

14 NOV. 1976

DELLA STAMPA - I  
A STAMPA - MILANO  
PA - MILANO - L'ECO  
VO - L'ECO DELLA S  
DELLA STAMPA - I  
A STAMPA - MILANO  
PA - MILANO - L'EC  
IO - L'ECO DELLA

GLI SPETTACOLI

Pagina 17 - IL GIORNO

Le prime / Teatro

Il dramma di Testori al Pier Lombardo

# Com'è attuale l'Arialdia '61

Grande serata per il ritorno dell'opera proibita - La regista Andrée Ruth Shammah, senza alterare di un rigo il testo, si è rifatta, più che al neorealismo di Visconti, al retroterra della cultura lombarda di fine '800 - Luisa Rossi è una inattesa, sorprendente protagonista - Le scene di Fercioni

di GIANCARLO VIGORELLI

Grande serata, gremita, assediante, al Salone Pier Lombardo per il ritorno — cioè la rivendicazione — dell'opera proibita di Testori, «L'Arialdia». Nessuno credeva né ai propri occhi né alle proprie orecchie che nel 1961 la censura avesse potuto vietare questo testo, sospenderne la recita, sequestrarne i copioni... Certo, viene da domandarci, non quanto siamo andati avanti oggi, e neppure quanto eravamo indietro ieri in quel 1961, ma come e quanto, e perché, ieri e oggi, l'Italia non sappia mai essere un «Paese civile», visto e constata che ieri censurava «L'Arialdia», definendola oscena (ma dove, ma perché?), e oggi, l'altra sera, non erano pochi quelli che la trovavano superata, candida e quasi edificante per il suo (dicevano) soggiacente moralismo, per la sua (non osavano dire) emergente religiosità.

La domanda di tutti, da quando era corsa voce che «L'Arialdia», tornava sulle scene dopo quindici anni e più di condanna e di ostracismo, era se quel testo fosse ancora attuale o no: nessuno si era risposto che Testori è, da sempre, positivamente ed esemplarmente «inattuale», fuori tempo perché contro il nostro tempo.

Tuttavia, non fuori e contro come di chi sta alla finestra e guarda dall'alto; no, Testori, se fa il processo al nostro tempo, al sistema, al Palazzo, non si tira da parte come fanno gli «intelletuali» in carica, che vantano a rimedio dei mali della società quei mezzi, quei loro mezzi, che già sono la causa provata di tanta rovina; Testori si butta dentro nei mali, negli errori, nelle colpe e nelle responsabilità, ieri della Corte di Amleto, oggi di ogni Palazzo mafioso, e dice chiaro e netto: «Processiamo noi con lui; se non altro per aver permesso che si costituisse e si costruisse il Palazzo, dove c'è il marcio: «Vi è qualcosa di putrido nello Stato di Danimarca».

Se si vuole avere la prova di quanto Testori sia e resti «inattuale», ed inviti tutti, anche se (per ora) inascoltato, ad essere «orrendamente, impertentitamente, autopunitivamente veridici», proprio perché i consueti balletti culturali o socioculturali non sono più possibili soprattutto allestendoli in tanta malafede, si vada a leggere quel disperato, ultimativo preambolo — o confiteor — scritto in occasione di questo ritorno dell'«Arialdia»: Vedrete che presto si farà avanti qualche altro Spagnuolo di turno,



Iris De Santis e Luisa Rossi (la protagonista) ne «L'Arialdia» di Testori al Pier Lombardo

non tanto a ricensurare «L'Arialdia», perché oggi tutte o quasi le Eccellenze sono permissive, ma a chiudere la bocca a Testori, quanto meno stracciandosi le vesti e turandosi le orecchie per non dare ascolto alle sue «verità» gridate dal deserto... Ma, per favore, di chi è la colpa di tanto deserto, di questa attualissima «religio depopolata» denunciata dall'inattuale Testori?

Ma veniamo allo spettacolo; e non era per divagarne, anzi è per tentare di andarne al fondo che questa premessa forse era necessaria. Prima di tutto, sbarazziamoci dal ricordo della prima edizione, strozzata in fasce, dovuta alla regia mordente, fascinoso, di Luchino Visconti, nel '61, con la Morelli, Stoppa, la Moriconi, la Morlacchi, Umberto Orsini, Pupella Maggio; sbarazziamoci, beninteso, con tutti gli omaggi al talento di Luchino, al suo coraggio e al merito. Tra quella prima e questa seconda edizione, dovuta ad A. Ruth Shammah, il confronto è quasi impossibile, tanto le due regie vanno per strade diverse.

Perché le due letture, 1960-61 e 1976, dell'«Arialdia», sono addirittura opposte. Visconti aveva letto, e diretto, nonostante tutto in chiave neorealista; naturalmente quel neorealismo in lui nato sotto Carné nell'anteguerra, e non tanto nel nostro dopoguerra; oltretutto, anche «Rocco e i suoi fratelli», nato da un impasto dei racconti testoriani del «Ponte della Ghisolfia» del 1958, è del 1960, e quelli sono gli anni del fertile incontro reciproco Visconti-Testori; il quale ultimo, allora, forse anche lui praticava un proprio parziale neorealismo, né fiorentino però né romanesco, non Pratolini e non Pasolini, perché risaliva piuttosto alle radici di un atavico realismo lombardo.

Infatti, se una qualche mezz'aria neorealista poteva correre, allora, tanto su Testori quanto soprattutto su Visconti, oggi invece Testori e la Shammah hanno riportato indietro «L'Arialdia»: non a caso, di proposito anzi, spicca sulla locandina una tragica testa clamante, ritagliata da quel gruppo portentosa, mente realistica, da realismo-cristiano, della «Cappella della Strage» di Varallo, alla quale Testori ha dedicato uno dei suoi più appassionati libri d'arte, uno per l'altro tutti concatenati a rientrare dentro, in fondo, ad un'arte fondata su una sacralità realistica. Quella che è la matrice dell'«Amleto», del «Macbetto», della «Cattedrale».

La Shammah, senza alterare d'un rigo il testo e pur lasciando sui personaggi e sull'ambiente i contorni di una Milano «ariosa» più che da periferia degli anni '50-60, si è fatta forte di tutto il retroterra del ciclo dei «Segreti di Milano», mettendone in rilievo più le ascendenze dagli Scapigliati lombardi al «Nost Milan» del Bertolazzi e alla «Milano sconosciuta» del Valera che non gli occasionali consensi a quel neorealismo, che da parte sua Visconti aveva inoltre lievemente americanizzato, quasi a prosciugare

la popolare lombardità, come del resto, sia pur sublimemente, aveva rarefatta nella «Terra trema» la popolana sicilianità degli eroi di Verga.

Indubbiamente, questa «Arialdia» '76 viene dopo altre letture, dall'«Amleto» alla «Cattedrale» e alla «Passio laetitiae et felicitatis»; ed il meno che si può dire, quindi, è che fa i conti, e li salda, con quel Testori «inattuale» ricordato sopra. Perciò, oltre che per il suo solido impianto teatrale, «L'Arialdia» ha retto, senza una piega, anche dopo più di quindici anni: mentre, forse, avrebbe qua e là scricchiolato, qualora fosse stata ripresa datandola in cifra neorealistica, bloccandola su uno spaccato da periferia milanese 1958-60. Oso dire, per meglio spiegarmi, che avendo rivisto recentemente «Rocco e i suoi fratelli», quel film, al quale non voglio togliere niente, tuttavia scopriva la data di nascita, mentre questa «Arialdia» rivisitata no.

Merito della nuova regia, che non ha cercato effetti smaniosi ossessivi; la Shammah si è tenuta a quel che fanno, a quel che dicono i personaggi, bastandole gli orrori che hanno in corpo, ognu-

no per conto proprio, e coralmemente. Indovinatamente ha scelto un luogo fisso, una cava — la scena, semplificata e pregnante, ed i costumi perfetti sono di Gianmaurizio Fercioni —, che è nello stesso tempo botola di poveri peccati della carne ed abitacolo simbolico della coscienza, smarrita più dalla miseria che dal vizio. E l'Arialdia e tutti i personaggi vanno e vengono per quella cava, quei terrapieni e dintorni, come figure d'una tragedia che si compie ciecamente, anche quando è l'Arialdia stessa o altri a scatenarla con le proprie mani: vittime tutte della società, del sistema, ma più che altro del destino stesso del nascere, che spesso annienta persino il diritto, almeno, di morire, tanto la morte stessa, qui, è laida quanto la vita.

Questa la morale dell'«Arialdia»: ed era questa, nel '60, la sua scandalosa immoralità? E' inutile raccontarne la trama; anche per non farne perdere agli spettatori, che non dovrebbero mancare ad uno spettacolo così pienamente teatrale, la sorpresa a catena dei colpi di scena, soprattutto dei fitti risvolti di male, di odio, di rabbia, di vendetta, d'abiezione, insomma di discontinua istintività e sensualità, come è di chi non ha pane quotidiano se non dalle proprie passioni candide o infami.

Resta da dire degli attori, primamente di Luisa Rossi, una inattesa, sorprendente, veridicissima Arialdia. La Morelli ne aveva fatta una straordinaria interpretazione; ma, questa, è più coincidente al modello, al calco sanguigno di Testori. Dopo questa Arialdia, va detto che la Rossi, brava come era quasi sempre, qui è davvero una grande attrice. Ed uno dei risultati maggiori di questo spettacolo, e della regia, è che tutti gli attori sono amalgamati verso un esito comune, oltre che impegnati ognuno nella propria parte. Vanno elogiati tutti, da Cesare Ferrario (Eros) a Bob Marchese (Amilcare), da Hilde Maria Renzi (Gaetana) a Iris De Santis (la madre d'Arialdia), da Ida Meda (Mina) a Giovanni Melazzi (Gino), a Valeria d'Obici (Rosangela), a Bruno Noris (Oreste).

Grande serata, s'è già detto, e pieno successo. Non solo per rifarci della sua stupida condanna, è da augurare, anzi da essere certi che questa «Arialdia» duri a lungo qui a Milano, e poi dovrà girare su altre piazze. «L'Arialdia», molti si domandavano, tiene ancora? Conviene andarla a vedere, per constatare che è tutto un altro teatro, è tutta un'altra cultura che non tiene più! L'«inattuale» Testori sfida la falsa attualità fallimentare di troppi sistemisti dell'Antisistema, di troppi palazzinari che fingono d'attaccare il Palazzo ma poi corrono a riempirne i corridoi, le stanze dei bottoni, le poltronissime; e se non vendono l'anima, è perché l'hanno già venduta, all'ingresso del Palazzo.





