

LUIGI CEPPARRONE

*Le periferie dell'inferno. Su L'Arialda di Giovanni Testori*

In

*Letteratura e Potere/Poteri*

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

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

LUIGI CEPPARRONE

*Le periferie dell'inferno. Su L'Arialdia di Giovanni Testori*

*L'autore propone una lettura antropologica dell'Arialdia di Testori, evidenziando come la rappresentazione dei luoghi deturpati dallo sviluppo economico, qui studiati attraverso la categoria foucaultiana dell'eterotopia, richiamino l'immagine dell'inferno. L'affermazione della violenza nelle dinamiche scatenate dalla disperata ricerca del benessere da parte dei personaggi, rappresentanti di un sottoproletariato urbano, è studiata attraverso le teorie di René Girard sul desiderio mimetico rivalutario e sul capro espiatorio. Anche le relazioni sociali configurano una realtà infernale, che può essere esorcizzata solo dal sacrificio di due personaggi, individuati come capri espiatori. L'autore evidenzia come la mancanza della storia nel testo, e di qualsiasi progetto di riscatto, è tesa a demistificare il mito del benessere e l'idea di progresso.*

*Lo scandalo dell'Arialdia*

Nel dicembre del 1960, Giovanni Testori pubblica il testo teatrale *L'Arialdia*,<sup>1</sup> quarto volume del ciclo *I segreti di Milano*,<sup>2</sup> un ampio affresco della periferia milanese nei primi anni del secondo dopoguerra, caratterizzati dal boom economico. I cambiamenti antropologici repentini e profondi, e perciò spesso dagli esiti drammatici, causati dallo sviluppo economico alimentano il dramma testoriano, che l'autore presenta come una «tragedia plebea». Nell'opera ricorrono temi e personaggi degli altri volumi, ma questa volta – probabilmente per la maggiore esposizione mediatica della rappresentazione teatrale, con la regia di Luchino Visconti e la compagnia di Paolo Stoppa e Rina Morelli – già alla prima rappresentazione a Roma e, ancora di più, alla successiva a Milano, attirano l'attenzione della questura e della magistratura. Viene imposta la censura su due parti del testo e successivamente avviato un processo nel quale, insieme all'autore, sono coinvolti l'editore, il regista e il responsabile della compagnia.<sup>3</sup>

L'atmosfera, rispetto alle opere precedenti dello stesso ciclo, è comunque diventata più cupa, tesa, metafisica, tanto da richiamare, per diversi aspetti l'immagine dell'inferno.

*Miti e riti della società consumistica*

La vicenda è ambientata negli anni in cui si afferma la nuova società fondata sui miti e sui riti del consumismo, che cancella la cultura popolare e proietta contadini e proletari nella cultura di massa, dominata dall'immagine di una fantasmagorica modernità, fondata sul divertimento e sull'idea di un progresso concepito come acquisizione di un benessere esclusivamente materiale. Il cinema, la radio, poi la televisione diffondono i nuovi miti di questa società di massa. A questi mezzi di comunicazione si affianca successivamente il fotoromanzo,<sup>4</sup> nuovo strumento culturale tutto italiano, che conoscerà grande successo presso il pubblico popolare e che, come si vede ricorrentemente nelle storie dei *Segreti di Milano*, sarà capace di modellare una nuova sensibilità, nuovi desideri e nuove forme di relazione. Nell'*Arialdia*, il personaggio di Adele, per descrivere l'intensità del suo amore per il fidanzato, Angelo, fa riferimento proprio a uno di questi fotoromanzi: «Adesso mi sembra proprio come nel 'Grand-hotel'. Ci vuol poco a essere felici!».<sup>5</sup>

In realtà i due fidanzati sperimenteranno che non è così facile essere felici: Angelo sarà licenziato e vedrà infranti i suoi sogni proprio nel momento in cui stavano per realizzarsi. Costaterà dunque con amarezza che «far famiglia, metter su casa: un sogno che dovrebbe esser il sogno di tutti! E invece, ecco qui: non si può».<sup>6</sup> L'ingenua riflessione del personaggio mostra l'impossibilità di intendere il progresso come la realizzazione dei vecchi valori con strumenti nuovi e al contempo lo sgretolarsi dei valori tipici della cultura contadina (al centro dei quali erano

collocati la casa e la famiglia), come conseguenza dell'affermarsi dei nuovi modelli sociali, ma anche per effetto delle misere condizioni di vita imposte alle classi popolari dalla nuova logica del capitalismo.

