dario Fo. Predomina - con tratti talvolta sgangherati - il latino (D'Achille 2012, 366): *ultime et estreme* 1147, *Inzipit Ambleti tragedia, inzipit qui* 1147, *Medionalensis urbiz* 1147, *loca locorum* 1147, *Sera est. Anzi, crepuscolorum crepuscula dilagant. Dilagant* 1147, *Totus est negher* 1148, *Papà, rex, capo, dux* 1149, *ecces homo* 1149, *la voluntas dei* 1149, *imperia* 1149, *exercitua et missilia* 1149, *pater* 1149, *filius meus de me* 1151, *inzipit trenus* 1151, *in pacem aeternam* 1152, *qualis* 1153, *verbum fatidego* 1155, *l'infartus* 1156, *non ambleticus Ambleto* 1157, *creator creaturorum* 1157, *Ambletus* 1159, *de un rex, de un dux, talis et qualis* 1159, *i veli dei templa templorum [...] quelli dei requiem aeternam* 1160, *il flatus e l'alito* 1174, *filius* 1184, 1185, 1227, 1228, *nientus* 1185, *in talis maniera* 1185, *pater meus de me, meus et per sempre* (e *ot*

<sup>9</sup> Importanti in tal senso anche i risultati del lavoro di Pianca 2017 sugli avantesti dell'*Ambleto*, dai quali emerge la tendenza di Testori a eliminare quasi sistematicamente tutte le forme dialettali lombarde 'genuine'. Per la nozione di italiano regionale cf. invece De Blasi 2014, 13-60; quanto a *Il dio di Roserio*, che riscosse tra l'altro il consenso di Contini (vedi oltre nota 13), va rammentato il precoce studio variantistico di Baldelli (1965, 76-91).

1148, incrocio tra *o* e *aut* per altro non privo di qualche attestazione nelle *scriptae* antiche).

Meno presenti sono lo spagnolo o meglio pseudospagnolo (*cassa è e chiavata resta per totos quantos e in totos quantos i loca locorum* 1147, *amigos* 1148, *ciapparemo l'acqua totos quantos!* 1155, *pendolentos como i tuoi geraneos; pendolentos* 1207, *vegnite qui totos quantos* 1226, *v'ho qui 'pellati totos quantos* 1227) e l'inglese (*undergraund comazzino* 1148, *le mie gherls e i miei boys* 1151, *glamur* 1151, *'ste desainers de oggi* 1154, *norze 'nurse* 1160, *slip* 1168, *schiatori 'sciatori* 1209, dall'inglese *ski*). C'è infine la lingua del Franzese (controfigura di Orazio, impersonata dal compagno di vita di Testori, il francese Alain Toubas che per l'occasione assunse lo pseudonimo di Alain Corot): si tratta per larghe parti di un francese trascritto, con esiti stranianti, secondo le norme ortografiche italiane, non senza che l'italiano vi si infiltri con vari elementi grammaticali (per es. il pronome *io*): *vù me comprenné?* 1168, *vù dit?* 1169, *io ne parl pà. Io l'em. E lorsche io em, madam, io suì fidèl* 1169, *partù* 1169, *E 't'il possible? Quà?* 1169, *formagella invelenada e impuasonada* 1185 (con morfema dialettale), *A me, vuarla incosì, me vien de plorare... Purquà ariamo da essere incosì malerosi? Purquà, Ambleto? Purquà* 1203, ecc.<sup>10</sup>

Nessuno di questi strati linguistici è ornamentale o gratuito:<sup>11</sup> il latino, pur scassato, cospira a tener viva la percezione dell'antichità e della sacralità della tragedia (è un latino in buona parte ecclesiastico: *pater, filius, verbum, pacem aeternam*, per non dire dei superlativi semitici tipo *loca locorum*), e solo in pochi casi sembra detenere coloritura sarcastica (*Papà, rex, capo, dux*); l'inglese rinvia anzitutto all'ipotesto shakespeariano, ma anche s'incarica - con la sua spolveratura di *desainers, slip* e *schiatori* - di richiamare il tempo presente, quello attuale nel quale si muovono gli *sca-rozzanti* con la loro scalcagnata *ditta*. E se la lingua del Franzese non sarebbe probabilmente quella che è se non ci fosse stato Alain Toubas nella vita di Testori, ai pochi frammenti spagnoli spetta il compito di alludere a una delle 'patrie temporali' predilette dell'autore: la Lombardia spagnola di Cinque- e Seicento, quella dei pittori della realtà e dei pittori della peste,