### L'Arialda senza scandalo

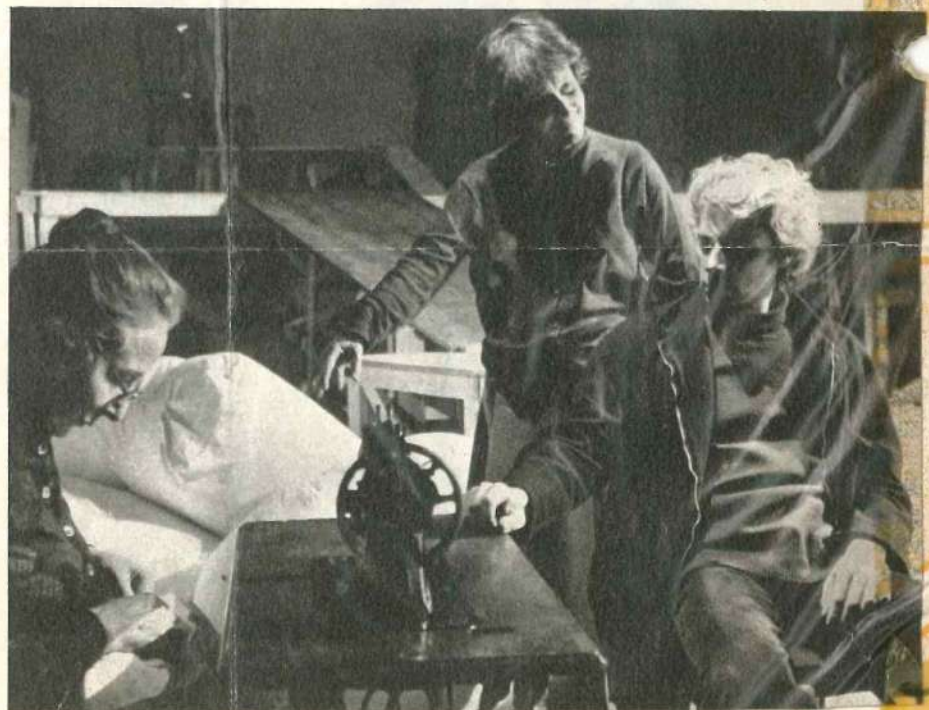
poeticamente da ricevere con molta più ricchezza che se l'autore avesse soltanto avuto una capacità critica e documentaristica di raccontare. «L'Arialda» invece, più di altri di Testori, è testo ricco di vera poesia e quindi capace di far lievitare la protesta sociale a pietà della condizione umana. Arialda è ormai matura zitella; vive con la madre, ottusa dalle fatiche e dagli anni, e con il fratello, Eros, ambiguamente vestito con ricercatezza e innamorato di un ragazzino ma a sua volta venditore di sé. La cava è l'ambiente in cui questi esseri conducono la loro misera esistenza, cioè una voragine scavata nella terra, dove si abbarbicano le loro squallide baracche come ultima propaggine di un'esistenza al limite dell'impossibilità.

Presso la loro baracca vive Amilcare, un maturo verduriere, con i suoi due figli. Poco più distante vive Gaetana, una vedova meridionale con la figlia, che ha un flirt con uno dei figli di Amilcare. In giro vanno e vengono Coppiette desiderose di appartarsi negli antri della cava, e Mina, la giovane prostituta innamorata di Eros, a cui l'uomo — ne è il protettore — può far fare qualsiasi cosa. Su tutti questi esseri c'è come una maledizione, una incapacità di tirarsi fuori da una condizione di dolore che ha reso tutti insensibili ad un moto di collaborazione: ognuno vorrebbe vedere gli altri cadere ancora più in basso — ed è la condizione tipica di chi non ha ancora acquisito una coscienza di classe, e si trova nell'impossibilità di unirsi con i suoi simili per condurre insieme una lot-



ta, e si trova quindi nella condizione del sottoproletariato — tranne che quando interviene l'elemento sessuale. Allora si scatenano altre componenti di violenza, mascherate di amore. Arialda, a cui è morto il fidanzato dopo anni di malattia, e che si trova come prigioniera di quel ricordo, al punto da non essere riuscita più a sposarsi con nessuno dopo, sente ora il bisogno di un uomo, perché l'uomo rappresenta, più che la possibilità di affetto, il mezzo sicuro di sostentamento, il soddisfacimento del sesso, la difesa dalle altre donne fameliche anche loro di un uomo. Così tenta di sposare l'Amilcare. Ma anche Gaetana ha le stesse mire, e con più arti riesce ad avere la meglio. Scatta di qui la maledizione di Arialda,

che mette in moto ogni mezzo per stornare da Amilcare quella donna fino a coinvolgere la prostituta Mina nel suo gioco; Mina riuscirà a far perdere la testa al maturo verduriere, che lascerà Gaetana. Dopo suppliche vane ad Arialda esasperata, Gaetana si suiciderà, e il luttuoso evento sarà seguito subito dopo dall'annuncio della morte del giovanetto amato da Eros, dolore aggiunto a dolore, sciagura a sciagura. Ciò che conta nella storia di Arialda non è tanto il racconto di una trama assai più complessa ed intricata quanto l'intimo articolarsi dei personaggi, e la considerazione della loro pietosa bellezza poetica, unita ad una dimensione in un certo senso ormai superata: mi riferisco alla feroce inimicizia che di-





**Momenti dell'Arialdia di Testori. Nelle foto in alto, il volto espressivo della protagonista, Luisa Rossi.**

vide le donne tra loro, alla caccia al maschio che esse tentano, come unica possibilità di vita. Oggi le donne, anche quelle più povere e emarginate culturalmente, hanno sentito un'aria nuova, una possibilità di collaborazione, una dignità che non le lascia più alla mercè del volere del maschio padrone: qui Arialda e Gaetana sono nemiche perché entrambe hanno messo gli occhi sull'unico uomo capace, nello squallore della loro condizione, di offrire la sicurezza del pane e del letto. Si aggiunge a tutto questo una pesante discriminazione nei confronti dei meridionali: più volte Gaetana viene chiamata « terrona », « negra », « beduina »: è il segno di uno sfregio che colpisce più chi lo fa che chi lo riceve, è l'indice di una condizione degradata e maledetta, che non ha ancora un suo equilibrio, che inevitabilmente deve essere unità di classe, capacità di lotta comune. Qui è ancora la fase del disfaccimento, della disperazione, della lotta dell'uomo sull'uomo, e ancor più, come ormai tutti sanno, della donna sulla donna, ultima rappresentante della miseria e della schiavitù. Luisa Rossi riesce misteriosamente a dare di Arialda questa dimensione altamente drammatica proprio rifiutando ogni compiacimento drammatico, avendo capito il messaggio di poesia del personaggio e volendo appena suggerire tutto questo, senza insistere in maniera noiosamente saccente, lasciando allo spettatore, cioè, il margine della riflessione personale.

□ Maricla Boggio

# ITALIA' AL NEON

«L'ARIALDA» DA MERCOLEDÌ AL PIER LOMBARDO

## La commedia di Testori che scandalizzò l'Italia

Torna «L'Ariald» di Giovanni Testori, la più prestigiosa commedia del dopoguerra, il dramma che sollevò impietosamente i veli dell'ipocrisia e dell'ottuso perbenismo con uno scandalo senza precedenti, frantumando addirittura le strutture statali dell'apparato censorio, scatenando polemiche che coinvolsero non solo la sfera della morale, del pudore, della decenza, ma anche i sacri testi della giurisprudenza, che dovette, proprio con «L'Ariald», rivedere i propri principi sulla tutela preventiva della pubblica morale.

Scritta nel '59, fu rappresentata nel '60 all'Eliseo di Roma con Paolo Stoppa e Rina Morelli. Regia di Visconti. Fu una prima memorabile: fischi, risse, barande di ogni tipo, urla, offese non riuscirono tuttavia ad interrompere la rappresentazione, che terminò tre ore dopo il previsto. Bene o male, riuscì a soggiornare all'Eliseo un paio di mesi. Poi arrivò al Nuovo di Milano, dove andò in scena nel febbraio del '61 con contestazioni meno violente e plateali. Ma non ebbe vita lunga, perché fu subito tolta dalla circolazione su intervento del procuratore generale della Repubblica che ordinò il sequestro dei copioni e la sospensione delle recite.

Ora, a distanza di quindici anni, in un clima di vivissima attesa e con una diversa maturazione sociale, che tuttavia ancora non autorizza a non temere riguriti di contestazioni, «L'Ariald» torna sulle scene, mercoledì, al



Una scena con Ida Meda e Bob Marchese.

Salone Pier Lombardo per la regia di André Ruth Shammah e nell'interpretazione di Luisa Rossi, Bob Marchese, Cesare Ferrario, Ida Meda, Hilde Maria Renzi, Giovanni Battezzato, Valeria D'Obici. Abbiamo chiesto a Giovanni Testori se un simile testo oggi non appaia datato, superato, in questa nuova realtà socio-politica diversa da allora.

«Osservando questo mio lavoro che sta riprendendo corpo, mi hanno sorpreso praticamente due cose: la prima è una specie di premonizione di catastrofe, un luccichio preveggenza di un

dramma sociale che stiamo vivendo oggi. E poi ancora una violenza non contingente ma esistenziale di un "no" detto alla vita. In questo senso mi è sembrato che fosse giusto riproporre ancora «L'Ariald», punto di partenza di un iter senza speranza che proseguì con «L'Ambleto» e con il «Macbetto», e che si concluderà, nel marzo prossimo, con la disperata negazione di «Edipus».

— Ma qual è il motivo di questa mancanza di speranza nei suoi personaggi?

«Perché la vita, come fatto, come apparizione, è separazione da un'unità».

— Vuole spiegare meglio il concetto?

«Quando l'uomo viene al mondo, è espulso, è tolto da quel tutt'uno nel quale è vissuto per nove mesi, da quell'unità cioè che poi cercherà perdutamente per tutta la vita. Da ciò deriva la disperazione dell'uomo, l'impossibilità di integrarsi da tutte le altre unità morali e sociali, come l'amicizia, l'amore, la fratellanza: mete alle quali ognuno aspira, ma dalle quali è separato dall'egoismo, dall'invidia, dalla presunzione. Per questo i miei personaggi sono così «negatori», con tutti quei «no» che si portano addosso, quando invece vorrebbero dire «sì», perché essi amano molto la vita, anche se sono costretti a una specie di autodistruzione. La chiave insomma per capire i miei personaggi è il dolore, questo senso così straziante della ferita umana...».

«Secondo me», interviene la regista André Ruth Shammah, «giudicare questa commedia, come è stato fatto, soltanto una provocazione, sia per il fatto che Testori ha portato sedici anni fa per la prima volta sulle scene il personaggio d'un omosessuale, sia perché si è voluto vedere il dramma del rapporto periferia-centro, è voler eludere il problema di fondo, perché Testori urla continuamente le sue negazioni per poter affermare il suo disperato «sì» alla vita, rifiutando tutte le assurde e ingiuste etichette del vivere quotidiano, nell'accettazione di una realtà senza ipocrisie. L'omosessualità oggi. Com'è ancora possibile considerarla una cosa a parte, o ignorarla? Come si può giudicare gli omosessuali ancora dei «diversi», solo perché cercano una verità fuori dalle convenzioni, colpevoli di essere quello che sono, colpevoli di essere e di voler essere se stessi? Altro che problema di periferia! L'Ariald incombe ancora sulle coscienze con tutte le reali inquietudini del giorno d'oggi. Non sarà pertanto una specie di «Italian graffiti», elusiva e popolaristica, ma vitale in tutta la sua reale attualità».