Queste storie si dipanano sulle trame delle promesse di un facile progresso, puntualmente smentite dalla realtà. Sui drammi della disillusione, come sulla spietata lotta per la vita, indotta dalla ricerca del benessere, si allunga una visione verghiana, che getta una luce obliqua su questo proletariato urbano. I luoghi testoriani, così fortemente connotati dall'emigrazione, con una fitta presenza di meridionali, potrebbero anzi configurarsi come quel «lontano lontano» dove vanno 'Ntoni e i suoi compaesani,<sup>7</sup> quando – spinti dall'idea di progresso – si avventurano fuori dal loro paesino «dove fino i sassi li conoscono».<sup>8</sup> Parallelamente si potrebbe riconoscere in quelli dei personaggi dell'*Arialda* gli stessi drammi dei tanti 'Ntoni, usciti dalle tante piccole Acì Trezza e finalmente arrivati nella grande città tanto agognata; quei drammi che Verga ha preferito non raccontarci, scegliendo di delimitare il perimetro della sua narrazione al solo piccolo paesino siciliano. *Arialda*, personaggio eponimo della tragedia, afferma:

Perché è ora di finirla di credere che alla povera gente si possa aprir davanti le finestre, far vedere come si fa a vivere e a star bene, e poi chiuderle, e tenerla nella miseria e nella fame! Certe cose, o non si cominciano e allora va bene, ma se si cominciano, si deve arrivare fino in fondo.<sup>9</sup>

Nella collisione tra i piccoli sogni di questi miserabili e la realtà che pervicacemente ne nega la realizzazione, s'infrange l'idea di progresso ottocentesco, che qui conclude la sua parabola.

#### *Il paesaggio come un inferno*

Lo sviluppo economico degli anni Sessanta investe in modo violento i villaggi e le comunità agricole insediate a nord di Milano, cancellandone le identità e trasformandole nella periferia della città. La violenza che lo sviluppo industriale esercita sul territorio è evidente e continuamente percepita con sofferenza dai personaggi dei *Segreti di Milano*. Testori, che viveva a Novate,<sup>10</sup> poteva osservare direttamente questi fenomeni di trasformazione urbana: la periferia che cresceva come un cancro, i paesini sventrati da grandi impianti industriali e da autostrade. È la città in espansione che con le sue strutture e il suo cemento invade paesini, sventra paesaggi agricoli e inghiotte piccole comunità autonome ancora strutturate all'interno di relazioni tradizionali. La realtà economica che si afferma non crea nuove identità sociali e urbane né nuove forme di aggregazioni comunitarie, ma ambienti deteriorati, socialmente e architettonicamente. Crea dei non-luoghi,<sup>11</sup> o meglio – utilizzando un termine foucaultiano – delle eterotopie,<sup>12</sup> dove le persone vivono solo perché sono costrette, come in un carcere, e sognano di evadere andando ad abitare nel centro della città.

I luoghi interni angusti, che privano i personaggi di intimità, e quelli esterni appena descritti si presentano nell'opera di Testori come un inferno. Tale caratterizzazione è ribadita anche dalla presenza simbolica di una cava, che con la sua struttura richiama l'oltretomba dantesco. D'altra parte «i prati e le siepi intorno alla cava» – come dire il bordo del precipizio – sono gli ambienti in cui sin dalla prima scena le didascalie dell'autore collocano quasi tutte le vicende nelle quali si dipanano le intricate relazioni della storia.<sup>13</sup> Ecco la didascalia della prima scena: «I prati e le siepi intorno alla cava. Sul fondo le ultime case. Il tramonto, immenso, cupo e violento, va spegnendosi

nel cielo. Rumori di macchine. Qualche voce, qualche richiamo. Entrano l'Angelo e l'Adele». <sup>14</sup> La didascalia della seconda scena è sostanzialmente uguale. L'ambientazione diventa essenziale, cupa.

Lo scempio urbanistico, che d'altronde qui viene evocato più che descritto in modo realistico, è introiettato dai personaggi e denunciato attraverso il loro disagio; perciò nella tragedia il realismo sperimentale, <sup>15</sup> che caratterizza le altre opere del ciclo *I segreti di Milano*, cede il passo a una rappresentazione simbolica della condizione esistenziale dell'uomo. Della sofferenza umana il paesaggio è al contempo causa e rappresentazione plastica.

#### *Uno spazio senza storia*

Il volume porta in esergo l'indicazione delle date 24 febbraio 1959 – 10 giugno 1960, che verosimilmente si riferiscono al periodo di composizione del testo e non alle vicende, perché all'interno dell'opera non ci sono riferimenti storici. Ho già evidenziato in un mio saggio precedente l'assenza della dimensione storica nel ciclo de *I segreti di Milano*, argomentando che l'autore fa ricorso a una scrittura sperimentale che dipana il racconto in una dimensione spaziale, imitando la tecnica utilizzata dai pittori negli affreschi. <sup>16</sup> Egli crea così un vasto telero dove i personaggi e le loro storie si intrecciano, si ritrovano continuamente nei vari volumi in un eterno presente.

Nella tragedia i riferimenti storici si riducono a qualche accenno alla precedente condizione agricola dei luoghi e a episodi del passato di Arialda. Alfonsina, la madre di Arialda, fa riferimento al passato contadino del luogo «quando qui c'erano le oche...» <sup>17</sup> e il confronto le serve per demistificare i miti del benessere, in nome dei quali sono stati sacrificati i saldi legami sociali della comunità: «Sarà stato tutto più difficile, non ci saranno stati né radio, né telefoni, né frigo, né niente, ma la vita faceva un po' meno schifo d' adesso». <sup>18</sup> A questi pochi elementi si aggiunge la notizia che il padre di Arialda è morto nella guerra in Etiopia e una battuta sul passato partigiano della stessa Arialda. <sup>19</sup> La memoria risulta completamente cancellata dall'avvento della società consumistica e dalla cultura di massa, che si presentano proprio con i tratti di quella alluvione di cui parla Montale in una sua nota poesia. <sup>20</sup> Un'alluvione che cancella le identità e tiene tutto insieme livellato senza distinzione: i simboli della grande tradizione culturale italiana con qualche cianfrusaglia.