**10** A parte va segnalato l'italiano, che vorrebbe essere forbito e non inquinato dal lombardo, con il quale Lofelia tenta di darsi un tono davanti ad Ambleto: «L. Perché, se lei non ha nulla da ridicere, sarei presa dal desire di sentarmi; me scusi; me sono sbagliata; d'assidermi a favellare seco lei de amore. O anca 'pena de auscultare el suo respiro nel posarmi in accanto alla stimatissima di lei persona... | A. Ma che lengua va indietro a parlare? | L. Sono andata a siacquare i panni in dell'Arno... | A. E sto siacquamento cos'è? | L. Un vucabulario spezzialissimo che me son fatta prestare in della biblioteca del Munizzipio. Vorevo farne più degna de lei...» (1173).

**11** Non mancano - com'è legittimo - posizioni anche fortemente riduttive nei confronti della lingua dell'*Ambleto*: Cappello (1983, 85-91) ritiene per esempio che si tratti di un organismo posticcio ed edonistico, incline alla parodia e al grottesco, e incapace di dar voce a una vicenda tragica (per lo statuto della tragedia in Testori vedi Cascetta 1983, 94-118).



quella di san Carlo e degli umili protagonisti del romanzo di Manzoni (e qualcosa avrà forse contato anche il travestimento latinoamericano della *Cognizione* di Gadda).<sup>12</sup>

### 3 L'ombra di Ruzante

Dopo questa sommaria campionatura torniamo a Ruzante, dal quale siamo partiti e al quale converrà riavvicinarsi. Andrà chiarito tanto per cominciare quale sia stata la messa in scena decisiva per la genesi dell'*Ambleto* e della sua lingua: Testori (e con lui Andrée Ruth Shammah) si riferisce senza dubbio alla *Moschetta* prodotta dal Piccolo Teatro con la regia di Gianfranco De Bosio, andata in scena per la prima volta il 13 ottobre 1970 (Brunetti, Maino 2006, 124-9);<sup>13</sup> ma da un cenno del 1975 si ricava che solo più tardi Testori ha effettivamente assistito allo spettacolo: «Quando ho visto Parenti recitare *La Moscheta* sotto il tendone del Teatro Quartiere, qualche anno fa, ho detto: questa volta ci siamo. Naturalmente per me, non per lui. Ed è venuto fuori quello che poi è venuto fuori» (Testori 1975, 5).

Teatro Quartiere è il nome di un'iniziativa con la quale il Piccolo, diretto allora da Paolo Grassi, portò alcuni dei suoi spettacoli - allestiti sotto un tendone itinerante - nei quartieri periferici di Milano: dopo il lancio nel 1969-1970, il progetto riprese lena nella stagione 1971-1972, per essere poi abbandonato nel giugno 1972 (Bentoglio 2011, 185-92). E in effetti durante la stagione 1971-1972 il Teatro Quartiere ebbe in programma anche

<sup>12</sup> Per la nozione di 'patria temporale' vedi Vescovo 2007, 54-63. L'importanza della tradizione figurativa, soprattutto lombarda, per l'opera di Testori è un tema che qui si può solo sfiorare: vedi Taffon 1997, 19-54 e gli scritti raccolti in Marani 1995 e Agosti 2015 (nel secondo caso con ricchi apparati storico-critici). Quanto ai rapporti con Gadda, debiti puntuali dell'*Ambleto* con *Eros e Priapo* sono segnalati da Lazzerini 1973, 69-70; l'argomento merita un'indagine a tappeto condotta non solo sulle opere di Testori, ma anche sulle sue dichiarazioni (nell'intervista in Cappello 1983, 3-7 Gadda è l'unico 'padre' letterario riconosciuto, ma è accusato di essere 'prevedibile'), oltre che sulla storia della critica. Quanto a quest'ultima, ricordo che Testori - pur citato nelle ultime pagine dell'«Introduzione alla *Cognizione del dolore*» di Contini ([1963] 1970, 619) - non sarà mai studiato né da Contini né dalla sua scuola (con l'eccezione già ricordata dei lavori di Lazzerini 1973 e 1975). Solo una volta, a quanto ne so, Contini ha brevemente ricordato l'*Ambleto*: «La violenza (tematicamente attiva anche nel sadismo di alcuni versi) si fa linguisticamente iperbolica nel recente (1972) rifacimento di *Amleto* (*L'Ambleto*), dove l'italo-lombardo è soltanto la base d'una lingua d'invenzione» (Contini 1974, 416 n. 1). Dal canto suo Testori ha dato un giudizio alquanto riduttivo del Contini critico nelle conversazioni con Doninelli (1994, 102: «La filologia è stata per lui una vera mania: invece di servirsene come di un mezzo opportuno, ha finito spesso per gettarla sull'opera come una coltre: se la *Divina Commedia* è solo quello che dice lui, stiamo freschi»).

