

Patrizia UBALDI
(Universitatea „Babeş-Bolyai”,
Cluj) | **Il dramma autobiografico
Ne *L'arialda* di Testori**

Abstract: (The Autobiographical Drama in Testori's *L'Arialda*) The aim of this study is to analyse the autobiographical elements Giovanni Testori included in one of his most famous dramas: *L'Arialda*. The author deals with various important themes, such as provincial life, which he knows very well because he himself grew up in the suburbs, homosexuality, which creates a deep rift in himself because of his strongly religious upbringing, and death, which ends up becoming the mirror of life. Testori was not only a playwright, but also a painter, art critic, novelist, poet, magazine editor, chronicler; he was a complete artist and in this play we can build piece after piece, like a jigsaw on stage, his inner tragedy. His theatre cannot be limited to a single category, but it widens and expands, embracing all fields of art, it touches upon classical theatre peaks, but contemplates a modern scenario, it reaches the climax of tragedy through which he reveals his rebellious spirit. His life, entirely dedicated to art, can itself be called a work of art.

Keywords: *theatre, tragedy, poverty, homosexuality, death.*

Riassunto: Lo scopo di questo studio è analizzare quanto di autobiografico Giovanni Testori abbia inserito in uno dei suoi più famosi drammi: *L'Arialda*. L'autore affronta vari temi importanti, quali la vita di provincia, che conosce molto bene perché lui stesso è cresciuto in provincia, l'omosessualità, che crea in lui una profonda spaccatura data la sua formazione fortemente religiosa, la morte, che finisce con il diventare lo specchio della vita. Testori non è stato solo un drammaturgo, ma è stato pittore, critico d'arte, romanziere, poeta, curatore di riviste, cronista; è stato un artista completo e in quest'opera possiamo costruire tassello dopo tassello, come un puzzle sul palcoscenico, la sua tragedia interiore. Il suo teatro non può essere limitato a una sola categoria, ma si allarga e si dilata, abbracciando tutti i campi dell'arte, tocca vette da teatro classico, ma contempla uno scenario moderno, raggiunge gli apici della tragedia attraverso i quali rivela il suo spirito ribelle. La sua vita, interamente dedicata all'arte, può essere essa stessa definita un'opera d'arte.

Parole-chiave: *teatro, tragedia, povertà, omosessualità, morte.*

“(…) l'azione del teatro, come quella della peste, è benefica, perché, spingendo gli uomini a vedersi quali sono, fa cadere la maschera, mette a nudo la menzogna, la rilassatezza, la bassezza e l'ipocrisia; (...)” (Artaud 2000, 170)

Per affrontare la produzione testoriana è necessario mettere da parte tutti i pregiudizi ideologici, letterari e culturali. Giovanni Testori è stato un “maestro” del teatro italiano, è stato considerato neorealista, espressionista, uno dei maggiori esponenti delle nuove avanguardie, anche se in realtà ha spaziato in tutto il campo dell’arte perché è stato pittore, critico d’arte, romanziere, poeta, curatore di riviste, cronista, ma è stato soprattutto una persona spaccata in due, sempre divisa tra l’educazione fortemente religiosa ricevuta e la sua omosessualità. In un’intervista dirà:

Sono un maiale, sono un peccatore, ma confido nella misericordia di Dio. Amare gli uomini è stato il mio modo di pagare il peccato originale, essere diverso la mia espiazione, un destino che ho accettato con paura e rispetto, cui non mi sono mai sottratto. È una condizione che mi è stata sempre rinfacciata, per la quale mi hanno attaccato, soprattutto gli intellettuali, i progressisti, come fossi il portatore di una piaga infetta che contaminava non solo la mia vita ma anche la mia poesia” (Bonaventura 2013, 189).