Nella realtà sociale descritta nel testo ci troviamo infatti di fronte alla totale assenza di una qualsiasi utopia, di un progetto politico o semplicemente di una rivolta contro una realtà che tutti percepiscono come ripugnante. I personaggi sono privi di un progetto politico e sociale di cambiamento e le loro azioni risultano appiattite sul presente: non hanno nessun legame con il passato e si dimostrano incapaci di proiettarsi verso un orizzonte futuro. Sono sradicati: hanno perso la loro identità, perché hanno smarrito il legame con la cultura contadina e non hanno acquisito identità alternative, dato che la nuova realtà non crea comunità. Nessuno però avverte un senso di nostalgia per le forme di vita del passato, avendo tutti pienamente accettato la nuova logica della società neocapitalistica. I personaggi soffrono, poiché sono costretti a vivere in luoghi degradati, ma il loro desiderio non è quello di recuperare gli antichi valori e le precedenti forme di vita, quanto di abitare nel centro della città, simbolo della conquista del benessere, visto sempre in una prospettiva consumistica di guadagnare per poter spendere.

Lo svolgimento di tutte le azioni in una dimensione temporale schiacciata su un asfittico presente e la chiusura di fatto coercitiva dei personaggi all'interno del perimetro dei luoghi abitati delineano un mondo chiuso, che assume la dimensione di una prigione. <sup>21</sup> Una tale narrazione è finalizzata alla denuncia dei disastri dello sviluppo economico attraverso la raffigurazione di una

condizione umana degradata. La scomparsa della storia in queste opere di Testori è infatti dovuta alla mancanza di fiducia nel futuro, tramite la quale l'autore intende demistificare l'idea di progresso.

### *Angeli e demoni*

In tutti i testi dei *Segreti* lo scrittore dedica una grande attenzione ai luoghi. Alcuni elementi architettonici della periferia milanese diventano i simboli stessi delle storie raccontate; assumono un forte potere evocativo e in alcuni casi diventano i veri protagonisti dei racconti, tanto da essere spesso eponimi di alcune opere: il ponte della Ghisolfa, la via Mac Mahon e, soprattutto, il vecchio condominio noto come il "Fabbricone", vero protagonista del romanzo conclusivo del ciclo.

Nell'*Arialda*, invece, il dramma è tutto concentrato sui personaggi, alla cui costruzione l'autore dedica una particolare attenzione.

Per la loro caratterizzazione Testori svolge un lavoro accurato sull'onomastica. D'altra parte egli stesso ha chiarito la grande importanza dei nomi nella sua attività creatrice.<sup>22</sup> L'analisi dell'onomastica ci aiuta interpretare il ruolo dei personaggi, organizzati dall'autore in due schiere: da una parte quelli con tratti angelici, dall'altra quelli diabolici, che corrompono e, in alcuni casi, distruggono i primi.

Innanzitutto è interessante l'onomastica della protagonista, Arialda, il cui nome fa riferimento al suo carattere idealista e battagliero. Già l'autore ci dà un'informazione utile: «il nome l'avevo preso da un'appassionatissima, violenta libertaria del mio paese».<sup>23</sup> Inoltre, l'espressione «Arialda di Milano», presente nel testo,<sup>24</sup> fa riferimento a San Arialdo di Milano, che lottò contro il clero concubinario e corrotto, contro la simonia e fu capo del movimento riformatore della Pataria.

Questi elementi sono coerenti con il riferimento al passato partigiano del personaggio. L'autore individua, anzi, con il nome Arialda una categoria di persone con specifiche caratteristiche che le rendono riconoscibili, tanto da usare l'espressione al plurale, 'le Arialde'.<sup>25</sup>

Fin quasi scontato appare il nome di Eros, visto che per la sua bellezza è ricercato da tutti e tutti fa innamorare. Interessante anche il nome di Mina, per il quale troviamo una chiara spiegazione nel dialogo tra lei e Amilcare: «Mina: come quella che adoperano per far saltar i ponti, le strade, le cave...».<sup>26</sup> E il suo carattere è davvero esplosivo, tanto che la sua azione fa saltare il precario equilibrio sul quale si reggono le relazioni tra i personaggi e fa precipitare gli eventi verso la tragedia finale. Amilcare, che deriva dal fenicio *Melk-karth*, significa 're della città' e come tale si comporta nella comunità, collocandosi al centro delle relazioni grazie alla sua posizione di benestante, ed è per questa conteso tra Arialda e Gaetana.

Adele è ipocoristico di Adelaide, nome di origine tedesca, la cui radice *adal* significa 'nobile'. Il nome può essere così interpretato come 'dai modi nobili' ed è coerente con un personaggio che ha un ideale romantico, nobile dell'amore, in nome del quale desidera diventare schiava del suo innamorato, che considera il suo re.<sup>27</sup> Il nome 'Gaetana', il cui significato è 'abitante o originario di Gaeta', non poteva essere più esplicito per una 'terrona'.