<sup>13</sup> Ma secondo Bentoglio 2011, 191 n. 23 la prima risale al 19 ottobre 1970; de Matteis 2005, 209 n. 26 data l'incontro di Testori con la *Moschetta* recitata da Parenti addirittura al marzo 1970 (ma non cita la fonte da cui trae l'informazione, che è errata).

la *Moschetta*, messa in scena a Chiesa Rossa-Gratosoglio per quasi una settimana a cominciare dal 18 aprile 1972. Lo si ricava da alcuni preziosi materiali custoditi all'Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano; ecco un ritaglio dal *Corriere d'informazione* (17 aprile 1972): «il capolavoro ruzantiano (messo in scena da Gianfranco De Bosio e interpretato da Franco Parenti, Edda Albertini, Mimmo Craig e Virgilio Zernitz) si trasferisce sotto il tendone di 'Teatro Quartiere' alla Chiesa Rossa dove si tratterrà per una settimana in attesa di intraprendere una lunga tournée in Francia. Il debutto a Chiesa Rossa-Gratosoglio (il tendone è collocato in via San Domenico Savio angolo via Chiesa Rossa) è fissato per domani alle ore 18». <sup>14</sup> Alla luce di questa acquisizione si vede bene come la genesi dell'*Ambaleto* abbia avuto tempi serrati, dato che la stesura dell'opera (primavera-estate 1972) risulta evidentemente iniziata subito dopo la visione dello spettacolo al Teatro Quartiere.

Per completare il quadro andrà rammentato che già nel 1969 al Piccolo era andata in scena la *Betia*, sempre con la regia di De Bosio assistito però - ed è un particolare interessante - da Andrée Ruth Shammah, che avrebbe poi lavorato in prima persona alla *Trilogia* (Brunetti, Maino 2006, 115); di lì a qualche anno sulla *Betia* sarebbe tornato Parenti stesso, nelle vesti di regista e attore, portando al Salone Pier Lombardo una riduzione della commedia confezionata in collaborazione con Ludovico Zorzi (Brunetti, Maino 2006, 173-8): questo spettacolo è testimoniato da un opuscolo che contiene tra l'altro un breve testo intitolato *Alcune impressioni di Gianni Testori raccolte a una prova della "Betia"*, sul quale torneremo. Alla base di questa ampia riscossa scenica stava - bisogna pur ricordarlo - la riscossa editoriale procurata dallo stesso Zorzi con il 'Millennio' einaudiano del 1967: un lavoro a tutt'oggi insuperato, che veniva a chiudere una vicenda di plurisecolari sfortune (l'ultima edizione integrale di Ruzante apparsa in Italia risaliva a ben trecentocinquanta anni prima: Vicenza, Giorgio Amadio, 1617). <sup>15</sup>

Fin qui alcuni dati esterni. È legittimo chiedersi a questo punto se l'influenza di Ruzante debba essere considerata generica o se invece possa essere più precisamente circoscrivibile. Vanno richiamati, intanto, alcuni elementi che dovevano aver colpito Testori: l'interesse di Ruzante per gli umili e i diseredati; il suo sguardo disincantato - e a volte cinico e persino

<sup>14</sup> E vedi pure, già prima, *L'Unità* (11 aprile 1972), *La Notte* (13 aprile 1972) e *Il Giorno* (13 aprile 1972). Il testo ruzantiano non è invece tra quelli rammentati in Bentoglio 2011, 189 (che non dà un regesto completo degli spettacoli e, se vedo bene, copre il periodo fino al 28 marzo 1972). La *Moschetta* aveva già fatto parte del ciclo 'decentrato' inaugurato nel 1970-1971 (dopo la prima a Milano, il testo era andato in scena tra l'altro a Busto Arsizio, Cantù, Sesto San Giovanni, Pavia, Corsico, Abbiategrasso: cf. Brunetti, Maino 2006, 124 e Bentoglio 2011, 190-1).

