

# Omofobia nell'*Arialda* di Testori

## Strategie di rappresentazione e dissimulazione<sup>1</sup>

Antonio Pizzo

Un saggio di Federica Mazzocchi ha riportato l'attenzione sull'*Arialda* di Giovanni Testori e ha raccontato con cura la storia della censura che ha colpito sia la pubblicazione sia la messa in scena di Visconti.<sup>2</sup> La narrazione storica delle vicende all'origine del testo e la sua prima messa in scena sono anche l'occasione per rileggere il dramma alla luce di una più matura situazione degli studi di genere e ci permette, credo, di rilevarne alcuni meccanismi forse non molto palesi. In particolare, intendo verificare come nell'opera sia attivo un sentimento omofobo, di quali strategie drammatiche partecipi e in che modo contribuisca alla rappresentazione dell'omosessualità.

Iniziamo con il notare due elementi che la critica ha spesso messo in evidenza. In primo luogo, il testo fa parte della serie "I segreti di Milano" (insieme, ad esempio, alla raccolta di racconti *La Gilda del Mac Mahon*, e al romanzo *Il fabbricone*) e viene spesso definito «tragedia plebea», anche se si tratta di uno stile che l'autore abbandonerà nella produzione drammatica successiva.<sup>3</sup>

In secondo luogo si tratta di uno dei primi testi teatrali italiani in cui il tema dell'omosessualità è posto in chiaro rilievo e diventa anche elemento cardine della trama. In Italia non c'era stato molto. La figura dell'omosessuale non era certo sconosciuta nei prodotti d'intrattenimento ma era spesso marginale e utilizzata proprio in funzione di questa sua marginalità (come nel finale della *Dolce vita*). Certo Giò Staiano aveva pubblicato un romanzo esplicitamente gay, *Roma capovolta*, nel 1959, ma fu subito sequestrato. L'Italia di quegli anni era bigotta, sessuofoba e, nello specifico, omofoba, pertanto Testori mostrò un certo coraggio nello scrivere un testo che tematizza l'omosessualità. La specificità dell'*Arialda* in tal senso emerge in modo chiaro nel confronto con la precedente e prima collaborazione che il drammaturgo milanese ebbe con Visconti. Scrive a tal proposito Federica Mazzocchi:

<sup>1</sup> Questo articolo è nato come intervento a un convegno "Biopolitiche tra antico e moderno. Corpi plurali, libertinismo e libertà" che si è svolto a Catania il 7 e 8 aprile 2016 e promosso dal Centro Interdisciplinare Studi di Genere GENUS dell'Università di Catania. Ringrazio in particolare Stefania Rimini per aver sollecitato il mio contributo e gli organizzatori per aver ospitato il mio intervento.

<sup>2</sup> Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialda 1960*, Scalpendi, Milano 2015.

<sup>3</sup> Cfr. Annamaria Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Mursia, Milano 1983, p. 60.

Il primo incontro avviene in occasione di *Rocco e i suoi fratelli* (1960), film che ha come principale fonte letteraria alcuni racconti di Testori tratti dalle raccolte *Il ponte della Ghisolfia* e *La Gilda del Mac Mahon*, e per il quale Testori collabora, non accreditato, alla revisione dei dialoghi.<sup>4</sup>

Tra i fratelli protagonisti del film c'è anche Simone, il pugile, che per amore del denaro facile si prostituisce con l'ex pugile Duilio Morini.<sup>5</sup> L'omosessualità in questo caso è marginale alla trama e serve unicamente per dipingere l'abiezione morale del personaggio: il riferimento quindi non vuole né descrivere la figura dell'omosessuale (comportamenti, relazioni, carattere, sentimenti) né discutere della condizione omosessuale nella società. Si tratta di un argomento accidentale nella trama, senza il quale la struttura del racconto resterebbe invariata.

Non è accidentale e nemmeno marginale l'omosessualità nell'*Arialda*, bensì è tematizzata a diversi livelli. A prova di ciò propongo innanzitutto l'analisi prodotta dal procuratore della Repubblica Carmelo Spagnuolo che sequestrò l'opera (e sospese le recite), e che nella sua ordinanza mette in luce proprio la tematica omosessuale, ai suoi occhi tanto centrale da essere uno dei motivi fondanti per l'azione giudiziaria.