Il suo teatro, moderno e contemporaneamente classico, dissacrante e riguardoso, tragico e ribelle, comprensivo e cinico, politico e sociale, non può essere inquadrato, incasellato in una determinata categoria, ma spazia come lui stesso ha sempre fatto con l’arte. La sua arte incarna la realtà che lo circonda, una realtà che rappresenta la sua vita, sempre altalenante tra spiritualità e materialità, e il suo dramma, così come la sua estenuante ricerca di assoluto. Tutta la sua produzione è disseminata di elementi autobiografici: dal suo rapporto con la religione a quello con la madre, che sono fortemente connessi; dal proletariato della periferia milanese, in cui è vissuto, alla piccola borghesia provinciale, di cui ha fatto parte; dal rapporto con la sua sessualità a quello con la sua spiritualità. La sua arte, intrisa di visioni apocalittiche, di tormentate inquietudini, di sconsolati deliri è molto lontana dalla concezione di arte di Papini che è, invece, espressione di libertà e divertimento, è una sorta di passatempo e svago.

Nel 1960 Testori pubblica *L’Arialdà*, quarto volume de *I segreti di Milano*¹, definito dallo stesso autore una “tragedia plebea”; il dramma sarà rappresentato per la prima volta solo l’anno successivo, dopo una strenua battaglia con la censura, sostenuta non solo dall’autore, ma anche dal regista Luchino Visconti e da due mostri sacri del teatro italiano: Rina Morelli e Paolo Stoppa (https://archivio.unita.news/assets/main/1993/03/17/page_017.pdf). Alla sua uscita, questo lavoro spaccò la critica, Testori fu accusato dai cattolici conservatori di voler sdoganare l’omosessualità e la prostituzione, di essere un drammaturgo fissato con il sesso; contemporaneamente anche dagli ambienti progressisti arrivarono delle accuse, ma di moralismo e omofobia, addirittura di giansenismo. L’argomento centrale, oltremodo sconveniente per l’epoca, potrebbe sembrare la volontà di legittimare l’amore omosessuale, ma in realtà possiamo constatare che l’Amore viene sviscerato in tutte le sue sfaccettature. Si tratta di un

¹ Del ciclo, oltre a *L’Arialdà*, facevano parte: *Il ponte della Ghisolfa* del 1958, *La Gilda del MacMahon* del 1959; *La Maria Brasca* del 1960 e *Il fabbricone* del 1961, tutti pubblicati da Feltrinelli.

dramma non solo plebeo, non solo reale, ma soprattutto umano e passionale, nonché complesso nella sua semplicità. A sottolineare l'ambiente "plebeo", periferico e socialmente fragile è anche l'uso smodato degli articoli che precedono i nomi propri di persona.

La trama nella sua semplicità è quasi banale. Nella periferia di Milano, l'Arialda, una camiciata, vive modestamente con la madre e il fratello omosessuale, l'Eros, che si prostituisce ed è teneramente legato da un amore platonico al Lino. Il Luigi, fidanzato probabilmente impotente di Arialda, è morto di tisi da un po' e lei cerca una sorta di riscatto fidanzandosi con un ricco vedovo, l'Amilcare, ma la Gaetana, donna del sud, glielo ruba. Per vendetta, l'Arialda manda la Mina, bella prostituta pazzamente innamorata di Eros, dall'Amilcare che abbandona la Gaetana, la quale, disperata e istigata dall'Arialda si suicida; il Lino muore in un incidente con la moto regalatagli da Eros; l'Eros non riesce a superare la morte di Lino di cui si sente la causa principale; la Mina lascia l'Amilcare al quale non è mai stata interessata; l'Amilcare si dispera per la morte della Gaetana; l'Arialda resta di nuovo sola: l'eterna dicotomia tra vita e morte è sempre presente. Nell'*Alceste* Euripide si chiedeva se il vivere non fosse morire e se il morire non fosse in realtà vivere; nell'*Amleto* Shakespeare si interrogava se fosse più nobile affrontare le difficoltà del vivere o rigettarle dandosi la morte; Giovanni Testori con *L'Arialda* abbandona il concetto generico della morte e sembra quasi riportare in vita coloro che sono trapassati attraverso il loro ricordo, un ricordo che dà peso e spessore a dei personaggi che non sono mai stati in scena, come "il Luigi", o che muoiono come "la Gaetana" e "il Lino": i morti diventano così più vivi dei vivi che al contrario sembrano aggirarsi sul palcoscenico come delle anime in pena in cerca di pace e "l'aldilà diviene un teatro di uomini e di passioni e la loro eterna situazione nell'ordine divino è soltanto conosciuta da noi come una scena, la cui irrevocabilità accresce ulteriormente l'effetto della loro umanità, che è conservata in questo modo" (Auerbach 2000, 195).