— Ma perché è stato cambiato il finale, rispetto all'edizione del '60?

«In quel punto il personaggio di Eros», ci spiega Testori, «perdeva la sua tensione, piangeva troppo, era troppo ripiegato sul suo dolore per la perdita dell'amato, troppo sentimentalismo. Ora nella nuova stesura, quel compianto diventa un atto di coscienza, un accorgersi che quell'amico era tutto, la ragione stessa della sua vita».

● LA TRAMA DELLA COMMEDIA CHE HA SCANDALIZZATO L'ITALIA. — In

questa nuova edizione, l'azione si svolge in una cava, luogo emblematico dove si consuma l'esistenza, fra immondizie, escrementi, rimasugli. Il riferimento allude a un quartiere popolare della periferia nord di Milano. Qui vive Ariald, nell'ossessione di non essersi concessa al fidanzato morto prima del matrimonio. Ariald cerca affetto in Candidezza, ortolano benestante, vedovo anche lui, con due figli quasi adulti, Gino e Stefano, curiosi, prepotenti e carogne... Già la

Sabato 6 novembre 1976

donna, in previsione del matrimonio, ricama le iniziali sul corredo, ma Candidezza subisce il fascino di un'altra vedova, Gaetana la terrona. Arialda affronta i due amanti, dai quali viene offesa a causa del bellissimo fratello, magnaccia e omosessuale, Eros. Allora, proprio attraverso Eros, l'Arialda attua la sua vendetta. Gli chiederà di istigare la puttana Mina a far innamorare di sè Candidezza, che cede alle sue lusinghe. La Gaetana, non reggendo alla delusione e sommersa dal dolore anche perché la figlia è stata sedotta e poi abbandonata dallo scapestrato Gino, si uccide nelle putride acque della cava. Ma anche per Eros si prepara la tragedia: Lino, il ragazzino che amava, morirà in un incidente. Il dramma si conclude con l'Arialda che invocherà i morti, « perché se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Là, almeno, queste quattro ossa avran finito di soffrire e riposeranno in pace ».

**Paolo A. Paganini**



## LE PERPLESSITA' DELL'ARIALDA

L'amarrezza, la rabbia, la devastazione della miseria, l'odio: Testori li ha raccolti nella sua «Ariald», insieme ad una dignità, una durezza nascosta, particolarissima. Uno spettacolo difficile, che il pubblico ha atteso tra una continua altalena di entusiasmi e denigrazioni della critica, uno spettacolo su cui, almeno di primo acchito, non è immediato e facile un giudizio. E' certo un lavoro provocante, nel tema e nel modo in cui lo sviluppa; provocante nella scelta e nell'uso del linguaggio che, come già in altri lavori di Testori (a Gallarate avevamo il Macbetto, interpretato da Parenti), assume la forza di una presenza concreta, quasi fisica, sulla scena. Per quanto un certo gergo sia diffuso, sia in teatro che nel cinema, le parole, nell'«Ariald», riescono ancora ad infastidire, a mettere a disagio, un disagio velato, ma

presente. La ragione sta nel loro non essere gratuite (come, del resto, non sono gratuiti i gesti), nell'essere sbocco, traduzione viscerale della realtà esterna e interiore dei personaggi, espres-

sione del loro mondo.

Lo spazio angusto della cava, fatta di tane e cunicoli, dove si muovono le figure di una desolata periferia, ai margini della ricca, grande Milano, chiude in sé tutto dei suoi abitanti: le speranze, le delusioni, le cattiverie, l'astio, i rancori, gli interessi. Come un carcere da cui non si evade, dove la sola speranza di liberazione sta nell'abbandonare la propria cella, per andare a vivere in un'altra, la cava non lascia liberi nemmeno i suoi morti. Nel sogno, nell'ossessione della realtà, nel continuo ripeterne i nomi, sono lì pesanti come rimorso, spaventosi e incancellabili. L'Ariald - e la prima a portarne il carico di incubi, a sentirne con rancore la presenza, a rievocarla e detestarla per averle segnato, insieme alla fame, alla miseria, all'ipocrisia delle convenzioni, un destino di rinunce rabbiose, una galera senza via d'uscita. Figura sconfitta, ma senza rassegnazione, accesa e vivissima, l'Ariald sente la contraddizione lacerante di non essere stata donna che a metà, di non essere stata madre. Parole - donna e madre - private, qui, di qualsiasi frangia di romanticismo, ridotto all'osso e, proprio per questo, sentite nella loro reale consistenza. Crude e pesanti, le ributtano in faccia una condizione vissuta come una condanna disperata e il risolvibile. Gli sguardi allucinati duri, la ribellione inutile dell'Ariald, la crudeltà della sua vendetta, la morte di Gaetana e Lino, la desolazione di Eros, privato dell'oggetto di un'amore a suo modo puro: è tutto senza speranza, senza risposta, senza soluzione.

Non sono certo Angelo e Adele, la coppia che cerca una felicità nella famiglia e nell'amore, a far prospettare una risposta. Sognanti, chiusi in una dimensione da fotoromanzo, da cinema di periferia, non hanno la forza, la solidità per essere segno di cambiamento.

Naturale che questo desolante quadro abbia suscitato lo scandalo di una censura chiusa, ostinatamente (e volutamente) sorda (ricordiamo che nel 1960, lo spettacolo era stato sequestrato e rimesso poi in circolazione solo in seguito all'indignata protesta degli intellettuali). Ora lo scandalo di questa miseria suburbana, abituati come siamo a questo tipo di denuncia, ferisce meno; e in effetti la riproposta dell'Ariald quest'anno è stata sentita più che altro come fatto teatrale. Ed è proprio a questo proposito che emergono delle perplessità: crude fino a negare qualsiasi spazio all'immaginazione, vero in tutti i suoi momenti, proprio per questo ci sembra meno teatro.

LA PREALPINA

21100 VARESE

VIALE TAMAGNO 13

DIR. RESP. MARIO LODI

Gallarate

11000 1977

Freschi della esperienza di un magistrale Shakespeare (Misura per misura), dove la verità emerge da una sorta di magia, che, paradossalmente, la fa più vera, si rischia di sentire nella dura realtà dell'Ariald qualcosa di compiuto in sé, esaurito sulla scena. Come uno squarcio operato sulla vita di tutti i giorni, dice tutto quello che c'è da dire, proprio in questo scoprirsi così totale lascia l'insoddisfazione di qualcosa di cui non ci si possa fino in fondo approfondire. Un teatro tutto da vedere, ma difficile da «vivere», pur dentro una problematica particolarmente attuale e pregnante, sostenuta da una notevole recitazione. Luisa Rossi, efficacissima Ariald, ha la capacità di costruirsi intorno un'atmosfera di dolore, su toni ora pacati, ora esasperati, sempre sofferti. Insieme a lei una cerchia di attori altrettanto convincenti: da Bob Marchesi, nel ruolo non facile di Amilcare, a Cesare Ferrario, tormentato fratello di Ariald, a Hilde Maria Zeni, Valeria D'Obici, ecc.

Senz'altro uno dei lavori più impegnati visti alle «Arti» quest'anno, sembra comunque aver trovato un pubblico giustamente incerto e sconcertato, non del tutto convinto. Gli applausi riservati a Luisa Rossi, alla fine, hanno però sottolineato l'ammirazione per l'indiscutibile bravura dell'attrice.

Marta Morazzoni

PRESENZE  
20100 MILANO

15 NOV 1976

30 NOV 1976

RIAPPARE DOPO SEDICI ANNI SULLE

# Quell'Arialda sc...



Giovanni Testori lavora insieme alla regista Andrée Ruth Shammah (al centro) e a Luisa Rossi (Arialda) alla messa a punto della sua commedia che sta per andare in scena al «Pier Lombardo».



Per fortuna ci sono loro a tenere banco, le giovani speranze del teatro italiano, Carlo Goldoni e Luigi Pirandello. Dicono gli esperti che hanno stoffa, quei ragazzi. E infatti «Il campiello» del commediografo veneziano ha ricominciato a riempire il Piccolo Teatro di Milano dopo le millanta repliche della stagione scorsa; mentre il Pirandello strafà, è proprio il caso di dirlo «Pensaci Giacomino» al San Babila di Milano (sconciato mica male dal regista Mario Ferrero che deve «interpretare», beato lui, al punto che perfino un drago come Salvo Randone non ci si ritrova più); «Il gioco delle parti» magistralmente messo in scena al «Metastasio» di Prato dalla compagnia di Romolo Valli (che poi inizierà una lunga tournée attraverso l'Italia); e gli altri che seguiranno. Già si sa, per esempio, che la compagnia formata da Annamaria Guarnieri e Gabriele Ferruzzi ha in repertorio «Vestire gli ignudi», per la regia di Missiroli.

Queste dunque le «novità» italiane; non che ci sia da stare allegri, ma è quanto passa il convento. Due eccezioni interessanti, tuttavia: a Roma la Cooperativa «Teatroggi» capitanata da Bruno Cirino ha presentato sotto il tendone di piazza Mancini «Rocco Scotellaro (vita scandalosa del giovane poeta)» di Nicola Saponaro, che porterà poi in tournée a Cosenza, Taranto, Bari, in Toscana, in Umbria e nelle Marche (peccato davvero che non si spinga anche a nord); a Milano, al «Pier Lombardo», la Cooperativa Teatro Franco Parenti sta per mettere in scena «L'Arialda» di Giovanni Testori.

Bruno Cirino entrò in punta di piedi nelle nostre case, qualche anno fa, con un non dimenticato sceneggiato-inchiesta televisivo su un maestro di borgata romana. Un incontro piacevole — e l'affermazione per il giovane attore Rocco Scotellaro fu un giovane poeta lucano morto nel 1953 a soli trent'anni. Rocco tre volte eletto sindaco del suo paese, Tricarico, visse e combatté la sua battaglia politica in un momento — e in una regione — particolarmente importanti per la vita del nostro Paese: gli anni delle lotte per il lavoro e delle occupazioni di terre nel Mezzogiorno.

Lo spettacolo interpretato da Bruno Cirino, pur raccontando la vita e la morte di questo giovane contadino-poeta non è peraltro celebrativo né lacrimoso, men che meno noioso. C'è dentro, semmai, l'allegria che i lavoratori portano nelle loro battaglie, e che un artista come Scotellaro sapeva interpretare.

E veniamo a «L'Arialda». Quella di Milano è quasi una prima assoluta anche se la commedia di Testori ha sedici anni, una bella età. La mise in scena per la prima volta al teatro Eliseo di Roma, il 22 dicembre 1960, Luchino Visconti, protagonisti Rina Morelli e Paolo Stoppa. Dopo una quindicina di repliche, venne riproposta a Milano, la sera del 23 gen-

naio 1961. Prima e ultima rappresentazione, perché ci fu chi denunciò il lavoro per oscenità, pensa tu, e «L'Arialda» venne sdegnosamente ritirata dal suo autore. Da allora Testori ricevette numerose richieste per la sua commedia, ma sempre le respinse; e in questi ultimi anni poi, nato e rafforzatosi il sodalizio artistico con Franco Parenti (Amleto, Macbetto, fra qualche mese anche Edipus), decise di riservare «L'Arialda» alla compagnia dell'attore milanese.