Con chiari riferimenti al personaggio Rosangela, Testori afferma:

C'erano angeli, allora, lungo i deserti, gli strazi, i prati, le cinte, e le solitudini della periferia. C'eran angeli; e le angiolesse (una è anche qui, aggiuntavi una rosa, nella nostra povera "Arialda")... Ma quei demoni e impestati che eravamo noi, proprio noi, li abbiamo attratti e distrutti.<sup>28</sup>

Questa affermazione dell'autore dà conto anche di altri nomi che riportano i relativi personaggi alla loro natura angelica, così per Angelo che apre la tragedia e che, con la sua natura semplice e ingenua, oltre che con il nome, rivela una natura angelica. Infine Lino, ipocoristico di Angelo, appartiene con tutti i suoi connotati di bellezza e purezza a questa categoria, anzi è colui che più di tutti la rappresenta.

#### *Il desiderio mimetico rivalitario*

L'obiettivo di raggiungere una condizione di benessere o, perlomeno, qualcosa che a essa somigli pur lontanamente, viene perseguito attraverso azioni spesso devianti: alcuni ragazzi vendono il loro corpo nei parchi a omosessuali, altri si offrono per realizzare fotografie pornografiche.

Nell'aspra lotta per la vita che si scatena, tutti sono contro tutti;<sup>29</sup> ognuno, nel tentativo di realizzare le proprie aspirazioni, ostacola il raggiungimento degli obiettivi degli altri, con il risultato che nessuno ha successo. Il meccanismo che si mette in atto è quello descritto da René Girard con la teoria del desiderio mimetico rivalitario.<sup>30</sup> Sono i ricchi del centro città, colti e benestanti, a diffondere nelle periferie il modello di vita che questi personaggi popolari desiderano imitare, ma questo modello è corrotto e vizioso, come denuncia Arialda: «Sì! Col bell'esempio che san dare quelli che studiano! [...] Più son di famiglia, più han fatto tecniche e latinorum e più son marci!».<sup>31</sup>

È utile qui richiamare il brano già citato in cui Arialda fa riferimento alle finestre aperte ai poveri sul modello di vita dei ricchi. Sempre Arialda rivela la natura rivalitaria dei desideri che animano i personaggi: «Ecco, ecco qui, tutto quel che son capaci di darci 'sti maiali del centro! Invidia per i loro soldi, lussi, vizi e basta. Perché, per il resto, ci han lasciato qui un mondo che è più marcio d'una fogna». <sup>32</sup>

Il desiderio rivalitario sfocia in un sistema di violenza mimetica che coinvolge tutti. Ogni personaggio che ha subito violenza è diventato a sua volta violento e ora sono tutti coinvolti in un sistema che rende tutti al contempo vittime e aguzzini.<sup>33</sup> Eros, che ha in comune con altri personaggi testoriani dei *Segreti* (Brianza, Romeo) la bellezza per la quale è stato abusato e, come loro, si sente portatore di un'ingiustizia che lo giustifica a sua volta a fare del male, in un dialogo con Mina afferma:

Hanno approfittato tutti di me, quand'ero ragazzo. E anche dopo. Siccome ero bello. Cosa credi che piacessi solo a te? Quando passavo per la piazza, sotto i portici e per le strade, mi venivan dietro tutti come se fossi fatto di brillanti! I signori, i ricchi, quei maiali che m'han ridotto a creder solo ai loro soldi, dopo avermi fatto diventare quel che son diventato! E adesso, a approfittare degli altri, tocca a me. Mi pagano perché faccia quel che vogliono e li fa godere? E io pago voi per far quel che voglio e mi serve.<sup>34</sup>

Su questi meccanismi di diffusione della violenza ci aveva già avvertito Manzoni, quando nei *Promessi Sposi* scriveva:

I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei, non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi. Renzo era un giovine pacifico e alieno dal sangue, un giovine schietto e nemico d'ogni

insidia; ma, in que' momenti, il suo cuore non batteva che per l'omicidio, la sua mente non era occupata che a fantasticare un tradimento.<sup>35</sup>

Ecco l'origine dell'atteggiamento mimetico della violenza. Testori, d'altra parte, è lettore attento dei *Promessi Sposi*, di cui ha realizzato anche una riscrittura (*I promessi sposi alla prova*<sup>36</sup>); è perciò molto probabile che questa riflessione manzoniana abbia costituito per lui una interessante chiave di lettura della realtà di quegli anni.

Eros vorrebbe interrompere la catena della violenza nel rapporto con Lino, un ragazzo molto bello, del quale si è innamorato e nel quale rivede se stesso da giovane. Lo desidera, ma è deciso a non avere rapporti con lui, per mantenerlo puro.

L'EROS Non farmi domande. Va' a casa.

IL LINO Me ne ha fatte tante lei, prima, quand'eravamo al bar...

L'EROS Se ho sbagliato io, non è detto che devi sbagliare anche tu.

IL LINO Ma perché fa così? Non s'arrabbi, Io son contento d'esser qui. Cosa crede?