<sup>15</sup> Cf. Zorzi 1967 (su Zorzi è da vedere lo studio monografico di Mazzoni 2014).

tragico – sugli esseri umani, sui loro sentimenti più profondi e sui loro rapporti reciproci; l'impiego di una lingua terragna e corposa. Tutto qui? Probabilmente no, e per provare ad andare più a fondo sarà il caso di partire da un'acuta osservazione di Taffon: «come non pensare che l'*italiacano* parlato dagli attori-scarrozzanti [...] non abbia come antico progenitore proprio quel *moscheto* che il contadino di Beolco parla per avvicinarsi alla lingua colta, stravisandola?» (Taffon 2011, 62). Mi pare un suggerimento prezioso: vediamo allora come suonano le battute *moschette* di Ruzante in una scena – la quarta dell'atto secondo – che è tra le cruciali della commedia (anzitutto in ragione della strana lingua adoperata dal protagonista per rendersi irriconoscibile e mettere alla prova la fedeltà della moglie):

RUZANTE (*si rivolge alla finestra di Betìa e truca la voce*) Oh là? Chi stano quano in questa casa?

BETÌA Chi è quello?

RUZANTE Io sono lo io mi, che voleno favellare con Vostra signoria de vu. Ben stagano, me cognosciti lo io mi?

BETÌA Se Diè m'aî, no ch'a' no ve cognosso.

RUZANTE Sapeti perché io mi ve pareno che no me lo cognossiti? Guardatime bene.

BETÌA A' no guardo uomeni ch'a' no cognossa, mi.

RUZANTE Sapitilo perché no me cognosseti lo io mi?

BETÌA Se Diè m'aî, no ch'a' no 'l sè.

RUZANTE Perché no ve degnano de chi ve volono bene.

BETÌA El m'è ben deviso d'averve vezù: a' me degne, mi, d'un can, no che d'un cristian.

RUZANTE Oh Dio, lo sono tanto tempo che mi sono squasi morto per li fatti vostri de vu.

BETÌA Donde si'-vu? A' no ve cognosso zà.

RUZANTE Io mi sono della Talia, pulitan.

BETÌA A che muo' me cognoscì-vu, mi?

RUZANTE Quando che erano la muzzarola, che io mi erano lozado in casa vostra. Se volìs essere la mias morosas, ve daranos de los dinaros. (*mostrando il sacchetto*) Guardano qua si lo me mancano...

BETÌA A' ve dirè, a' no faello con zente ch'a' i no veza per lo volto.

RUZANTE Mo io vegnirano in casa vostra, dentro in la camera vostra.

BETÌA Mo s'el se saesse po, e ch'el lo saesse me' marìo? Ah, guagi mi!

RUZANTE (*con la sua voce naturale*) Deh, potta de chi te fè! Che t'alde dire? Te me farissi dunca un becco? (D'Onghia 2010, 149-52, battute 23-41)

La lingua *moschetta* assomiglia all'*italiacano* di Testori per tratti come l'applicazione di desinenze italiane a voci verbali dialettali (*cognossiti*, *stagano*, ecc.) e la creazione di forme irriconoscibili o aberranti per sovraestensione desinenziale (*quano 'qua'*, *erano la muzzarola*, *io vegnirano*, ecc.). Ma in questa manciata di battute compaiono anche due elementi che potrebbero essere stati oggetto di specifica ripresa da parte di Testori: il primo, pur generico, è l'imitazione grossolana dello spagnolo mediante l'abuso di -s finale (battuta 37: *volìs*, *mias morosas* singolare, *daranos de los dinaros*); il secondo è l'espressione ridondante del possessivo in casi come *Vostra signoria de vu* e *li fatti vostri de vu* (il solo *Ambleto* offre decine e decine di esempi analoghi: *papà mio de me* 1148, *i miei boys de me* 1151, *filius meus de me* 1151, *ventro nostro de noi* 1152, *le sue sedi de lui* 1152, *col figlio suo dei lui* 1153, *in del tuo sguardare de te* 1154, *alano mio de me* 1155 ecc.). Aggiungo che la preposizione articolata pavana del tipo *intun*, *intel* (Paccagnella 2012, 359, s.v. «inte») potrebbe essere tra i progenitori del ben testoriano (e del resto anche genuinamente lombardo) *in del*.<sup>16</sup> Si tratta di uno degli elementi più vistosi e parossisticamente variati nella morfologia teratologica della lingua dell'*Ambleto*: si vedano per esempio *in dell'iscuro* 1148, *in de quello de Lomazzo* 1148, *in del più* 1150, *in dell'altra parte* 1152, *non combineranno in de sù niente* 1152, *quattro gatti*, *in del già!* 1152, e così via fino a *indesopradeltutto* 1228, che è tra le ultimissime parole del testo.