La morbosa passione di Eros che travolto d'amore per Lino piange sulla morte del giovanetto, proclamando una purezza di sentimenti che, riferita alla sua equivoca relazione, determina una situazione ripugnante e piena di storture.<sup>6</sup>

Andrea Pini così commenta:

Il procuratore pose sotto sequestro l'intero teatro, sospese immediatamente le recite e dispose il sequestro per oscenità del libro pubblicato dalla Feltrinelli, su tutto il territorio nazionale. La ragione di quella censura e di quelle denunce era proprio l'omosessualità manifesta del personaggio di Eros, fratello della protagonista Arialda. In un'intervista dell'epoca al settimanale l'«Europeo», il procuratore, dopo essersi vantato di aver fatto sequestrare un'opera di Roger Peyrefitte, si espresse con queste parole: «un'*Arialda* senza la figura di Eros, comunque con un Eros convinto della sua abiezione, potrebbe anche passare, ma un'anormale che esalta il proprio affetto degenerato ci ripugna, siamo nel campo dell'osceno più caratteristico». La goccia che fece traboccare il vaso pieno di bile del procuratore fu proprio che il personaggio di Eros non manifestasse alcun pentimento

<sup>4</sup> Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti* cit., p. 15.

<sup>5</sup> La storia del pugile che subisce le *avances* di Morini è a sua volta tratta dai due racconti *Dopo il match* e *Cos'è che vuoi?* all'interno della raccolta *La Gilda del Mac Mahon*.

<sup>6</sup> Carmelo Spagnuolo (Procuratore della Repubblica), *Ordinanza di sequestro*, 1961. L'ordinanza fu pubblicata dal «Corriere Lombardo» del 25-26 febbraio 1961. Ringrazio Federica Mazzocchi che mi ha permesso di consultare il documento.

nei confronti della propria abiezione. Nella tradizionale drammaturgia bigotta, il personaggio omosessuale “doveva” suicidarsi, mentre l’innovatore Testori lo salvava.<sup>7</sup>

Il personaggio di Eros, quindi, descrive un omosessuale dichiarato, che non è marginale nella storia e che non è sanzionato con la morte. È indubbio che Testori, volgendo lo sguardo oltre i confini nazionali, avrebbe potuto attingere a un vasto catalogo di figure omosessuali o modalità di rappresentazione. Alla sua altezza storica esisteva una variegata produzione drammatica con temi e personaggi omosessuali.

Secondo Alan Sinfield l’omosessualità divenne un importante argomento di discussione e riflessione negli ambienti intellettuali e culturali tra il secondo e terzo decennio del Novecento, e in proposito ricorda una serie di opere di narrativa nelle quali se ne trova chiara traccia. Nella lista ci sono le allusioni alle relazioni tra giovani soldati in *Seven Pillars of Wisdom* di T.F. Lawrence, le mutazioni di genere nel protagonista di *Orlando* di Virginia Wolf, la figura di M. de Charlus in *La recherche* di Proust, la varietà di comportamenti sessuali in *Le Pur et l’impur* di Colette fino all’attrazione omoerotica di *Reflections in a Golden* di Carson McCullers.<sup>8</sup> Le scene nordamericane e quelle britanniche avevano già visto esplicite allusioni all’omosessualità come in *The Green Bay Tree* (1933) di Mordaunt Shairp, oppure in *The Children’s Hour* (1934) di Lillian Hellman, fino a *La gatta sul tetto che scotta* (1954) di Tennessee Williams o *A Taste of Honey* (1958) di Shelagh Delaney. Insomma, quando Testori scrisse *L’Arialda* esisteva già una produzione narrativa, teatrale e cinematografica in cui l’omosessualità dei personaggi giocava un ruolo importante.<sup>9</sup> Dunque dobbiamo supporre che un autore che aveva tutti gli strumenti culturali per essere aggiornato sulla rappresentazione dell’omosessualità disponesse di diversi esempi di svolgimento del tema, e che la strategia che utilizzò non fosse per nulla accidentale. Questa strategia nell’*Arialda*, oltre a fondarsi sui temi cari alla letteratura testoriana, seleziona una specifica modalità per la rappresentazione dell’omosessuale.