L'EROS Va' a casa. Fammi questo favore, Lino. Fammelo, prima che sia tardi. Va' a casa! Va' dove vuoi! Ma va' via, via da qui, via da me.

IL LINO (*Prendendo l'Eros per il braccio*) Ma, lei...

L'EROS (*Scrollandosi di dosso la mano del Lino*) Io, niente. Va'! Va'! E non farti più vedere. Anche se dovessi fermarti, anche se dovessi guardarti, anche se dovessi mandarti a chiamare.<sup>37</sup>

A questo punto il contagio potrebbe interrompersi, ma l'azione del personaggio si rivela insufficiente a esorcizzare la violenza. Non può certo bastare un gesto singolo, una eccezione al sistema. Eros, infatti, per proteggere Lino da Oreste ricorre alla violenza, quindi la perpetua; inoltre, non riesce a sottrarre il suo protetto dal desiderio mimetico, anzi lo asseconda, comprandogli la moto con la quale il giovane farà l'incidente mortale. Il desiderio mimetico rivalitativo ha trasformato la comunità in un vero e proprio inferno; e inferno e galera sono i termini evocati più volte dai personaggi per descrivere la loro condizione di degrado,<sup>38</sup> che li fa riconoscere in atteggiamenti bestiali, fino a definirsi «bestie in gabbia».<sup>39</sup> Essi si abbandonano all'odio e alle bestemmie contro tutti. Arialda, che avrebbe voluto sposarsi e diventare madre, è costretta ad affermare che «il ventre, se si gonfia, è solo di bestemmie!».<sup>40</sup> Ben altri riti sono necessari per esorcizzare questo inferno, per il quale il gesto di Eros si è rivelato impotente: è necessario canalizzare la violenza diffusa su soggetti che possono fungere da capro espiatorio. Siamo ancora nel centro delle analisi girardiane.<sup>41</sup>

Due i personaggi individuati come capri espiatori. Il primo è Gaetana, nella quale si somma una serie di segni vittimari, dalla sua debolezza di donna, alla estrema marginalità sociale, ma soprattutto il suo essere meridionale,<sup>42</sup> che la fa percepire come diversa, estranea alla comunità e perciò capace di canalizzare la violenza e di diventare capro espiatorio. Gaetana si presenta davanti ad Arialda, chiede pietà e perdono per averle conteso Amilcare, ma le vengono negati entrambi. Il suo gesto però l'ha purificata e può sottrarsi dal circolo mimetico della violenza; adesso ha tutti gli elementi per diventare un capro espiatorio, così non le resta che fare quello che Arialda, in un eccesso di ira, l'ha invitata a fare: buttarsi nella cava e farla finita. Ecco la cava, questo simbolo infernale, che adesso può essere redento con il sacrificio del capro espiatorio.

L'altro capro espiatorio è Lino, il quale porta i segni vittimari della bellezza e della purezza<sup>43</sup> (è il caso di richiamare la sua onomastica che lo lega a una figura angelica) che segnano uno scarto dalla comunità di appartenenza e lo fanno percepire come diverso. Lino muore in un incidente con la

moto che gli ha comprato Eros, il quale è sempre stato convinto che quella moto sarebbe stata fatale al ragazzo. Inconsciamente gliel'ha comprata perché fosse sacrificato? Perché l'unico modo per conservarlo puro era quello di sacrificarlo? La cosa certa è che dopo le due morti – siamo ormai alla fine dell'opera – sembra che ci sia un rinsavimento generale. Arialda, che era sull'orlo della follia, riacquista un certo equilibrio e recupera la prostituta Mina, che aveva incaricato di far perdere la testa ad Amilcare con lo scopo di far saltare il matrimonio con Gaetana e così vendicarsi.

La violenza diffusa è stata ora canalizzata sulle due vittime sacrificali, secondo lo schema del meccanismo vittimario illustrato da René Girard. Il rito è stato compiuto e finalmente la violenza è stata esorcizzata: la comunità è salva. Il risultato della polarizzazione della violenza collettiva su un capro espiatorio, che diventa vittima sacrificale, è proprio quello di evitare che la violenza si diffonda nella società fino a distruggerla.<sup>44</sup> È questo – secondo Girard – «il potere del meccanismo vittimario, quello a cui il sommo sacerdote Caifa si riferisce quando dice: "... è meglio che muoia un solo uomo per il popolo, e non perisca la nazione intera"».<sup>45</sup>

#### *La coscienza marcia*

In questo panorama sociale fortemente deviante la giustizia ordinaria è del tutto assente. Anzi, Amilcare, nella piena consapevolezza degli strumenti che il suo denaro gli mette a disposizione, ed esplicitando quel ruolo di potere indicato dal suo nome, con echi manzoniani afferma: «ma nella vita, se Dio vuole, la ragione è e sarà sempre di chi ha i mezzi per difenderla».<sup>46</sup>

I personaggi sono chiamati a fare i conti non con la giustizia ordinaria, ma davanti a un tribunale interiore. Il dramma di questi reietti è alimentato da un conflitto interiore tra la ferma volontà di perseguire in modo spregiudicato, anomico, il loro benessere privato e la loro coscienza, che emerge, improvvisamente nei passaggi cruciali delle loro azioni, malgrado tutti i tentativi di eliminarla.