Il bello è che Parenti non ci sarà, nelle vesti che pure gli andrebbero a pennello di Amilcare Candidezza: la compagnia infatti, questa volta, ha deciso — ovviamente col suo pieno accordo — di fare a meno di lui. Una specie di esame di maturità, una dimostrazione — per gli altri, per il pubblico, ma prima di tutto per se stessi — di esser in grado di fare da soli. «Vogliamo tutti molto bene a Franco — mi ha detto un'attrice della cooperativa — ma insomma non è giusto che ci sia una sorta di identità assoluta fra lui e la compagnia. E poi — ha aggiunto — questo è un bel drammone popolare che ci garantisce il successo anche senza Parenti. Questo però non lo scriva», si è raccomandata; cosa che, come vedete, mi affretto a fare. Diretti da Andrée Ruth Shammah giostreranno dunque sul palcoscenico del «Pier Lombardo» Luisa Rossi (Arialda), Bob Marchese (Amilcare), e poi Iris De Santis (Alfonsina), Cesare Ferrario (Eros), Giovanni Battezzato (Gino), Hilde Maria Renzi (Gaetana), Valeria d'Orbici (Rosangela), Ida Meda (Mina), Fiammetta Crippa, Giorgio Melazzi, Bruno Noris, Bruno Pagni e Sandro Quasimodo. Un bel drammone, con tutti i suoi morti regolamentari; e oggi, con quel che si vede al cinema e anche a teatro, vien da ridere a pensare che «L'Arialda» sia stata a suo tempo considerata «scandalosa». Al solito, però, i bacchettoni che ne denunciarono la presunta oscenità erano in realtà furibondi per l'ambiente sociale sullo sfondo del quale agiscono i personaggi, per la denuncia amara di una società disumana. Ma come: si era, nel '60, in pieno boom economico, con la società cosiddetta del benessere in pimpante espansione, e questo signor Testori si permette di venirsene fuori con una commedia popolata di falliti, di gente che si azzanna crudelmente, in un vortice di amori «illeghi», con donne giovani e meno giovani che si fanno «toccare» a tutto spiano e addirittura con un rapporto omosessuale sia pure (pare platonico). Una commedia in cui i due soli personaggi puliti — Resnati Adele e Gariboldi Angelo, che sembrano i fidanzatini di Peynet — non possono sposarsi perché lui viene licenziato dalla fabbrica in cui lavora («Ti mandano via, e non puoi dir niente. Perché se non accetti, chiudono la fabbrica e allora invece di quindici o venti, a spasso, ci vanno tutti», dice Angelo).

Una commedia «datata», questa di Testori? Forse, in parte; e infatti l'autore, che ha seguito assiduamente le prove, ha apportato alcune modifiche al testo originario. Ma vedete quelle parole amare di Gariboldi Angelo come ci ripiombano brutalmente nell'attualità: Motta, Alemagna, Standa, tanto per citare solamente i casi più clamorosi e recenti. La società del benessere — già marcia allora, quando sembrava in piena fioritura — oggi va a rotoli. Un motivo di più per riproporre «L'Arialda»: «Riflettendo sul passato — spiega Parenti, che naturalmente segue con appassionato amore la fatica dei suoi compagni — vogliamo tentare di individuare le origini del malessere di oggi».

Giorgio Colomi



Il cartellone del Pier Lombardo non è mai bianco e riporta quasi sempre il nome di Parenti. Dopo l'Amleto (l'attore milanese è insieme a Giorgio Melazzi) e il Macbetto (nel fotocolor insieme a Raffaella Azim), Franco Parenti completerà a primavera, al Pier Lombardo, la trilogia di Testori mettendo in scena l'Edipus. Sarà per Parenti un autentico tour de force perché il copione prevede la sua presenza in scena per due ore consecutive, unico interprete dei tre personaggi del mitico dramma: Laio, Giocasta e Edipo.

LA PROVINCIA

9

22100 COMO

VIALE VARESE 87

DIR. RESP. GIANNI DE SIMONI

-7 DIC. 1976

# SPETTACOLI

IL DRAMMA DI TESTORI RAPPRESENTATO A VILLA OLMO

## Il rauco urlo de "L'Arialdà", è ancora capace di scuotere

Intelligente regia, vibrante interpretazione dell'opera che 15 anni fa subì il veto della censura - Stasera replica

Questa messinscena de L'Arialdà di Testori, riproposta dalla compagnia del Pier Lombardo a sedici anni dal veto censorio (ennesima dimostrazione di come possa fallire il bersaglio uno strumento illiberale, qual è la censura, che deve interpretare una morale comune inafferrabile perchè in costante trasformazione), questa messinscena, dicevo, tien conto del successivo teatro testoriano. Nè, d'altronde, poteva essere diversamente, data anche la mediazione registica di Andrée Ruth Shammah, che aveva già realizzato tanto l'Amleto quanto il Macbetto.

Con L'Arialdà, com'è noto, Giovanni Testori ha concluso il ciclo de I segreti di Milano e ne ha iniziato un altro, a dimensione eminentemente scenica (e non più, come prima, anche romanzesca): il passaggio dall'uno all'altro momento è consistito nell'irrigidimento di un messaggio poetico da sempre teso alla denuncia della tragicità della vita umana, espresso in un impasto linguistico di va-

ria derivazione e di forte accentuazione grottesca.

Il messaggio, dunque, si ripete, giostrando su se stesso con allucinata ossessività: ma cambia la forma in cui viene calato, in uno sforzo progressivo di singolarità, di unicità tale da rendere emblematico il contingente, universale il microcosmo preso in esame, anzi vivisezionato.

Per Testori l'esistenza umana non ha possibilità di riscatto. L'uomo, per il fatto stesso di nascere — involontariamente, senza scelta — è « in ogni caso e per sempre maledetto »; in lui c'è un peccato originale che inutilmente si sforza di estirpare. Dal non-senso del mondo, dall'inferno lugubre dei sensi insoddisfatti, della malattia e del dolore, non ci si salva che con la morte. Eppure i suoi miserabili personaggi, schiacciati da un cielo vuoto di dei, disperatamente soli a urlare, a imprecare, a distruggersi l'un l'altro, rivelano a sprazzi l'intimo bisogno di « altro », della purezza. Dell'infanzia, forse, meno smagata, non ancora corrotta. O al-

meno dell'incoscienza prenatale; di un sorriso senza perchè, tra tanto patire.

E' un barlume di non osata, di nascosta elevazione che ha fatto parlare di « religiosità » testoriana, con qualche esagerazione. Certo esiste un rapporto mistico, di tono latamente cristiano (e non « cattolico » di stretta osservanza), fra l'autore e le sue creature: un rapporto affettivo. Testori, come lui stesso lucidamente sa e dichiara, è immerso nel fumante cratere del vulcano dove si torcono i suoi dannati, gli atroci fantasmi di una periferia emarginata dal centro metropolitano, dove pure deve essere, si intuisce la presenza di una vita migliore. Da lui, compresente a fianco dei reietti, escono le invettive contro chi è meno sventurato: contro chi non deve ogni giorno lottare per togliersi dal fango, dal putrido liquame infetto dell'ambiente avuto in sorte, dove non ci sono nè Dio, nè bellezza, nè pace.

E nell'invettiva Testori raggiunge l'acme della sua lirica ribellione, che si prefigge lo

« scandalo »: vuole colpire. Il punto di massima accensione coincide con la possibilità liberatoria di un gesto di pietà, nel quale la funebre negatività del rifiuto dell'esistenza si stempera in attonito stupore, in accorata commiserazione della propria bassezza. Dal male si smuove almeno un principio di autocritica, di conoscenza.

Si guardi quando, ne L'Arialdà, la commozione infine prorompe, oltre la sterile barriera della vendetta, davanti ai cadaveri dei più innocenti: che pagano per tutti. Si noti come, nella cupa schiera dei personaggi dall'umile nome popolano, il Candidezza Stefano detto Quatretti, la Molise Gaetana vedova Carimati, lo Scotti Oreste, la Bonardi Mina e così via, più ancora che la stessa zitella Arialdà chiusa nella sua rabbia come in un ciliocio, spicchi il personaggio dell'invertito-magnaccia Eros, l'unico che nella sua corsa alla distruzione si sorprenda a parlar d'amore. Deviato, contronatura morboso, ma sincero, palpitante, autentico. Ed è al povero Eros, in pianto per la perdita dell'

amante-figlio che gli viene strappato nel vortice dell'odio scatenato da lui stesso e dalla infoiata sorella, che Testori consegna l'attributo più convincente del suo intendimento poetico.

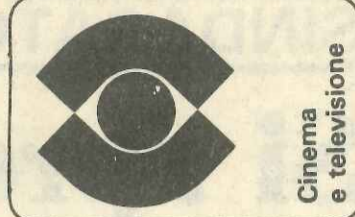
Ne L'Arialdà, perciò, c'è in piena evidenza il tema dominante, il solo, dell'opera testoriana. Ma l'ambiente è ancora quello, alla Valera, del Ponte della Ghisolfa e del Fabbicone. Coi baraccati, i detriti umani della landa milanese. E il linguaggio, di conseguenza, ha un velo di dialetto ma non è ribaltato, stravolto, reinventato nell'inesistente idioma di Amleto e Macbetto. Siamo ad un passo dal tentativo di bloccare in un quadro di immota, paradigmatica « classicità » l'impeto e il furore di questi sconvolti paria lombardi; e un passo prima, s'intravede il brusco realismo della « tranche de vie », del modello « plausibile » se non proprio esistente. Un'ambiguità, una sospensione, un tocco di irresolutezza che trattengono L'Arialdà entro precisi confini storici: e semmai ne fanno apprezzare lo spirito profetico (purtroppo, l'inciviltà del consumo ha davvero travolto ogni valore umano, sporcandolo e invelenendolo: Seveso...).

La giovane e intelligente regista si è ingegnata di rendere solido l'ambiguo, e sicuro il non risolto della materia scenica: considerando il dramma « a posteriori », come accennavo all'inizio, dalla piattaforma della produzione più evoluta di Testori. Ed ha avuto così la felice idea, discretamente resa dallo scenografo Fercioni, di far accadere tutte le vicende che s'intrecciano ne L'Arialdia in un unico luogo deputato, una cava sordida e viscerale, un « ventre della terra » per dirla alla Hugo, in cui le ombre dei personaggi si allungano, evocano suggestioni beckettiane. È un modo certo riuscito, nei limiti di un'ambientazione scenica, di dare un suggello simbolico a ciò che Luchino Visconti nel 1961 risolse invece, riducendone la forza comunicativa, in chiave meramente naturalistica. Altrettanto elogiabile mi sembra l'espedito di avvolgere gli interpreti alla fine in una specie di gran sudario, con chiara allusività metafisica.