A pochi anni dall'*Ambleto*, Testori parla esplicitamente di Ruzante nel breve testo del 1975 scritto in occasione del già ricordato spettacolo con cui Parenti portava la *Betìa* al Salone Pier Lombardo; ecco un brano tratto da quello scritto:

È strano: oggi, ascoltando le prove della *Betìa*, mi sento lontano dal Ruzante; il linguaggio mi pare diversissimo. Certo, è uno dei miei padri, come Porta, come Folengo, come Gadda, ma l'ho sentito diverso e distante molto più di quanto non potessi credere prima.

In Ruzante il linguaggio era un modo, il modo di esprimere nel suo tempo certe cose contro certe altre e corrisponde esattamente ai personaggi. Il mio linguaggio come i miei personaggi sono quello che resta o quello che verrà di uno sfacelo umano; quello della nostra società. Ruzante entra nella contemporaneità del mondo contadino che ha davanti agli occhi. Il mio credo sia un procombere all'arcaicità per tirar fuori la contemporaneità di un determinato stato di esistenza.

Dopo l'esperienza dell'*Ambleto* e del *Macbetto*, non vedo affatto l'allestimento di un Ruzante come una ripresa e una ripetizione, bensì come

<sup>16</sup> A proposito del quale Lazzerini 1973, 69 evoca anche il fiorentino popolare *in nel*, adoperato dal Gadda di *Eros e Priapo*.

una reinvenzione della necessità drammaturgica di cui parlavo prima e che si deve dunque verificare 'corporalmente'.<sup>17</sup>

Testori riconosce la centralità di Ruzante («è uno dei miei padri»), ma ammette di sentirsene distante, quasi che l'esperienza di *Ambleto* e *Macbetto* avesse nel frattempo reso in qualche modo obsoleta la lezione del Beolco, pure decisiva per la genesi dell'*Ambleto* e forse anche per la fissazione di certi suoi tratti espressivo-grammaticali. Ma più di tutto pare notevole la lucidità con cui è diagnosticata l'opposizione tra la lingua di Ruzante - una lingua reale, storicamente delimitabile e per così dire contemporanea all'autore - e la lingua del Testori 'scarozzante' - una lingua assolutamente antirealistica, acronica e inattuale, in bilico com'è tra arcaicità barbarica (un'arcaicità cui si *procombe*) e post-apocalisse («quello che resta [...] di uno sfacelo umano»).

Resta da chiarire - e per farlo servirebbe un ampio lavoro di spoglio - se e quanto il nome (o lo spirito) di Ruzante torni poi nelle pagine di Testori anche al di fuori dell'ambito teatrale. Qui, a chiusura del discorso, mi limiterò a rammentare un elzeviro apparso sul *Corriere della Sera* il 2 agosto 1987 e dedicato allo scultore settecentesco Beniamino Simoni, autore di gran parte delle statue della *Via Crucis* nel Santuario di Cerveno (Brescia). Il nome di Simoni compariva già nel cruciale articolo del 1966 su «Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana», nel quale lo scultore era considerato l'unico vero compagno di strada di Ceruti: un compagno sanguigno e perfino bestiale rispetto alla serenità partecipe del Pitocchetto, secondo uno schema che due secoli innanzi aveva opposto il Romanino (con i suoi crudi uomini da stalla: il dialetto) al Moretto (con il suo classicismo quasi olimpico: la lingua).<sup>18</sup> Ed ecco, più di vent'anni dopo, che il nome di Ruzante viene a lampeggiare per un istante e arricchisce di una decisiva sfumatura 'dialettale' il senso delle impressionanti statue di Simoni:

Il lettore che vuol conoscerlo [...] salga a Cerveno, entri nella Parrocchiale e nelle stazioni di una *Via Crucis* lignea, che riprende la mai sopita tradizione dei Sacri Monti: scoprirà uno dei "teatri in figura" più sorprendenti che esistano al mondo. I contadini, che dico, i valligiani, i montanari, i pastori, i deietti, i disgraziati, i balordi, i dementi, i ladri, gli affamati della Valle (e, in essa, di tutta la terra) han trovato nel Simoni il loro intagliatore (si tratta, infatti, di statue lignee); e, insieme, il loro torvo, scontroso, becero e ruttante cantore; una sorta d'Omero dei

<sup>17</sup> Testori 1975, 5 (a questo testo è collegata l'unica occorrenza del nome di Ruzante negli indici di Dall'Ombra 2007).

<sup>18</sup> Ora in Marani 1995, 429-56 (in particolare 445-9 per il Simoni).

diseredati che, mescolatosi col Ruzzante, tra il 1752 e il 1761 costruì il monumento per chi, allora, non aveva neppure diritto di civile parola. E scusate se è poco.<sup>19</sup>

Inutile insistere sul fatto che questo Ruzante-Omero cantore dei diseredati è frutto di una personalissima reinterpretazione più che di una lettura storicamente fondata: bisognerà piuttosto mettere agli atti che l'esperienza, o la memoria, dei testi ruzantiani appare ancora in grado di sprigionare forti suggestioni, che servono a Testori per tornare a interrogare i propri argomenti prediletti.

## Bibliografia

- Agosti, Giovanni [1996] (2003). «Scarrozzanti di Lombardia». Associazione Giovanni Testori 2003, 31-6.
- Agosti, Giovanni (a cura di) (2015). *Giovanni Testori. Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*. Milano: Feltrinelli.
- Associazione Giovanni Testori (a cura di) (2003). *Testori a Brescia*. Ciniello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Baldelli, Ignazio (1965). *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*. Firenze: Le Monnier.
- Bentoglio, Alberto (2011). «Il Piccolo Teatro di Milano e l'esperienza del decentramento teatrale (1968-1974)». *ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 44, 183-94.
- Brunetti, Simona; Maino, Marzia (a cura di) (2006). *Ruzante sulle scene del '900*. Padova: Esedra.
- Cappello, Giovanni (1983). *Giovanni Testori*. Firenze: La Nuova Italia.
- Cascetta, Annamaria (1983). *Invito alla lettura di Testori*. Mursia: Milano.
- Colombo, Michele (2016). *Passione Trivulziana. Armonia evangelica volgarizzata in milanese antico*. Berlino; Boston: De Gruyter.
- Contini, Gianfranco [1963] (1970). «Introduzione alla *Cognizione del dolore*». Contini, Gianfranco, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, 601-19.
- Contini, Gianfranco (1974). *La letteratura italiana. Otto-Novecento*. Firenze: Sansoni.
- D'Achille, Paolo (2012). *Parole. Al muro e in scena*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- D'Onghia, Luca (a cura di) (2010). *Ruzante: Moschetta*. Venezia: Marsilio.

<sup>19</sup> Testori [1987] 2003, 86. Il pezzo si chiude proclamando Simoni il «più grande scultore 'in dialetto' che fin qui si conosca; così grande e 'inspiegabile' da invitare a rimettere in discussione tutte le 'categorie' e della lingua e del bello».