L'Arialda è una tragedia che accarezza, con fare quasi licenzioso, la tragedia greca, per poi allontanarla con degli spintoni e un linguaggio scurrile, ma si tratta di una tragedia plebea, dove vivi e morti hanno uguale importanza, anzi forse i secondi con la loro assenza/presenza danno maggiore originalità nonché pathos all'opera. Questa tragedia presenta sia complessità sia unità drammatica e strutturale degne della tragedia classica, quale sintomatica e diretta riproduzione della vita e della natura umana, è lo specchio che Amleto chiede agli attori di reggere per poter mostrare al pubblico la vera natura umana e la cultura dell'epoca. La natura umana che ci mostra lo "specchio testoriano" è una natura sfuggente, ambigua, fumosa; l'Arialda, la protagonista è contemporaneamente vittima e carnefice, così come lo sono tutti gli altri personaggi. La sua condanna principale è il fratello Eros, che con la sua condotta licenziosa costringe l'Arialda a subire maldicenze e angherie che l'hanno fortemente inasprita verso la vita, tanto da farla rivolgere alla madre sempre in modo aggressivo e sgarbato:

L'ARIALDA Allora evviva, cara la mia vecchia, e evviva con tutte le ragioni del mondo! Perché è ora di finirli 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 (Testori 2017, 29).

Ritroviamo questo prototipo di genitrice succube della vita e dei figli, costantemente attaccata e ingiuriata, ne *La Monaca di Monza*, un altro dramma di Testori datato 1967, dove una Marianna de Leyva si rivolge alla madre, Maria Virginia de Leyva, con parole di una crudeltà incredibile: “Guardami mamma. Sono la tua colpa, sono il tuo niente, sono il tuo rifiuto. (...) Mamma, madre, sacro verme che ho bestemmiato e odiato, pur amandoti con tutto il sangue” (Testori 2003, 486). La rabbia che traspare da queste parole, queste accuse sono quelle di “una figlia” che non si sente amata e protetta da colei che le ha dato la vita, è quasi una rabbia atavica, questa che il nostro autore ci trasmette attraverso le sue eroine, mettendo in evidenza la loro forza e capacità di reagire. L'Arialdia a prima vista ci appare come la vittima, però, guardando a fondo, anche l'Eros è vittima, vittima della società, dell'ipocrisia culturale che lo circonda, dell'idea di benessere economico come unico obiettivo della vita:

L'EROS Lo so. Lo so benissimo. Hanno approfittato tutti di me, quand'ero ragazzo. E anche dopo. siccome ero bello. Cosa credevi che piacessi solo a te? Quando passavo per la piazza, sotto i portici e per le strade mi venivan dietro tutti come 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 (Testori 2017, 22).

Ma l'Arialdia è veramente vittima? E l'Eros è veramente la causa dei problemi della sorella? È questo ciò che si chiede lo spettatore posto di fronte a questo dramma non solo familiare, ma sociale. È il dilemma che si pone chi tenta di trasferirne i contenuti in una serie di ordini razionali, pertanto, il tentativo di razionalizzazione di questo dramma risulta contemporaneamente probabile e impossibile. C'è un po' di Testori in entrambi i fratelli, nell'Eros c'è la sua sessualità, in Arialdia c'è la sua rabbia per le avversità della vita, in entrambi c'è il suo rapporto con la madre, la religione. Il nostro drammaturgo attraverso Eros attacca la società ipocrita dell'epoca e attraverso Arialdia condanna l'idea che la donna abbia bisogno di un uomo per sopravvivere, in entrambi troviamo gli elementi che rappresentano la fusione dell'attesa, della solitudine, della follia e della morte che riportano a un simbolismo che precede le nuove avanguardie:

Unlike subsequent bellicose and iconoclastic avant-gardes such as futurism or dada, which declared war on all that had gone before, symbolism—more contemplative and ecumenical—sought not a rejection of the past, but a reclamation of large bodies of secret knowledge and reconciliation of older, forgotten wisdom

with the latest perceptions and insights. (...) What is modern about the symbolist vision is not a mimetic representation of the contemporary world, but its supersensible perceptions of a higher spiritual reality, apprehension of underlying patterns beneath the surface (Gerould 2009, 81)¹.

In questa tragedia troviamo diverse dicotomie: vita e morte, vittima e carnefice, amore e sesso, ma forse quella più interessante è quella tra fato e destino; laddove crediamo di vedere il “fato” nella morte del Lino, avvenuta per un casuale incidente con la moto regalatagli dall’Eros, intravediamo il “destino”, perché il Lino continua ad aumentare la velocità, quasi che il “destino” voglia sfidare il “fato”. In questa tragedia fato e destino danzano insieme, si sfiorano, si allontanano, si spingono, si abbracciano, si fondono. Anche la morte per suicidio della Gaetana, sotto la spinta delle parole e del comportamento dell’Arialda, nella sua tragicità, ha un che di affascinante: le due donne prima si ignorano, poi si sfidano come due ballerine per accaparrarsi l’accompagnamento del partner sul palcoscenico della vita, infine si affrontano e le loro parole sono passi di danza, loro stesse sono Odette e Odile, solo che alla fine non si riesce più a capire chi rappresenti il bene e chi il male e, da delicate danzatrici sulle punte dei piedi, rapidamente le due si trasformano in cani affamati che si contendono lo stesso osso. Quando l’Arialda realizza che l’Amilcare, il vedovo con cui doveva convolare a nozze, la vuole rimpiazzare con la Gaetana, la sua vita è sconvolta e la sua rabbia si scatena. Arialda vede Amilcare nella sua vera veste di predatore e decide di punirlo, ma la sua psiche, straziata dall’ennesimo tradimento nonché dall’omicidio dei suoi sogni e dei suoi desideri, riversa la sua furia sull’altra donna, decide di punire il suo uomo raggirandolo e privandolo del suo oggetto di desiderio (Cfr. Pinkola Estés 1993, 24-25). Questo simulacro dell’uomo predatore lo ritroviamo ne *La Monaca di Monza*, dove Maria Virginia rivolgendosi al marito, Martino de Leyva, dice “Le vedo ancora quelle tue dita adunche e ferine; le vedo aprirmisi davanti; le vedo più grandi delle tue stesse spalle (...)” (Testori 2003, 469).

Il dramma, in generale, è un’imitazione della realtà, una rielaborazione della vita reale che contiene molteplici elementi illusori; infatti, l’opera oggetto di studio descrive un’azione decisamente poco nobile rappresentata da personaggi nei quali prevale l’istinto sulla ragione: l’Amilcare che non riesce a contenere il suo tradimento verso l’Arialda, prima con la Gaetana e alla stessa Gaetana, poi, con la Mina; l’Eros che non può trattenersi dal prostituirsi; la Mina che non sa negare niente all’Eros; infine, l’Arialda, che accecata da una furia distruttiva, non vuole dare ascolto alla ragione e totalmente sedotta dall’istinto si accanisce sulla Gaetana. L’Arialda, che ha sempre