Tra gli attori, Luisa Rossi interiorizza, estraendolo come dal buio della coscienza, il parossistico odio di Arialdia, con sconvolgente immedesimazione; Cesare Ferrario è un Eros vibrante e scontroso, che cela le sue lacerature quasi con pudore per vomitarle nel bellissimo, travolgente finale dello spettacolo; Bob Marchese impersona sobriamente il vedovo ambito da due donne, Hilde Mara Renzi è una scatenata, sanguigna rivale di Arialdia. Gli altri, Iris De Santis, Giovanni Battezzato, Valeria D'Obici, Ida Meda, Bruno Noris, Fiammetta Crippa e Angelo Gariboldi fanno del loro meglio, con esiti diseguali, per conferir calore a personaggi spesso appena abbozzati.

Grande successo. Stasera lo spettacolo, nella sala di Villa Olmo, si replica.

Al. Lon.



## Attualità in Tv: la parola ai protagonisti

Botta e risposta dei servizi giornalistici delle due Reti martedì sera: a *Dossier* con «L'altra Venezia», una analisi dei problemi connessi al dualismo tra centro storico ed insediamento industriale, risponde *Scatola aperta* con «Aspettando un lavoro», dibattito in studio sul problema della disoccupazione tra esponenti del mondo sindacale, imprenditoriale e cooperativistico, alla presenza del Ministro del Lavoro on. Tina Anselmi.

I due servizi presentano alcune analogie tematiche: se in *Dossier* si accenna un processo allo sviluppo industriale dell'entroterra lagunare che ha avuto esiti positivi per l'occupazione ma non ha mai tenuto conto degli interessi della comunità con costi sociali altissimi in termini di inquinamento, modificazione dell'assetto territoriale, ghettizzazione dei ceti popolari, *Scatola aperta* si occupa della disoccupazione prendendo spunto dal disegno di legge che vuole aprire con incentivi nuovi spazi all'occupazione giovanile. Un accostamento dei due servizi si presta comunque ad una considerazione: se è vero che tra il dire o il non dire le cose c'è una sostanziale differenza, è altrettanto vero che il modo di dire «televisionare» le cose può modificare in buona parte l'efficacia del messaggio. *Dossier* e *Scatola aperta* sono le rubriche giornalistiche nuove delle due Reti: ha iniziato *Dossier* subito dopo l'andata in vigore della riforma, promettendo molto sia per la scelta dei temi, sia soprattutto per la ricerca di un approccio nuovo alla notizia, di un più funzionale rapporto tra parlato e immagine. Col passare dei servizi, le vecchie abitudini hanno ripreso il sopravvento: quanto alla più giovane *Scatola aperta* sembra destinata a ripercorrere la medesima esperienza. Due servizi interessanti e coraggiosi, poi ricompare il dibattito in studio: allo stesso modo *Dossier* rispolvera la tecnica di montare, a commento del parlato, una serie di immagini documentaristiche.

Parlavamo di una differenza sostanziale: infatti *Dossier* alcune cose importanti le dice, mentre gli esperti di *Scatola aperta* si chiacchierano addosso nel consueto linguaggio degli addetti ai lavori, infarcito di «monti valli», di «esuberanti e discrasie».

Non si può certo pretendere che quattro persone, per quanto esperte, possano fornire indicazioni decisive sulla disoccupazione, per di più discutendo un progetto di legge che non si propone come obiettivo la creazione di nuovi posti di lavoro. Dopo un'ora di discussione, siamo al punto di partenza: bisogna incrementare la produzione, ci vuole un piano organico di avviamento al lavoro dei giovani. Si definisce eufemisticamente incentivazione un intervento di fatto assistenziale: non restano alla fine che i dati forniti dal Censis. Oltre 1 milione di giovani disoccupati; su 100 disoccupati, 82 hanno meno di 25 anni; sempre su 100, 36 hanno la licenza media inferiore, 33 la media superiore, 7 sono laureati. Se questo è il risultato conseguibile con il dibattito in studio, meglio non parlare in tv di disoccupazione: anche come fiore all'occhiello della riforma, risulta appassito.

In *Dossier* le cose sembrano andare meglio: ecco un medico offrirci un quadro sintetico delle malattie sociali che affliggono gli abitanti di Marghera. Il campo della patologia è rappresentato al completo. Qualche

# Il moralismo metafisico nell'Arialda di Testori, profeta dell'apocalisse

16 anni fa, dopo le prime repliche, la mano della censura si abbatté pesantemente sull'«Arialda», che viene ora riproposta a Milano dal Pier Lombardo - Le ambiguità metafisiche nella poetica di Testori

Se c'è una cosa che non manca all'*Arialda* di Giovanni Testori presettata dal Pier Lombardo, sono i motivi dell'allestimento: dallo scandalo di 16 anni fa, al ricordo-confronto con l'allestimento di Visconti protagonista Rina Morelli; dal tributo riparatorio all'autore, alla verifica della tenuta teatrale del copione; da una rilettura dell'*Arialda* alla luce delle più recenti esperienze di Testori con *Amleto* e *Macbetto*, alla riproposta di una visione del mondo che, in un momento di crisi quale l'attuale, sembra ergersi con la suggestione di una visione profetica dell'Apocalisse incombente.

Leggiamo dei consensi «oceanici» della prima: era facile prevederli. I consensi si rinnovano in questi giorni con le lunghe code al botteghino: abbiamo visto lo spettacolo domenica pomeriggio, con un pubblico eterogeneo, da Milva allo studente al giovane proletario al borghese.

Il successo è completo, soddisfatto sono soprattutto le persone di mezza età: il pubblico

sembra più divertirsi che commuoversi, «consuma» bene perché gli attori si impegnano al massimo, perché l'idea centrale della regia è efficace con la cava come luogo unico, «sovrapposizione di terra, immondizie, acqua, escrementi, dove anche le vicende di tutti i personaggi vengono a sovrapporsi». Il testo funziona ancora sulla scena come i melodrammi d'un tempo: ha i suoi bravi bozzettini naturalistici, le cadenze dialettali in cui il pubblico lombardo si riconosce, gli assolo degli attori per l'applauso a scena aperta, le battute sui meridionali «negri» che suscitano compiaciute ilarità, così come diverte il pubblico l'idea dalla zitella appassita che fa l'amore di notte con lo spettro del fidanzato «marciante», in cui consiste poi lo spunto di base dell'*Arialda*. Quanto l'ilarità del pubblico ai deliri dell'*Arialda* abbia a che vedere con «l'interrogativo senza risposta sul senso della vita, la denuncia di un malessere che è fatto sì di fatica materiale ma anche di qualcosa di più connaturale all'uomo», non sappiamo: è una domanda che giriamo a Testori dal momento che a noi «tira» invece la problematica sociale, diritto che l'autore ci riconosce. Costretti a ricambiare la cortesia, riconosciamo a Testori il diritto di credere che la vita sia solo attesa della morte, espiazione per il delitto di essere nati. Inutile quindi insistere sul pessimismo ontologico della sua visione del mondo, sulla strumentalizzazione di un mondo sottoproletario la cui ghettizzazione non viene denunciata nelle sue cause sociali, bensì assunta come paradigma di una condizione umana «naturale», né tantomeno ricamare, come fa Vigorelli, sull'attualità inattuale delle migliaia di giovani che domenica hanno invaso il centro di Milano rifiutando una emarginazione culturale di cui è responsabile anche la poetica di Testori.

Ci sembra piuttosto che l'*Arialda* sia letteralmente tra i risultati più modesti di Testori proprio per l'irrisolta commissione di moduli naturalistici con il fondo trascendente di fatalismo, più coerentemente espresso in opere successive. Nell'*Arialda* prevale un connubio strumentale tra naturalismo e trascendenza, nell'espedito teatrale di una zitella invasata del fidanzato morto, incarnazione della maledizione del sesso. Il dramma non ha sviluppo interiore, è banalizzato da quell'incubo materializzato del «marciante»: la maledizione del vivere non si esprime nemmeno nel sanguinario, escrementizio, allucinato delirio di Macbetto, ma nella sfilata necrofila di morti, incarnazioni di un fato inesorabile che tutto precipita nella catastrofe finale, un meccanico balletto grand-guignol di morti

violente. Così il pubblico ride, salvo poi fare gli scongiuri con un applauso liberatorio quando l'*Arialda* conclude invocando i morti, «almeno queste quattro ossa avran finito di soffrire e risposeranno in pace». La regia di Andrée Ruth Shammah ha visto giusto nello smorzare il naturalismo presuntuosamente protestatario degli anni '60, puntando tutto sulla poetica di Testori: la sua lettura del testo non è certo «critica», tende soprattutto a farlo funzionare sulla scena. Proprio l'intuizione della cava offre al testo una credibilità di accenti tragici che se giova alla resa teatrale dello spettacolo, ne occultata le contraddizioni e la statica meccanicità. Il rischio maggiore è che la fortuna dell'*Arialda* nata da uno scandalo moltiplicatore di equivoci, continui oggi all'insegna di un rinnovato ed ancor più ambiguo equivoco.

Accantonata la denuncia sociale, che nell'*Arialda* non c'è mai stata, oggi si inneggia a Testori censore del sistema, protagonista di un fantomatico «processo al Palazzo», novello Lancillotto che sfida «la falsa attualità fallimentare di troppi sistemisti dell'Antisistema», di troppi palazzinari che fingono d'attaccare il Palazzo ma poi corrono a riempirne le stanze dei bottoni». Sono parole di Giancarlo Vigorelli che sul *Giorno* esulta alle parole del profeta dell'Apocalisse: certo in tempi oscuri il moralismo metafisico è una gran tentazione. In fondo, per chi crede che il mondo sia merda da sempre, che la merda non sia «storica» ma ineliminabile dalla condizione umana, è facile ergersi a profeta e menare gran fendenti alle nuvole.

La disperazione di vivere, che non a caso seduce anche il critico montanelliano, è dolorosa ma offre la certezza di essere nel vero.

«La croce non è dilazionabile, né l'inferno - tuona Testori - una volta che si sia preso il cammino che vi conduce. I laici attendono alle loro certezze e ai loro conti. Voglio vederli, una vita che il carcinoma li avrà assediati nell'insignificante significato delle loro fermezze positive, storiche sociali, semantiche». Vigorelli ipotizza addirittura un nuovo intervento censorio «a chiudere la bocca a Testori»; previsione ingenua quanto interessata, oggi i veri censori temono solo chi può fare dei nomi, non chi accusa i soliti ignoti. Nel 1960 Spagnuolo si spaventò alla messa in scena di un mondo sottoproletario: non comprese che l'*Arialda* ne surgelava la carica eversiva, la sola idea bastò a terrorizzarlo. Oggi chi fa l'apocalittico «a metro», tiene mano al sistema: trent'anni di regime dc ci hanno insegnato dove «tirano» i profeti dell'Apocalisse.