- Dall'Ombra, Davide (a cura di) (2007). *Giovanni Testori Bibliografia*. San Giuliano Milanese: Scalpendi; Associazione Giovanni Testori.
- De Blasi, Nicola (2014). *Geografia e storia dell'italiano regionale*. Bologna: il Mulino.
- de Matteis, Tiberia (2005). *La tragedia contemporanea. Pirandello, Pasolini e Testori*. Roma: Ponte Sisto.
- Doninelli, Luca (1994). *Conversazioni con Testori*. Milano: Edizione Club della Famiglia.
- Lazzerini, Lucia (1973). «L'Ambleto, o della barbarie ritrovata». *Paragone - Letteratura*, 24(282), 56-73.
- Lazzerini, Lucia (1975). «Macbetto, o del rejet». *Paragone - Letteratura*, 26(302), 86-93.
- Marani, Pietro C. (a cura di) (1995). *Giovanni Testori. La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*. Milano: Longanesi.
- Mazzoni, Stefano (2014). «Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto». *Drammaturgia*, 11 (n.s. 1), 9-137.
- Micheletti, Giacomo (in corso di stampa). «Tela, scavalla, glòppete, a palla!». *Gianni Celati e Lino Gabellone traduttori di Céline*. In corso di stampa negli atti del convegno *Gianni Celati: traduzione, scrittura, riscrittura* (Cork, 23-24 settembre 2016).
- Paccagnella, Ivano (1973). «Mescidanza e macaronismo. Dall'ibridismo delle prediche all'interferenza delle macaronee». *Giornale storico della letteratura italiana*, 90, 363-81.
- Paccagnella, Ivano (1979). *Le macaronee padovane. Tradizione e lingua*. Padova: Antenore.
- Paccagnella, Ivano (1984). *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*. Roma: Bulzoni Editore.
- Paccagnella, Ivano (2012). *Vocabolario del pavano (XIV-XVII secolo)*. Padova: Esedra.
- Paccagnella, Ivano (2013). «Ruzante à la manière de Dario Fo». Brusegan, Rosanna (a cura di), *La scienza del teatro. Omaggio a Dario Fo e Franca Rame*. Premessa di Dario Fo. Roma: Bulzoni Editore, 25-46.
- Panzeri, Fulvio (a cura di) (2002). *Giovanni Testori: Amleto. Una storia per il cinema*. Torino: Arago.
- Panzeri, Fulvio (2003). *Vita di Testori*. Milano: Longanesi.
- Panzeri, Fulvio (a cura di) (2008). *Testori, Giovanni: Opere. 1965-1977*. Introduzione di Giovanni Raboni. Milano: Bompiani.
- Pianca, Chiara (2017). *Il primo "Ambleto". Contributo alla filologia teatrale di Giovanni Testori* [tesi di laurea]. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2016/2017.
- Raboni, Giovanni (2003). «Il teatro degli scarrozzanti». Toubas, Alain (a cura di), *Giovanni Testori. I segreti di Milano*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 142-3.

- Rimini, Stefania (2007). *Rovine di Elsinore. Gli "Amleti" di Giovanni Testori*. Acireale: Bonanno Editore.
- Rinaldi, Rinaldo (1980). «Testori. Uno stile materialista». *Il lettore di provincia*, 11, 21-37, poi raccolto in Rinaldi 1985, 138-53.
- Rinaldi, Rinaldo (1985). *Il romanzo come deformazione. Anatomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*. Milano: Mursia.
- Santini, Gilberto (a cura di) (1996). *Giovanni Testori nel ventre del teatro*. Prefazione di Anna T. Ossani, con una nota di Carlo Bo. Urbino: QuattroVenti.
- Shammah, Andrée Ruth [1995] (1996). *Il 'nostro' Testori. Testimonianze di attori e registi*. Santini 1996, 113-24.
- Taffon, Giorgio (1997). *Lo scrivano, gli scarrozzanti, i templi. Giovanni Testori e il teatro*. Roma: Bulzoni Editore.
- Taffon, Giorgio (2011). *Dedicato a Testori. Lo scrivano tra arte e vita*. Roma: Bulzoni Editore.
- Testori, Giovanni (1968). «Il ventre del teatro». *Paragone - Letteratura*, 19(220), 93-107.
- Testori, Giovanni (1973). «L'Ambleto». Santini 1996, 59-61.
- Testori, Giovanni (1974). «Macbetto. Conversazione con Roberto De Monticelli». Santini 1996, 65-7.
- Testori, Giovanni (1975). «Alcune impressioni di Gianni Testori raccolte a una prova della *Betìa*». Zorzi, Ludovico (a cura di), *Angelo Beolco detto il Ruzante. "La Betìa"*. Verona: Antèditore, 5.
- Testori, Giovanni [1987] (2003). «Compagno del Ceruti». Associazione Giovanni Testori 2003, 85-6.
- Vescovo, Piermario (2007). «Riflessioni sparse su lingua, dialetto e teatro». Puppa, Paolo (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni Editore, 35-63.
- Vescovo, Piermario (in corso di stampa). *Haine, amore, pastiche. Shakespeare, Testori, Eduardo*. In corso di stampa negli atti del convegno internazionale *La haine de Shakespeare* (Paris, Maison de la Recherche de Paris-Sorbonne, 3-5 dicembre 2015).
- Zorzi, Ludovico (a cura di) (1967). *Ruzante: Teatro*. Torino: Einaudi.