¹ A differenza delle successive bellicose e iconoclaste avanguardie come futurismo e dadaismo, che dichiararono guerra a ogni aspetto dei tempi andati, il simbolismo – più contemplativo ed ecumenico – non cercava il rifiuto del passato, ma rivendicava un ampio spettro di conoscenza iniziatica e di riconciliazione fra una sapienza più antica e dimenticata e le ultimissime intuizioni e illuminazioni [...]. Quel che è moderno nella visione simbolista non è la rappresentazione mimetica del mondo contemporaneo, ma le sue percezioni sovrasensibili di una realtà spirituale più elevata, la comprensione di disegni occulti sotto la superficie. (Tradotto da me).

sottomesso i suoi istinti seguendo i freni costrittivi della società, si è trasformata in una donna repressa, combattuta tra due forze rappresentanti la repressione esterna e quella interna, che hanno alimentato la sua incapacità di sottrarsi alle catene sociali modificandole in autoinibizione (Cfr. Marcuse 1974, 46-47), ma che alla fine non è riuscita più a gestire, trasformandosi in una Erinni. Tutti i personaggi danno il peggio di loro stessi, i loro vizi e i loro difetti vengono serviti al pubblico su un vassoio, perché il teatro è lo “specchio” di Amleto, è lo specchio magico della vita, come ritengono i greci dell’antichità, per i quali il teatro non è solo divertimento; infatti, l’intero allestimento, i biglietti, tutto viene pagato grazie alle tasse imposte ai ricchi dal governo democratico; tutti devono andare a teatro, anche gli schiavi, tutti devono poter guardare le immagini della vita che si svolge lì, sul palcoscenico, al cui centro troneggia l’altare di Dioniso, che rappresenta la vita nei suoi più variegati aspetti, da quelli feroci, brutali a quelli gioiosi. Ma grazie alla guida di questo dio che incarna la doppiezza dell’animo umano, i greci «guardano in faccia i loro mostri», niente li spaventa, perché loro aspirano solo alla conoscenza (Montesano 2023, 105-108).

Quella de *L’Arialdal* potrebbe sembrare la trama di un feuilleton, ma la sua intima imitazione dell’azione umana incide così profondamente sullo spettatore da rivelare quasi l’essenza della vita, la sua bellezza sta proprio nella sua grande suggestività, l’intreccio variegato delle sue relazioni interne, delle sue dinamiche relazionali seducono la platea, grazie anche a uno spettacolo superbo, ricco di splendide caratterizzazioni dei personaggi, che raggiungono livelli paragonabili alla tragedia classica:

L’ARIALDAL Mi troverete qui, con la cannetta alla bocca. Guardami, Eros! Non aver paura! Guardami. Guarda qui! Qui, dove quel marcione continua a toccarmi, perché dice che c’è restato il segno dei baci dell’Amilcare! C’è restato? Vedi qualcosa, tu? No? E allora gridagli che non è vero! Gridagli che non c’è! Gridaglielo, Eros! Perché se non ti metti a gridare tu, si rimette lui! Ecco! Lo senti? Ricomincia! Ricomincia! Continua a ridere, a ridere così! Mi ride in faccia, sulle spalle, dappertutto! Mi punta il dito contro e ride, ride! “Tu che credevi di farmela, hai visto?” Mi dice così, Eros! Mi dice che dal suo patronato non potrò mai uscire! Perché le promesse fatte ai morti son più delle promesse fatte ai vivi. Ma allora, se proprio vuoi grida più forte, o marcione! Grida in maniera che ti sentano anche gli altri, perché se continuo a sentirti solo io, posso sempre risponderti che non è vero! Di segni qui, come sulle spalle e in mezzo alle gambe, non ce n’è! Li vedi tu! Tu e basta! L’Amilcare mi ha baciata, sì! E allora? Il tuo patronato è finito. E anche la promessa. Con te è finito tutto. Tutto, marcione! (Testori 2017, 56).