Sergio Lentati

## Arialda e gli equivoci dell'«impegno»

Quando nel novembre '60 scoppia il caso «Arialda» con Luchino Visconti, Paolo Stoppa, Rina Morelli, l'imprendario Cappelli e l'autore Giovanni Testori riuniti nelle stanze dell'Eliseo a Roma per leggere ai critici il copione vietato dalla censura, lo scrittore lombardo tocca l'apice della notorietà. L'attacco censorio che sta investendo tutti i settori dello spettacolo, fa dell'*Arialda* una bandiera per le forze culturali democratiche: Testori, forse suo malgrado, si trova imbarcato con compagni di viaggio scomodi. Nell'ora del pericolo, quando dopo 50 repliche a Roa, il testo viene definitivamente bloccato a Milano e sequestrato sotto l'accusa di oscenità, la giusta battaglia contro la censura rinnova alcuni equivoci critici sul valore dell'opera che già avevano interessato l'esordio letterario di Testori. Così sul *Contemporaneo*, Bruno Schacherl poteva scrivere che in *Arialda* «l'improvvisa e totale coscienza della propria alienazione, della propria meschinità e inutilità di vita, si fa arma, protesta, grido»; poco ascoltata rimaneva la successiva nota di Asor Rosa che denunciava gli equivoci di una battaglia contro la censura in difesa di opere dall'anticonformismo spesso contorto e contraddittorio scambiato per progressista, di opere censurate intese *tout court* come capolavori. «Rappresentare ambienti e personaggi popolari non significa inserirsi automaticamente in una prospettiva progressista e socialista» ammoniva Asor Rosa: «la lotta contro la censura non può prescindere da un'attenta valutazione di questi fattori, in caso contrario combatteremo con armi spuntate contro un potente avversario per qualche cosa che non ci appartiene se non in minima parte».

Gli equivoci critici hanno segnato i primi anni della carriera letteraria di Testori: ancora nel '60 veniva accennato a Pasolini nella definizione, coniata da Arbasino, di «nipotini dell'ingegnere» alludendo a Gadda. Testori e Pasolini sembrano percorrere strade parallele e opere d'esordio, rispettivamente *Il dio di Roserio* (1954) e *Ragazzi di vita* (1955) hanno in comune il mondo popolare, il ricorso al dialetto, una visione del popolo

privato della dimensione storica, ridotto a natura e istinto, il gusto estetizzante per la violenza dei loro eroi. Poi le strade divergono: il mondo popolare, il senso primordiale dell'esistenza, si colora nelle opere successive di Testori, i racconti de *Il ponte della Ghisolfia* e *La Gilda del Mac Mahon* (1959), di fatalismo cattolico in una galleria di personaggi femminili rassegnati e sconfitti, contemplati dalla compassione dell'autore in una visione chiusa di immobile accettazione del reale, laddove Pasolini, dopo la contraddizione drammatica tra passione e ideologia delle *Ceneri di Gramsci* cerca nel protagonista di *Una vita violenta* (1959) i primi segni di una maggiore coscienza morale e sociale.

Il mondo popolare di Testori appare sempre più negato ad un riscatto: uello di Pasolini è animato da una rabbiosa «furia di capire». Così quando nel '60 sul *Menabò* Calvino fa il punto sulla situazione della letteratura nel saggio «Il mare dell'oggettività» denunciando la resa al flusso ininterrotto di ciò che esiste dello spirito rivoluzionario, che non accetta il dato naturale e storico ma vuole cambiarlo, ipotizza un passaggio dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza, trovandone i primi esempi in Gadda e in Pasolini. Calvino parla in nome della «non accettazione della situazione data, dello scatto attivo e cosciente, della volontà di contrasto», dell'ostinazione senza illusioni». Nella Roma gaddiana «la coscienza razionalizzatrice si sente assorbire come una mosca sui petali di una pianta carnivora ma da questo sprofondamento nel ribollire della materia narrata nasce un senso di sgomento, punto di partenza di un giudizio»; nei romanzi di Pasolini «si attraversa una marmellata umana spalmata sugli squallidi bordi della città ma ad un certo punto c'è l'attrito di un pensiero, di un affiorare di coscienza, di una scelta».

È un'ipotesi critica che taglia fuori Testori: conclusosi il caso *Arialda* con l'assoluzione dell'autore, sul testo scende il silenzio e l'equivoco sull'«impegno sociale» di Testori ha fine. Per riaprirsi forse in forma rovesciata con il nuovo allestimento dell'*Arialda*.

14 NOV 1976

teatro □ Ritorna al Pierlombardo di Milano "L'Arialdia" di Giovanni Testori

## I dannati urlano: ma perché?

MILANO — Venerdì sera, al Salone Pier Lombardo, per la ripresa dell'«Arialdia» di Giovanni Testori c'era come al solito quello che i bontemponi chiamano il «tout Milan», rinforzato dai numerosi amici di Testori. Questo eletto pubblico, e così ci sbarazzeremo del «vivissimo successo» finale, si è dato volentieri alle gioie dell'applauso. Da far pensare

che tutti gli «aggiornamenti» di cultura, di gusto, di proposte teatrali messi a punto dal teatro di plaga e ancor più da quello straniero di passaggio non abbiano scalfito minimamente un pubblico tenacemente casareccio e fondamentalmente legato a una predilezione anche masochistica per una «lombardità» tutta problematica.

di ENRICO FILIPPINI

PERCHÉ? «L'Arialdia» andò in scena una prima volta qui a Milano ai primi del '61 con la regia di Luchino Visconti e un cast di grande rispetto, ma subito scomparve dai cartelloni grazie alla sollecitudine censoria dell'allora procuratore generale Carmelo Spagnuolo, che requisì i copioni e rinviò a giudizio l'autore e l'editore Feltrinelli. L'accusa era di oscenità. E naturalmente, quanto a oscenità, in questi sedici anni ne è passata di bava sotto i ponti: al punto che oggi quell'accusa risulta incomprensibile. Ma sotto ponti adiacenti sono passati anche fiumi di letteratura e di teatro, così che oggi «L'Arialdia» tutti la vedono proprio galleggiare laggiù dove è nata: a una distanza enorme che di solito si indica con un placido aggettivo: «datata».

«L'Arialdia» veniva, dopo «La Maria Brasca», in coda alla cospicua prima fase della narrativa di Testori. Più tardi, forse sentendosi stretto in quelle misure letterarie, Testori si dedicò soprattutto alla poesia («I trionfi»), alla critica d'arte, e, per il teatro, a rivisitare e a dislocare la tragicità scespiriana con testi come l'«Amleto» e il «Macbetto», che sono, tra l'altro, violenze consumate addosso alla sua precedente drammaturgia. Diciamo che il problema di Testori è diventato quello di esprimere una sua fosca e viscerale e sanguinosa visione di una dannazione e maledizione e perdizione dell'uomo attraverso un espressionismo tragico che possa rendere ragione di primeve efferatezze, di crimini ancestrali, di violenze mitiche tipo Edipo, Caino e Abele.

Ma «L'Arialdia» era ancora tutta iscritta in una poetica neo-realistica di materia padana, la quale diede allora qualche frutto di pregio, come «L'annaspò» del dimenticato Raffaele Orlando, che allora fece pensare che il neorealismo avrebbe maturato anche un teatro, e al quale il testo di Testori somiglia per più di una ragione: e accontentiamoci qui del «parlato» a matrice dialettale.

L'Arialdia Repossi è una zitella di un imprecisato villaggio dell'hinterland milanese, che ha passato la vita a rodersi le viscere e l'anima in un fidanzamento non consumato con un povero tisico che lei chiama «il marcone», a cucire panni con una madre amabilmente svampita, e a strepitare d'ira e di semiconscie propensioni per il fratello Eros, che è un omosessuale duro e definitivamente cinico, se non fosse che coltiva un amore puro per un «cretinetto» di nome Linetto, che riesce, a sottrarre agli appetiti della mala. In tale devastato paesaggio di privazione umana e sessuale, irrompe il robusto e ruvido erotismo dell'ortolano Candidezza Amilcare, che all'Arialdia fa balenare il miraggio del matrimonio. Senonché l'Amilcare è tormentato da due figli, uno avido di mance e con propensioni eterodosse, l'altro avido di ragazze in punto da indurre in tentazione una «terroncella» figlia di una Gaetana, vedova immigrata e di cocchia procace. Tanto procace che il Candidezza finisce per preferirla, così scatenando svariate tensioni, tra le quali la vendetta dell'Arialdia, che tramite il fratello gli butta tra i piedi una sguadrinella



Andrée Ruth Shammah

innamorata e succuba di lui, e che poi, chiusa in una definitiva durezza, intenta ormai a parlare con un'altra morta (l'ex moglie del Candidezza) invita la Gaetana a un provvido suicidio.

Tutto bene: tutti i fili a posto, il nodo drammatico stretto bene, la situazione chiara. Se non fosse che la Gaetana esegue e che il Linetto s'impiastra su un muro con una motocicletta: la sciagura si abbatte sulla comunità invasata dalle furie, a questo mondo non c'è redenzione possibile: non resta che l'urlo straziato dell'omosessuale e l'invito finale dell'Arialdia: «Ora, venite, morti...».

E cioè: il neo-realismo ha dato quel che poteva dare: una verosimile benché meta-sociale descrizione di un ambiente, un'attenta trascrizione, molto godibile, di una realtà di plaga con tutte le sue implicazioni morali e antropologiche, qualche smarrimento sotto coscia, sollecitando la bravura di un pregevole cast di attori (che sono Iris De Santis, Luisa Rossi, Cesare Ferrario, Bob Marchese, Giovanni Battezzato, Giorgio Melazzi, Hilde Maria Renzi, Valeria D'Obici, Ida Meda, Bruno Noris, Fiammetta Crippa, Bruno Pagni, guidati o forse non guidati da Andrée Ruth Shammah). Ma l'inconveniente è che l'autore, per così dire in panni di suggeritore, da questo impianto e da questa situazione vuole spremere qualcosa che non possono dare, qualcosa come il senso tragico di una fatale dannazione. E siccome quel senso non c'è, quei poveri dannati, quei poveri attori non resta che farli vanamente urlare a squarciapolo.