La condizione psicologica ed etica dei personaggi è determinata dalla particolare situazione storica in cui essi vivono, che è di transizione da un sistema economico-sociale e valoriale a un altro. Il nuovo sistema non prevede scrupoli e riserve etiche nel perseguire l'obiettivo di raggiungere il benessere materiale; nello stesso tempo tutti si sono già formati assimilando i valori delle comunità agricole dalle quali provengono, per cui il compito dei personaggi è quello di conciliare la nuova mentalità che si impone con i vecchi valori. Alcuni riescono più velocemente e brillantemente a realizzare questa operazione (per esempio Amilcare, Eros, Oreste), altri restano disorientati e impotenti (come Angelo, Adele, Rosangela), mentre per Arialda, personaggio centrale della tragedia, diventerà impossibile e genererà il suo dramma. Ella è infatti lacerata da due forze opposte, che definisce due cancri: il desiderio e la coscienza, la quale si rivela solo un intralcio all'azione spregiudicata richiesta dalla nuova mentalità. Ecco con quanta consapevolezza esprime la sua condizione:

Non basta farci venire al mondo in miseria, no! Anche con la coscienza, devono farci venire! E allora per forza! Una è lì, per prendersi la rivincita su chi le ha rovinata la vita, ed ecco, ci si mette di mezzo 'sta specie di cancro che abbiamo qui, nel ventre! La coscienza!<sup>47</sup>

La coscienza di Arialda prende forma nella figura di Luigi, il vecchio fidanzato morto per una malattia polmonare e che adesso le appare ogni volta che lei fa qualcosa che il morto avrebbe considerato immorale. Nella figura di Luigi, Arialda ha introiettato una forma di Super-io e tramite

lui si rimprovera ogni volta che fa qualcosa che è in linea con il modo di pensare di tutti, ma stride con le sue idee morali. I suoi valori civili di partigiana, che nella vita quotidiana non diventano una leva per opporsi al modello di vita di tutti, si sono incarnati nella figura dell'ex fidanzato, che è diventato la sua coscienza. Luigi, però, per Arialda è il «marcione», quindi la sua coscienza è ormai marcia, incapace di guidarla e putrescente; è il «cancro» che la fa soffrire fino a condurla alla follia.

Le ultime parole del dramma sembrano però affidate proprio alla sua coscienza, che dopo la morte dei due personaggi, ha riacquisito voce e legittimità e finalmente può esprimere con amara consapevolezza le conseguenze nefaste alle quali ha condotto il cieco perseguimento del desiderio mimetico rivalitario:

E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Venite tutti. E portateci nelle vostre casse. Là almeno queste quattro ossa avran finito di soffrire e riposeranno in pace. Venite. Venite.<sup>48</sup>

<sup>1</sup> G. TESTORI, *I segreti di Milano / (IV) / L'Arialda / due tempi*, Milano, Feltrinelli, 1960. Il testo sarà citato da ID., *Opere. 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1996.

<sup>2</sup> Del ciclo, oltre all'*Arialda*, facevano parte: *Il ponte della Ghisolfà*, Milano, Feltrinelli, 1958; *La Gilda del MacMahon*, Milano, Feltrinelli, 1959; *La Maria Brasca*, Milano, Feltrinelli, 1960; *Il fabbricone*, Milano, Feltrinelli, 1961. Nelle intenzioni dello scrittore il ciclo avrebbe dovuto continuare con altre opere. Così raccontò ad Ambrogio Borsani: «Tra i libri che prevedeva di realizzare per *I segreti di Milano*, ce n'era anche uno di cui scrisse solo il titolo: *Le linee della Nord*. "Le linee della Nord infine sarà il titolo d'un altro libro in cui corrono continuamente i treni che da Milano portano in Brianza, sui laghi e nel varesotto, carichi d'impiegati, impiegate, operai, provinciali annoiate e signori delle ville" confidava a Camilla Cederna in un articolo apparso sull'«Espresso» nel 1960» (A. BORSANI, *Testori 8 e 43*, Milano, Archinto, 2010, 44).

<sup>3</sup> Le vicende della censura e il dibattito che ne seguì sono stati ricostruiti in D. IUPPA, *Il monologo dell'orfano. Trattico testoriano*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, 41-45. Cfr. anche F. MAZZOCCHI, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. "L'Arialda" 1960*, Milano, Scalpendi, 2015. Per una ricostruzione degli eventi da parte di Testori, vedi L. DONINELLI, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda, 1993, 55-61.

<sup>4</sup> A. BRAVO, *Il fotoromanzo*, Bologna, il Mulino, 2003; S. TURZIO, *Il fotoromanzo. Metamorfosi delle storie lacrimevoli*, Roma, Meltemi, 2019.

<sup>5</sup> TESTORI, *Arialda...*, 824.

<sup>6</sup> Ivi, 886.