Il tormento dell’Arialdal per la promessa fatta al fidanzato morto viene fuori solo quando l’Amilcare la tradisce e la lascia, allora l’Arialdal sente lo sberleffo del Luigi come una punizione per la promessa infranta. Attraverso i sentimenti della sua protagonista l’autore esprime le sue emozioni verso la vita, ma soprattutto verso la società che sente di tradire per la sua sessualità “diversa”. A tal proposito Doninelli dirà “La sua fede cristiana non conosceva etiche supplementari, né consolazioni. Spesso

anziché “omosessualità” diceva “disperazione”, che da cristiano identificava come una terza forma (oltre alla castità e al matrimonio) di dolente vocazione, e sono certo che identificasse la metafora della propria condizione con la stessa Passione di Cristo, scherni inclusi” (Doninelli 2018, 63).

Per la prima volta nella letteratura del teatro italiano la figura dell’omosessuale non è più marginale o macchiettistica, ma è fondamentale per lo sviluppo della storia. Il tema dell’omosessualità non è più percepito come quello di una sessualità tradita, prescindendo quindi da quello della semplice sessualità puramente procreativa; il rapporto sentimentale che esiste tra “l’Eros” e “il Lino”, viene inteso, per la prima volta, come “amore”, come quel medesimo sentimento che è sempre stato solo espressione del rapporto eterosessuale (Cfr. Carotenuto 2006, 17-19). Il teatro diventa, così, un campo di ricerca umana, sociale e spirituale, indubbiamente anche grazie alla maggiore stimolazione della relazione interpersonale che si stabilisce tra attori e pubblico e, di conseguenza, tra autore e spettatore:

L’EROS E adesso via anche tu! Via, che vi odio tutte, voi! A cominciare da quella maledetta che m’ha messo al mondo! Via! (*Abbandonandosi sul tavolo e scoppiando in un singhiozzo disperato*) È finita! Non lo vedrò più. Non gli parlerò più! È morto. Dicevano che non volevo regalartela per avarizia. Invece no. Era per quello. Mi pareva di sentirlo... Quando ci siam fermati davanti al negozio e m’hai fatto vedere quella che volevi, ho sentito un ciac, un ciac tremendo, come se qualcuno si fosse buttato sulla vetrina... (*Sollevando la testa*) Via! Via tutte! Non son cose che dovete sentire, voi, queste! Via! E soprattutto te, cagna! Cosa sei venuta a fare, qui? A rinfacciarmi che t’ho venduta all’Amilcare? Sei venuta per quello? E cosa vuoi che m’importi, a me! Non m’importa più di niente! L’unica cosa che mi poteva salvare, non c’è più! A portarmela via, ci ha pensato il Padreterno! Ma, se lui fa così, cosa può pretendere che facciamo, noi? Cosa può pretendere? (Testori 2000, 77).

Il teatro torna a essere, come nel teatro classico, quel posto dove si svolge un’azione reale dell’attore sullo spettatore, non solo a livello visivo, ma soprattutto a livello emotivo e anche fisico-percettivo, arrivando a toccare le note più intime di ogni singolo componente del pubblico: l’attenzione dello spettatore è, così, totalmente rivolta verso l’attore fino a ottenere la fusione dell’oggetto e del soggetto teatrale (Cfr. Grotowski 2002, 15-26). Infatti, il teatro classico era considerato uno spazio sacro e l’opera teatrale era una sorta di rito collettivo, dove attori e spettatori incontravano gli dei, la cui presenza era sì palpabile, ma soprattutto funzionale allo sviluppo della rappresentazione.

Con *L’Ariald*, Testori ci pone di fronte una storia fittamente intrecciata, che potrebbe a un primo sguardo apparire piatta e quasi con un inizio conclusivo, ma in realtà svela la rottura radicale che ha operato nella cultura teatrale sul piano umano, sociale e antropologico non solo per la presenza dell’amore omosessuale e la prostituzione, ma soprattutto per il sentimento di alienazione, quello che nel teatro brechtiano viene definito “*verfremdungseffekt*”, l’effetto straniante che si verifica

all'inizio nello spettatore, che non riesce a identificarsi con il personaggio o con l'ambientazione, ma che grazie al copione, alla regia, alla recitazione, all'abilità dell'attore, alla forza delle parole, dei silenzi, delle varie tecniche, riesce a destrutturare la realtà e a ricomporla, facendone contemporaneamente qualcosa di conosciuto e di estraneo. L'intreccio diventa così l'animo della tragedia che non ruota intorno a un personaggio, ma si dipana intorno all'azione, e l'azione teatrale, come abbiamo visto, è imitazione della realtà.