BL  
BF  
FC  
VC  
CT  
TI  
II  
J:  
(a  
L:  
vi  
L:  
co  
L:  
se  
la  
de  
IN  
D  
A  
M  
R  
G  
M  
N  
S:  
M  
S:  
S:  
G  
L  
P  
P  
L  
v  
C  
S  
a

# “L'ARIALDA,, : CAMPIONARIO DI ANIME MORTE

di MARIO SERENELLINI

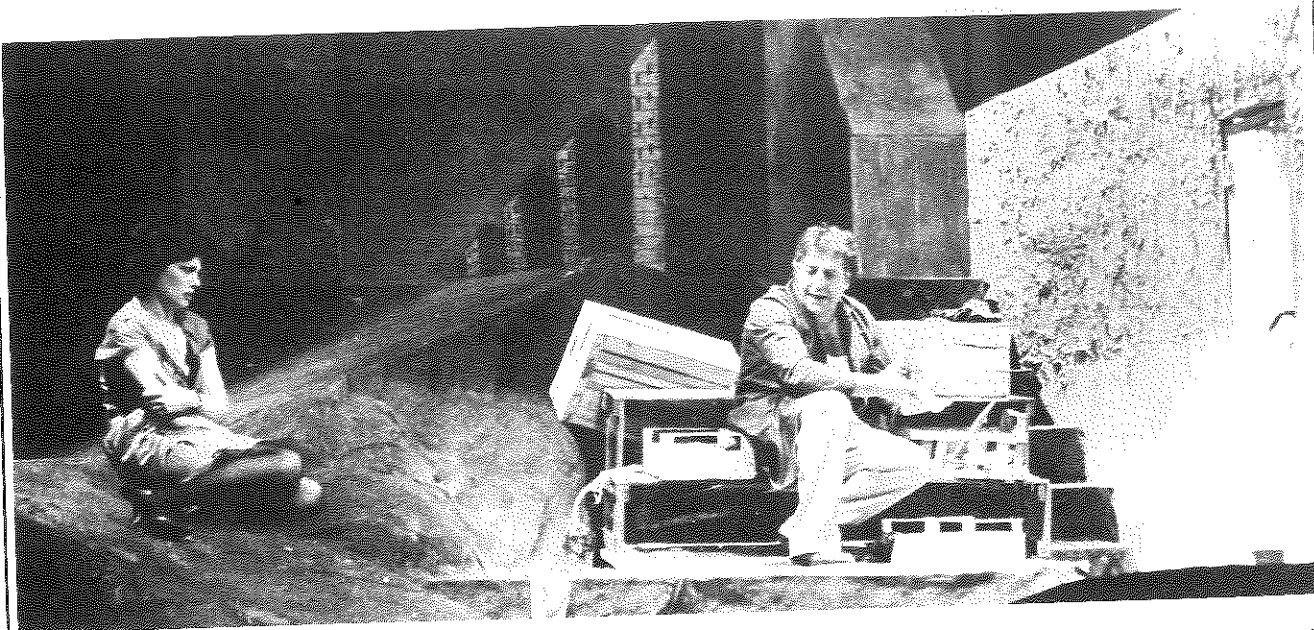
*L'Ariald* sedici anni dopo lo "scandalo": è l'etichetta giornalistica che ha accompagnato ovunque la "prima" dello spettacolo realizzato a Milano al Pier Lombardo dalla cooperativa teatrale Franco Parenti. Ma, al rivedere ora il discusso dramma di Giovanni Testori, un'altra etichetta - sempre in tema di anniversari - sembra più pertinente: *L'Ariald* un anno dopo la morte di Pasolini. E' infatti piuttosto difficile avvertire oggi motivi di scandalo in un dramma che si ripropone dopo tanto tempo a un'Italia profondamente trasformata nei costumi e, in parte,

nella morale; mentre diventa immediato trovare collegamenti tra la provocazione permanente pagata di persona da Pasolini con la morte e le ombre rabbiose che nascono dal tragico mondo della periferia urbana evocata da Testori negli anni '60. Sono, naturalmente, identità di temi e di presagi, non di poetica: perchè al mondo fondamentalmente pessimista e aporetico di Testori si oppone la visione più tormentata e dialettica di Pasolini; la religiosità tenebrosa e medievale dell'autore della *Monaca di Monza* si scontra con la religiosità sanguigna e marxista del regista del *Vangelo*. Ma in entrambi è una persistente volontà



Inevitabile è l'interrogativo sull'attualità de "L'Ariald", spettacolo allestito dalla Cooperativa Franco Parenti. Nella foto sopra: Cesare Ferrario nella parte di Eros, un personaggio di compressa drammaticità riscritto da Testori in chiave di requisitoria rivolta a tutti noi; sotto Bruno Pagni (l'Angelo) e Fiammetta Crippa (l'Adela).





di diagnosi della condizione dell'uomo del nostro tempo, soprattutto dell'uomo contraddetto dalla società in cui vive, dell'uomo-dannato, emarginato e "diverso".

In particolare, *Arialda*, che va in scena per la prima volta nel 1961, l'anno dell'*Accattone*, alza il velo in modo brutale su un'intera società "diversa, quella del ghetto della grande Milano che ha il suo omologo nella borgata della capitale. L'

*Arialda* e *l'Accattone* non hanno aperto una piaga, l'hanno solo esposta agli occhi di tutti: di qui, in parte, l'anatema che ha colpito prima il dramma e poi il film.

In Testori, però, la borgata, del tutto priva dei sapori vitali pasoliniani, diventa simbolo di un tragico inferno quotidiano, un mondo mortale invaso dalle ossessioni del sesso e della morte. E' un microcosmo senza spina dorsale, sottoposto ai ricat-

ti del "centro", alle lusinghe - nei primi Anni Sessanta - dall'invadente "boom" economico. *Arialda* è appunto una paladina (negativa) di questa periferia eroica e maledetta, dove l'unica legge è quella, disperata, della sopravvivenza, e la vendetta sostituisce la pietà, e la gioia è nelle minime soddisfazioni avidamente strappate giorno per giorno. E' un mondo marcio, senza luce di riscatto: le vittime si schiacciano l'un

L'ambiente, la periferia milanese, è situato in una cava, idea-chiave dello scenografo Gianmaurizio Fercioni, landa desolata fatta di immondizie, escrementi, rifiuti. Nelle foto: Ida Meda (la Mina) e Bob Marchese (il Candidezza).



l'altra (le tre donne accanite intorno allo stesso possibile marito), vizio e virtù perdono i loro confini, la malavita diventa l'unico riscatto, l'omosessualità il solo contro-valore.

Nella lunga quarantena seguita alla censura di sedici anni fa - quando la Compagnia Morelli-Stoppa, diretta da Luchino Visconti, accusata di "immoralità" fu costretta a interrompere le repliche dopo la "prima" milanese - il microcosmo di Testori si è andato caricando di nuove ombre, acquistando una dimensione addirittura profetica: ha infatti anticipato quell'"altra Italia" che sono oggi le hinterland puzzolenti, le bidonville disperate, le periferie Fiat. *L'Arialda*, con il suo campionario di "anime morte", è stata la premonizione di questo mondo "a parte", definitivamente escluso dalla storia del "centro": una realtà sociale che proprio in quegli anni ancora ricchi di ottimismo cominciava ad affondare le sue tragiche radici.

Questa densità di umori presaghi rende inevitabile l'interrogativo sulla attualità del testo: quel "documento", anticipatore negli Anni Sessanta, non rischia di diventare, oggi, una denuncia troppo postuma? Ed è implicito, il rinvio della questione alla soluzione scenica scelta oggi dai suoi realizzatori. La questione sull'attualità del testo può essere superata con la semplice constatazione della perenne "anti-attualità" dell'opera, non solo drammaturgica, di Testori: dall'*Amleto* al *Macbetto*, dalle poesie dei *Trionfi* al romanzo *Passio Laetitiae*, Testori sviluppa in continuità una poetica del "tragico" o del "religioso" che pone al centro la filosofia negativa della vita come colpa, del sesso come nemico, della morte come espiazione e ricomposizione di un equilibrio interrotto (ed è probabilmente questo radicale pessimismo, questa religione "nera" di una tragicità antica, pre-cattolica, la ragione più sottile dei passati furori censori contro *L'Arialda*, nati come sempre in area clerical-fascista). E' proprio la dimensione eroica, o sub-eroica, dell'*Arialda* che qualcuno definisce una "tragedia plebea" - il suo handicap sul piano della testimonianza sociale. Nella metafisica negativa di Testori si riassume, e si vanifica, qualsiasi urgenza polemica di tipo politico. Ogni questione sulla contemporaneità di un dramma di Testori diventa oziosa. La contemporaneità nello scrittore lombardo aspira alla storia, la analisi di un preciso spaccato di vita sociale sfuma in modo deliberato in un programma ambiziosamente "universale".



Iris De Santis (l'Alfonsina) nello spettacolo di Testori, dove la regista Andrée Shammah ha evidenziato soprattutto due aspetti tra loro complementari: l'ambiente e il linguaggio.

Quanto alla realizzazione scenica, la giovane regista Andrée Ruth Shammah, già responsabile di un paio di messinscena per il Pier Lombardo, ha optato per una rilettura scrupolosa dell'*Arialda*, attenendosi a quella che ormai si può definire (dopo le due precedenti realizzazioni dell'*Amleto* e del *Macbetto*) la "via pierlombardiana" a Testori. La Shammah si è infatti preoccupata di evidenziare soprattutto due aspetti dell'*Arialda*, tra loro complementari: l'ambiente e il linguaggio.

L'ambiente, la periferia milanese, è compreso in una cava, idea-chiave dello scenografo Gianmaurizio Fercioni, landa desolata fatta di immondizia, escrementi, rifiuti (anche umani); e sulla cava, eterna, immobile, vengono allusi con paraventi e oggetti essenziali gli interni delle baracche; su tutto si cala alla fine un velo di plastica trasparente, un sipario-sudario suggerito probabilmente dal velario bianco del *Giardino* di Cecov nell'edizione del Piccolo. Il linguaggio, aspro, nudo, diretto, è intriso dei tipici "lombardismi" di Testori, da lui, particolarmente evidenziati nelle opere successive, fino alle recenti "riscritture" dei due

drammi scespiriani: un linguaggio suggestivo e provocatorio, che si ritaglia con furezza una sua "diversità" linguistica nell'area convenzionale e uniforme della letteratura "nazionale".

Ma proprio la duplice fedeltà a Testori invischia la Shammah nelle non risolte contraddizioni dello scrittore: il rilievo plastico e quello linguistico non raggiungono il livello "alto" della metafora, perchè troppo cariche di zavorra "terrestre", nè possono sprofondare nella violenza agra, plebea, della denuncia spicciola e diretta, perchè troppo ricche di fumi metafisici. Rimangono a mezza strada, in una specie di limbo livido ma inerte. Nè Beckett nè neorealismo, ma una pretesa di esemplare quotidianità, con rischiose punte di naturalismo.

Stesse contraddizioni si riflettono ovviamente nella recitazione, dove si distinguono però per rigore di tratti l'*Arialda* di Luisa Rossi e l'*Eros* di Cesare Ferrario, un personaggio di compressa drammaticità che esplose in tutta la sua veemenza nel finale, riscritto da Testori in chiave di requisitoria rivolta a tutti noi.

MARIO SERENELLINI

Nell'allestimento della Cooperativa Franco Parenti al Salone Pier Lombardo

# «L'Arialdia» sedici anni dopo

Una sola lieve variazione apportata da Testori al suo testo che, nel '60-61, fu al centro della forsennata campagna oscurantista che colpì, fra tante altre, le opere di Visconti, Antonioni e Fellini - A colloquio con l'autore e con la regista

MILANO, 8 novembre

In breve, le cose andarono così, sedici anni fa. Luchino Visconti, impegnato all'Eliseo di Roma nelle prove dell'Arialdia di Testori con la compagnia Morelli-Stoppa (ne facevano parte, fra gli altri, una Valeria Moriconi «splendente di bellezza», scrisse Aggeo Savioli, e Umberto Orsini, Pupella Maggio, Lucilla Moriaccchi), fu bloccato nel suo lavoro da un primo intervento della censura, il 3 novembre del '60.