<sup>7</sup> Su questo tema verghiano cfr. L. CEPPARRONE, *In viaggio verso il moderno*, Pisa, ETS Edizioni, 2020, 89-151 e A. MANGANARO, «Lontano lontano, nel suo paese di là del mare; d'onde non si torna più». Il capitolo XI e gli addii dei *Malavoglia*, in A. Beniscelli-Q. Marini-L. Surdich (a cura di), *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi* (Associazione degli Italianisti, XIV Congresso nazionale, Genova, 15-18 settembre 2010), Genova, Università degli Studi di Genova, 2012, 1-9.

<sup>8</sup> G. VERGA, *I Malavoglia*, edizione critica a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, 218.

<sup>9</sup> TESTORI, *Arialda...*, 846.

<sup>10</sup> «Novate, mia diletta, cara, ancorché maleodorantissima culla», la definirà lo scrittore (G. TESTORI, *La mia Milano*, «Corriere della Sera», 9 marzo 1982, ora in appendice a G. TESTORI, *Il dio di Roserio*, Milano, A. Mondadori, 2002, 154).

<sup>11</sup> Sul concetto di non luogo vedi M. AUGÉ, *Non-lieux*, Paris, Editions du Seuil, 1992 (trad. it. di D. Rolland, *Non luoghi*, Milano, Elèuthera, 1993).

<sup>12</sup> Ho interpretato i luoghi de *I segreti di Milano* attraverso il concetto foucaultiano di eterotopia nel saggio L. CEPPARRONE, *La comédie humaine della periferia milanese: I segreti di Milano di Giovanni Testori*, «Studium Ricerca», CXIV (2018), 1, Sezione on-line di Letteratura, 112-123. Sul concetto di eterotopia cfr. M. FOUCAULT, *Des espaces autres*, in ID., *Dits et écrits 1954-1988*, IV, a cura di D. Defert-F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, 752-762 (trad. it. di P. Tripodi, *Spazi altri*, in ID., *Spazi altri. I luoghi dell'eterotopia*, a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2002, 19). Si tratta del testo di una conferenza che Foucault tenne il 14 marzo 1967 al Cercle d'études architecturales di Tunisi.

<sup>13</sup> Sul ruolo della cava nella tragedia cfr. le osservazioni del critico teatrale R. De Monticelli nella recensione alla seconda messa in scena dell'opera dalla regista Andrée Ruth Shammah (R. DE MONTICELLI, *L'Arialda rinnova il suo grido*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1976).

<sup>14</sup> TESTORI, *Arialda...*, 823. La didascalia della scena II: «I prati e le siepi intorno alla cava. È notte. Entrano l'Angelo e l'Adèle».

<sup>15</sup> Su questi temi vedi E. GHIDETTI, *Giovanni Testori*, «Belfagor», XXIX (1974), 1, 56-80.

<sup>16</sup> CEPPARRONE, *La comédie humaine della periferia milanese...*, 112-123. Sui *Segreti* cfr. anche G. ROSA, *Il romanzo «imperquisibile» di Testori*, «La modernità letteraria», XII (2019), 89-102; ora in ID., *Il paradosso della civiltà culturale ambrosiana*, Pisa, ETS, 2021, 271-290; L. DAINO, *I segreti del cuore nella Milano di Giovanni Testori*, in G. Sergio-M. Prada (a cura di), *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, Milano, Ledizioni, 2020, 731-747; D. VARINI, *Testori alla periferia del romanzo. Appunti su 'Il Fabbricone'*, «Studi e problemi di critica testuale», 96 (2018), 247-262.

<sup>17</sup> TESTORI, *Arialda...*, 844.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Sul tema della guerra nell'*Arialda* vedi G. ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Nino Aragno, 2012, 264.

<sup>20</sup> Il riferimento è a *L'alluvione ha sommerso il pack dei mobili*, appartenente alla raccolta *Satura 1962-1970*, ora in E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, A. Mondadori, 1984, 318.

<sup>21</sup> R. RINALDI, *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, 89: «La prima impressione che danno i *Segreti* è quella di un mondo chiuso, tutto limitato nei suoi rapporti, è il piacere di una zona esclusa, riparata da tutto».

<sup>22</sup> DONINELLI, *Conversazioni con Testori...*, 25: «Non credo che si tratti innanzitutto di un problema di luoghi. È, piuttosto, un problema di nomi. Tu sai quale potere di evocazione abbiano i nomi: sono i nomi a creare il luogo, il vero luogo, e non viceversa. Quando apro un libro, la prima cosa che mi vien fatto di cercare sono i nomi dei personaggi e dei luoghi. Se questi nomi suonano, per così dire, stonati, ciò significa, a mio avviso, che è il libro stesso che non va».

<sup>23</sup> *Confiteor (secondo) di Testori davanti al registratore*, a cura di G. Valle, in *Quaderno di critica per la messa in scena dell'Arialda di Giovanni Testori. Teatro Pier Lombardo*, Verona, Anteditore, [1976]. È il programma di sala della seconda rappresentazione milanese dell'*Arialda* con la regia di A. R. Shammah.

<sup>24</sup> TESTORI, *Arialda...*, 881.