I personaggi testoriani non possono essere etichettati, non possono entrare nel cliché della tragedia da provincia operaia, perché non sono personaggi del "teatro mortale" (Cfr. Brooks 1980, 16-17), la limpidezza dei loro sentimenti ci permette di vedere la degradazione del loro animo, la meschinità delle loro azioni, nonché la fierezza del loro carattere. L'Arialda e l'Eros, i due fratelli rappresentano le due facce dell'amore, la prima dovrebbe rappresentare l'amore "lecito", l'amore "socialmente" consentito, mentre il secondo, il bel ragazzo, l'omosessuale che si prostituisce per avidità, dovrebbe rappresentare l'amore a pagamento, l'amore "socialmente" vietato; ma la sorella rivela presto la sua natura indomita, a tratti aggressiva, che cerca di emanciparsi attraverso il matrimonio e la ricerca del sesso con il vedovo Amilcare, mentre il fratello manifesta la tenerezza della sua natura attraverso il platonico e sincero sentimento che nutre verso il Lino. Sfortunatamente entrambi scopriranno quanto l'amore possa essere deludente e doloroso, quanto l'amore possa tradire, in tutti i sensi; l'Arialda si troverà di fronte il tradimento materiale di Amilcare con la Gaetana, l'Eros affronterà il tradimento della vita che gli toglierà l'unica "luce" della sua buia esistenza: il Lino. I due fratelli saranno accomunati dalla e nella sofferenza dell'amore, quell'amore che è un sentimento dignitoso, e che diventa un sentimento universale, al di là del genere.

La Gaetana, la "terrona", insieme al Lino è una delle vittime della tragedia; è una donna debole, non solo perché vedova, quindi senza un uomo che la difenda e la mantenga, ma soprattutto perché appartenente a una classe sociale inferiore, di quelle meridionali costrette a emigrare al nord con la famiglia. Agli occhi dell'Arialda la Gaetana è colpevole di averle rubato l'uomo, l'Amilcare, conteso solo perché con i suoi soldi rappresenta l'opportunità di salire di un gradino la scala sociale ed economica. Ma la Gaetana è debole, è vittima della sua stessa vita, non riuscirà ad affrontarne le avversità e ascoltando il consiglio dell'Arialda darà una risposta anche all'eterno dubbio amletico, sceglierà il sonno della morte. L'altra vittima, il Lino, rappresenta la purezza; la sua morte sembra quasi l'unico modo per preservarlo dalla contaminazione della violenza e della degradazione dell'ambiente, e a causa di questa morte, Testori sarà accusato dalla sinistra progressista di falso moralismo.

In questa tragedia i due fratelli diventano il massimo comun divisore di quel microcosmo che è la periferia milanese, saranno le loro azioni, scaturite da eccessi di follia e amore, dal sesso e dalla crudeltà, che confluiranno nella morte:

L'Eros sfrenato è altrettanto funesto del suo antagonista, l'istinto di morte. La loro forza distruttiva deriva dal fatto che essi tendono a una soddisfazione che la cultura

non può concedere: alla soddisfazione come tale e fine a se stessa, in qualsiasi istante. Gli istinti devono quindi essere deviati dalla loro meta, ed essere inibiti nel loro scopo. La civiltà comincia quando si è rinunciato efficacemente all'obiettivo primario - alla soddisfazione integrale dei bisogni. Le vicissitudini degli istinti sono le vicissitudini dell'apparato psichico nella civiltà. Gli impulsi animali diventano istinti umani sotto l'influenza della realtà esterna. La loro «localizzazione» originale nell'organismo e la loro direzione fondamentale rimangono le stesse, ma i loro obiettivi e le loro manifestazioni sono soggetti a mutamenti (Marcuse 1974, 42-43).