Il mondo della cultura e dello spettacolo insorsero contro questo nuovo attentato alla libertà di espressione, ancora una volta. In verità, da tempo, si viveva in stato di mobilitazione permanente. Non c'era giorno in cui la stampa non fosse costretta a registrare un assurdo, grave intervento censorio della magistratura. In quegli stessi giorni, un altro film di Visconti ispirato — guarda caso — ad alcuni racconti di Giovanni Testori sulla periferia dei meridionali lucani immigrati a Milano, il celebre Rocco e i suoi fratelli, incorse nelle ire di occhianti quanto ciechi magistrati; mentre, allo stesso tempo, il film metteva ampi e incondizionati successi e consensi di critica e di pubblico in Italia e all'estero. Ad Acapulco vinceva un premio, insieme ad un altro film, questa volta di Fellini, La dolce vita, che già aveva scatenato la violenza «forbiciara» dei benpensanti nostrani. Ma l'elenco è lunghissimo. Ancora qualche titolo e qualche nome, per chiarire un po' il fosco quadro: Moravia, Pasolini e Bolognini denunciati per «oscenità» per il film La giornata balorda; L'avventura di Antonioni sequestrato a Milano dopo l'irruzione di agenti di P.S. nel bel mezzo della proiezione; sequestrati il gobbo di Lizzani e I dolci inganni di Lattuada, con la solita accusa di «oscenità»; non sfugge ai censori neppure Becket e il suo Re di Anno-wilth, che subisce dei tagli per la sua rappresentazione teatrale; e neppure, addirittura, un dramma di un magistrato, Dante Troisi, che in Chiamato in giudizio affronta il problema delle carceri italiane.

Si sequestrava tutto, tutto quello che in qualche modo (altro che oscenità) risultava denuncia dell'esistente stato di cose: in Visconti e Testori il problema dell'emigrazione meridionale al nord, quello della degenerazione del costume borghese in Fellini, del sottoproletariato romano in Pasolini, del progressivo svuotamento dall'interno della stessa concezione borghese in Antonioni. I lepidi interventi della censura non temono di apparire — come sono — ridicoli. Che cosa si imputava, per esempio, all'Arialdia di Testori, fino a decretarne il sequestro? Che l'Arialdia dicesse «marciono» al fidanzato morto, e lo sognasse di notte e inveisce contro di lui: questo configurava il reato di vilipendio di cadavere. Ancora. Certe «cose», una prostituta e un fruttivendolo possono ripromettersi di farle «sull'erba», non «sulle lenzuola e sulle federe». Una figlia non può — come avviene nel lavoro di Testori — irridere alle idee della «bacucca» di sua madre. E non parliamo poi degli strali che si appuntarono sulla presenza in scena di un omosessuale, Eros, e sul fatto che, in una didascalia, Gino si stringe a Rosangela e «le morde il collo».

Era il clima di un'epoca: non a caso ministro di Polizia era Mario Scelba (e presidente del Consiglio Amintore Fanfani). Dice oggi Testori: «Il caso nacque dopo che un settimanale fascista pubblicò alcuni stralci del mio lavoro con un chiaro invito a sequestrare quella "roba oscena". L'invito fu immediatamente raccolto. Ai primi di novembre, come si è detto, fu posto il veto alla rappresentazione.

Ma la mobilitazione degli intellettuali, dei lavoratori, della stessa stampa borghese, della sinistra ma anche di alcune fasce del mondo cattolico, sortirono il loro effetto: la magi-

stratura e il ministero dovettero fare marcia indietro e il 12 dicembre — sia pure con una procedura inedita che la vietava ai minori di 18 anni — l'Arialdia ottenne via libera. Fu rappresentata, per la prima volta, il 22 dicembre, a Roma. E fu un grande successo. Gli applausi, però, non erano solo diretti all'autore, al regista, agli attori: essi volevano suonare — come scrisse Savioli — un'esplicita dichiarazione di maturità degli spettatori italiani, un «no» fermo e indiscutibile alla censura.

I guai per l'Arialdia, però, erano appena cominciati. Dopo cinquanta repliche romane, lo spettacolo di Testori-Visconti approda al Nuovo di Milano. L'attesa è grande, l'eco delle polemiche non si è ancora sopita, anche perché, nel frattempo, la censura non si è data pace, sequestrando a dritta e a manca. Anche a Milano la «prima», avvenuta il 23 febbraio del '61, è un successo. Il pubblico gremisce il teatro, la critica si divide, ma tutti acclamano alla possibilità che un autore, un artista, possano liberamente esprimersi.

## Sul lastrico

La «prima» milanese è anche l'ultima. Alle 12.30 del giorno successivo, all'improvviso, alcuni agenti di polizia giudiziaria notificano all'impresario Remigio Paone l'ordine di sequestro del copione — già approvato dai censori romani dopo il primo infortunio — e diffidano la compagnia dal continuare nelle repliche. Tra l'altro, questo significa il lastrico per il gruppo teatrale.

Artefici della brillante operazione, due personaggi già a quel tempo famosissimi per la loro solerzia in materia: si tratta del procuratore generale della Repubblica Carlo Trombi e del suo braccio destro, il procuratore Carmelo Spagnuolo, destinato in seguito ad una brillante carriera nell'amministrazione giudiziaria. Ma tant'è: i due personaggi difficilmente demordono e non si peritano neppure lontanamente di dare una qualche veste e una qualche giustificazione alla loro arroganza censoria. «Sono sempre più convinto — dichiara per esempio Trombi in un'intervista rilasciata dopo il sequestro dell'ennesimo film — che bisogna andare a vedere Walt Disney». E Spagnuolo, per non essere da meno, in analoghe circostanze afferma: «Io da due mesi non vado al cinema. Preferisco i film western». Nel loro furore repressivo, non si preoccupano neppure di vedere o di leggere quello a cui mettono le manette, in tal modo seguendo l'esempio del loro più illustre ispiratore, Mario Scelba, infatti, che nel '49 definì «culturame» gli intellettuali italiani e fece sequestrare la Venere di Botticelli, nel '61 non esita a dichiarare, in piena campagna di caccia alle streghe: «Io non vado quasi mai al cinema. Ma, da quel che mi riferiscono, posso dire che nei nostri cinematografi ci sono soltanto delle schifezze». Si riferiva, naturalmente, ad Antonioni, Fellini, Visconti, al quale, peraltro, negli stessi giorni, l'organo della Curia milanese, il quotidiano L'Italia, intima: «(Visconti) non lavori più in Italia e si trasferisca nella patria di elezione del suo cuore, l'URSS».

Visconti, infatti, era in quel momento all'estero; ma non a seguito dell'invito perentorio della Curia, ma per presentare a Parigi con enorme successo il suo Rocco (la cui «prima» avvenne nella stessa sera in cui andò in scena a Milano l'Arialdia) e per allestire una tragedia elisabettiana, Peccato che sia una puttana di John Ford.

Spagnuolo, intanto, continuò a marciare imperturbato: mentre si apprestava a sferrare l'offensiva contro il giornale degli studenti del «Parini», la zanzara, ordinò il sequestro, «dovunque vi fossero copie», del libro che riportava il testo dell'Arialdia. Solo perché proprio non si poteva, neppure

allora, non ne ordinò anche il rogo. A nulla valsero proteste e dure prese di posizione da parte di tutte le componenti della cultura italiana: dai comunisti, ai cattolici, ai socialisti. Ma, fortunatamente, soltratto alla giurisdizione dei Trombi e degli Spagnuolo, il processo contro l'Arialdia si concluse, tre anni dopo, con la sua piena assoluzione.

Da allora l'Arialdia non è più stato rappresentato. Ce lo ripropone oggi, in un testo identico a quello del '60, tranne per una lieve variazione in una battuta finale, il Salone Pier Lombardo di Milano, per la regia di Andrée Ruth Shammah. La «prima» è fissata per la sera del 10 novembre.

Cosa pensa Testori di questa riproposta, oggi, di un testo che, nel '60-61, una parte della critica definì privo di spessore sociale, nonostante illustrasse una vicenda ambientata in un quartiere-ghetto della Milano neocapitalista? «Risentendo leggere l'Arialdia — dice lo scrittore — ho notato che in essa erano già contenuti alcuni presentimenti di quel che sarebbe accaduto: la droga, il gas che avvolge la periferia, ma soprattutto l'attrazione, il fascino, che non è mai discreto, ma tremendo, che il centro esercita sulla periferia; e cioè lo sfasciarsi del centro, vale a dire l'agonia della civiltà e della cultura borghese. In quel testo c'erano già il presagio del disastro, il malessere, le difficoltà, la rabbia, il dolore per quelle luci che erano soltanto delle paillettes, quelle del consumismo. E un'altra cosa che si sente moltissimo, ancor oggi, è il "no", un "no" contro la vita così com'è e come i "maiali" del centro la faranno diventare. E poi c'è il no mio, il no totale, il no religioso. L'Arialdia — prosegue Testori — rappresentò allora una rottura di certi tabù, di certe incrostazioni e falsità del linguaggio. Le cose che dettero più fastidio furono un paio; una, che i personaggi popolari diventassero protagonisti totali, occupando tutto lo spazio, due, che questi personaggi non venissero rappresentati come esseri senza drammi interiori, come se i personaggi di popolo non fossero composti anche loro di psiche, di anima. Questi

personaggi tentavano di assumere la forza, la dignità e il grido di personaggi tragici proprio perché erano persone del popolo».

Ma ci si può fermare solo ad un momento, ad un'opera in cui la rottura col sistema dei valori della classe borghese nasce da pura e semplice insoddisfazione e resta sul piano della negazione senza prospettive, in nome, magari, di vecchie ideologie come il populismo? «Credo che la mia testimonianza abbia un valore duplice: attraverso la riproposta degli allarmi che allora si sentivano, cioè le premonizioni, credo che si possa testimoniare ancora meglio il disastro attuale. E poi questa dignità terribile, tragica, che i personaggi hanno, ha ancora una sua forza, che deve dare fastidio ancor oggi. E' vero che la mia è una religione da disperato. Noi tutti, nessuno escluso, da Pasolini a me, siamo borghesi: il massimo che possiamo dire, se non vogliamo barare, è di morire ribellandoci, ma di morire con la morte della nostra società. La unica mia speranza è il mio dolore. Se avessi qualche speranza nel futuro, non scriverei quello che scrivo. Credo che il mio dovere sia di fare tutta la strada, fino in fondo, rimanendo però vero: solo nella misura in cui sono vero posso dare un contributo al cambiamento».

## Sentimenti

E per Andrée Shammah, qual è il senso di questa riproposta? «L'Arialdia, così come io l'ho letta oggi, rappresenta molto più il contrasto attuale fra uomo e società che non quello fra centro e periferia, fra città e campagna. I personaggi di Testori mi sembrano cioè gente del nostro tempo, in una dimensione ben più ampia, quindi, di chi, allora come oggi, vive nei ghetti di periferia o nelle borgate. E' qui che si accentra l'attenzione. Quel che non mancherà di disturbare sarà la scoperta di come, ancor oggi, l'uomo sia pervaso da una carica di sentimenti che credevamo, forse a torto, che fossero per sempre sepolti».

Felice Laudadio