<sup>25</sup> *Confiteor (secondo) di Testori davanti al registratore*, cit.: «Se esiste ancora l'*Arialda*? Anzi, se esistono ancora le *Arialde*? [...]. Esistono, sì, certissimamente. E le riconosco di colpo, con un trasalimento, un sussulto, qui, al cuore; e non solamente in donne che, fatti i conti, dovrebbero essere attorno ai sessanta. Il passo, la fissità trapassante e tuttavia perduta dell'occhio (perché, perché mai, a sessant'anni suonati, sognare ancora e sempre la felicità, "quello con cui fare quelle tre o quattro scemate che mettono a posto tutto"?); il peso della vita sulla nuca o lì, alle tempie... no, non solo in quelle; ma anche nelle più giovani. [...] Malgrado tutto, a Dio piacendo o spiacciando, l'*arialdismo* continua a diffondersi con la sua dura ferocia nella realtà. L'*arialdismo* è in quello sbarrarsi degli occhi amati, in quel preciso punto la realtà si rivela tutta intera: enorme, madida, rivolta, senza pace; da Golgota. Bene, è stato proprio in quei punti, allo sbarrarsi di quegli occhi amati, che ho avuto la percezione di come l'uomo fosse in ogni caso e per sempre maledetto. Credo che, nella mia storia, *L'Arialda* rappresenti il momento in cui quella percezione si è fatta totale».

<sup>26</sup> TESTORI, *Arialda...*, 887.

<sup>27</sup> *Ivi*, 824-825.

<sup>28</sup> *Confiteor (secondo) di Testori davanti al registratore...*

<sup>29</sup> F. SINISI, *Trasizioni del tragico. Prospettiva su Giovanni Testori*, «Rivista di letteratura italiana», XXXII (2014), 2, 133-144: 141.

<sup>30</sup> R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961 (trad. it. a cura di L. Verdi-Vighetti, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1965).

<sup>31</sup> TESTORI, *Arialda...*, 846.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 907.

<sup>33</sup> E. GHIDETTI, *Giovanni Testori*, «Belfagor», XXIX (1974), 1, 56-80: 63: «Così l'ambiente dei *Segreti* diviene un inferno quotidiano nel quale si è a un tempo perseguitati e persecutori, corrotti e corruttori in un succedersi solo apparente di eventi, in realtà parabole di una condizione umana senza scampo».

<sup>34</sup> TESTORI, *Arialda...*, 837-38.

<sup>35</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, a cura di S. S. Nigro, t. II, Milano, A. Mondadori, 2002, 42.

<sup>36</sup> G. TESTORI, *I promessi sposi alla prova*, Milano, Mondadori, 1984. Cfr. D. IUPPA, *Le memorie manzoniane di Giovanni Testori*, «Quaderni del '900», XII (2012), 51-56; P. CASELLA, *La parola incarnata tra finzione e realtà. "I promessi sposi alla prova" di Giovanni Testori*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 23 (2004), 85-107; N. ROSSI, *La peste, i segni, le prove. Testori da Manzoni a Carlo Borromeo, e ritorno*, «Strumenti critici», 153 (2020), 265-288.

<sup>37</sup> TESTORI, *Arialda...*, 826.

---

<sup>38</sup> Ivi, 865, 885, 888, 893, 904.

<sup>39</sup> Ivi, 893, Arialda afferma: «La verità è che siamo delle bestie, delle bestie in gabbia!».

<sup>40</sup> Ivi, 877.

<sup>41</sup> Il tema della vittima sacrificale è pervasivo e ricorrente in tutte le opere di Girard. Ci limitiamo qui a richiamare i testi più significativi: R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 (trad. it. O. Fatica e E. Czerkl, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980); ID., *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978 (trad. it. R. Damiani, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi, 1983); ID., *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1982 (trad. it. C. Leverd e F. Bovoli, *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987); ID., *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Frasset & Fasquelle, 1999 (trad. it. G. Fornari, *Vedo Satana cadere come la folgore*, Milano, Adelphi, 2001). Vedi anche G. FORNARI, *Da Dioniso a Cristo. Conoscenza e sacrificio nel mondo greco e nella civiltà occidentale*, Genova, Marietti 1820, 2006<sup>2</sup>; ID., *Filosofia di passione. Vittima e storicità radicale*, Ancona, Transeuropa, 2006.

<sup>42</sup> Per questi segni vittimari vedi R. GIRARD, *Il capro espiatorio...*, 37 e 39.

<sup>43</sup> Per la bellezza come segno vittimario ivi, 39.

<sup>44</sup> Afferma Girard: «La vittima unica sembra essere ben poca cosa rispetto a tutte le tensioni violente che convergono su di lei, ma in un simile momento la comunità non aspira ad altro che alla sua distruzione. Tale vittima effettivamente prende il posto di tutti coloro che fino a un attimo prima erano divisi da mille scandali, e che adesso si riuniscono unanimi contro un solo bersaglio. Dato che ormai nessuno nel gruppo ha un nemico diverso dalla vittima designata, una volta che questa è cacciata, espulsa, annientata, la folla si ritrova priva di conflitti, senza più nemici: non ne restava che uno e di quell'uno ci si è liberati» (R. GIRARD, *Vedo Satana cadere come la folgore...*, 59).

<sup>45</sup> Ivi, 60.

<sup>46</sup> TESTORI, *Arialda...*, 901.

<sup>47</sup> Ivi, 894.

<sup>48</sup> Ivi, 910.