L'Ariald è una fotografia crudele di uno spaccato sociale dell'hinterland milanese, ma potrebbe essere ovunque, dove Testori mette in scena situazioni che si rivelano sempre esiziali per uno o più personaggi. Il Nostro, in questo modo, pone lo spettatore di fronte allo spettro del disagio esistenziale dell'individuo, gli mostra l'angoscia e la disperazione che scaturiscono dal degrado sociale e ambientale, perché il teatro è conoscenza, il teatro è il simulacro della realtà dove l'essere umano mostra la sua anima e l'autore, come i greci, trova la sua libertà.

Alla fine *L'Ariald*, in perfetta affinità con la tragedia greca, invoca i morti e ritroviamo la contrapposizione vita/morte, ma lei sceglie la serenità e la lealtà dei morti: "L'ARIALDA 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" (Testori 2000, 78). La morte, compagna sempre presente nei lavori di Giovanni Testori, in questo dramma dall'atmosfera cupa, quasi infernale, passa dall'essere "morte eroica" del padre dell'*Ariald* che è morto nella guerra in Etiopia, a quella "accidentale" di Lino e a quella "autoinferta" di Gaetana. La morte, man mano che il potere consumistico aumenta, subisce una sorta di declassazione, da elemento catartico, purificatore a fattore casuale o conseguenza di una vendetta; ma mentre la morte perde il suo fascino, i "morti" riescono ancora a ridare una coscienza all'*Ariald*.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud, Antonin. 2000. *Il teatro e il suo doppio*. Torino: Einaudi.
- Auerbach, Erich. 2000. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Bonaventura, Vincenzo. 2013. *Teatrant. Attori, autori, registi nel 900*, Pungitopo, Gioiosa Mrea (ME).
- Brooks, Peter. 1980. *Il teatro e il suo spazio*. Milano: Feltrinelli.
- Carotenuto, Aldo. 2006. *Eros e Pathos*. Milano: Tascabili Bompiani.
- Doninelli, Luca. 2018. *Una gratitudine senza debiti. Giovanni Testori, un maestro*. Milano: La nave di Teseo.
- Gerould, Daniel. 2009. «*The Symbolist Legacy*», in PAJ: A Journal of Performance and Art, 1, January.
- Grotowski, Jerzy. 2002. *Per un teatro povero*. New York Routledge Taylor & Francis Group.
- Marcuse, Herbert. 1974. *Eros e civiltà*, Torino: Einaudi, Torino
- Montesano, Giuseppe. 2023. *Tre modi per non morire. Baudelaire, Dante, I greci*, Milano: Passaggi Bompiani.
- Papini, Giovanni. 1927. *Stronature*, Firenze: Vallecchi.
- Papini, Giovanni, Pinkola Estés Clarissa. 1993. *Donne che corrono coi lupi*, Milano: Frassinelli.

Testori, Giovanni. 2011. *Davanti alla croce. Parola, arte e vita. A cura di Fulvio Panzeri*. Novara: Interlinea.

Testori, Giovanni. 1961. *Il fabbricone*. Milano: Feltrinelli.

Testori, Giovanni. 2017. *L'Arialda*. Milano: Feltrinelli.

Testori, Giovanni. 2003. *Opere 1965-1977*. Milano: Bompiani.

WEBGRAFIA

<http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20Gruppo%2063,%20quarant%27annin%20dopo.pdf> (22 maggio 2024)

https://archivio.unita.news/assets/main/1993/03/17/page_017.pdf (10 maggio 2024)

<https://fondazioneanbenedetto.it/2023/04/02/la-solitudine-e-la-forza-lultima-intervista-di-testori/> (17 maggio 2024)