Partiamo dal modo in cui Testori descrive Eros, il personaggio palesemente omosessuale: sappiamo che si prostituisce (o lo ha fatto) per denaro, è un prossetta, organizza festini per clienti e prostituti (forse minorenni), produce e commercia materiale pornografico. Eppure di lui Testori dice che è «il più tragicamente

<sup>7</sup> Andrea Pini, *Quando eravamo froci. Gli omosessuali nell’Italia di una volta*, Il Saggiatore, Milano, 2011, p. 38.

<sup>8</sup> Alan Sinfield, *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven 1999 pp. 71-77.

<sup>9</sup> Per una rassegna della produzione teatrale a tematica LGBT cfr. Alan Sinfield, *Out on Stage* cit., John M. Clum, *Still Acting Gay*, St. Martin Pres, New York 2000, Nicholas de Jongh, *Non in front of the audience. Homosexuality on stage*, Routledge, New York and London 1992.

pulito».<sup>10</sup> E ribadisce il concetto quando scrive una sorta di *excusatio non petita* per descrivere il desiderio di Eros verso Lino nella scena finale:

EROS (*alzandosi e avventandosi sulla sorella*)

Ma con me sarebbe stato sempre un angelo! Non l'ho mai toccato! Non l'avrei toccato. Mai! Mai! [...]<sup>11</sup>

Sono affermazioni che stridono con la descrizione che del personaggio fornisce lo stesso testo. Queste dichiarazioni d'innocenza sembrano voler condurre la relazione Eros/Lino nell'alveo sicuro del rapporto padre/figlio o maestro/allievo, al massimo in un orizzonte omosociale di cameratismo maschile privo di implicazioni erotiche; appaiono però deboli e prive di un chiaro fondamento nella descrizione della personalità del personaggio. Anche se Testori, in seguito, ha ribadito la sua personale aderenza a un modello che egli stesso definisce «paternità fraterna, o fratellanza paterna», chiaramente orientato alla de-sessualizzazione dell'attrazione omoerotica, qui non riesce ad essere convincente e appare addirittura ingenuo (troppo, direi) nel far deporre sul banco degli imputati davanti alla giura della morale borghese un testimone che però è già screditato e quindi inaffidabile.<sup>12</sup> Infatti il giudice non gli crede.

È evidente che Eros, fanatico assertore dell'impero del denaro, conquistato con ogni mezzo (costi quel che costi) agisce, inconsciamente, sotto la spinta di una tendenza morbosa (la gelosia per il maschio) caratteristica nella sua forma di deviazione sessuale, la quale comporta la concentrazione di affetti psicopatologici, platonici e sentimentali, in confronto di altro soggetto. Sicché in luogo di un sentimento capace di elevare l'animo si tratta di una manifestazione istintiva che la perversione suggerisce ed alimenta fino a quando, come nel costume di queste persone, non si determinino reazioni che suggeriscano altre alternative avvincenti e suggestive. Considerato che tali manifestazioni note nella patologia di questi casi sono considerate dagli scienziati come espressione sintomatica della omosessualità.<sup>13</sup>

Spagnuolo ha buon gioco a non vedere alcuna traccia della purezza che Testori vuole attribuire al personaggio e lo classifica, secondo una tradizione psico-patologica che ancora sopravviveva in Italia, come omosessuale, quindi perverso.

<sup>10</sup> Testori in una lettera a Visconti del 6 ottobre 1960, ora in Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti* cit., p. 69.

<sup>11</sup> Atto, II scena 5. Giovanni Testori, *L'Arialda*, in *Opere (1943-1961)*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, Milano 2008, p. 909. Da ora in poi tutti i riferimenti al testo si intendono tratti da questa fonte e indicheremo solo atto, scena e pagina dell'edizione consultata.

<sup>12</sup> Luca Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Guanda, Parma 1993, p. 129. Per questa e altre fonti bibliografiche riguardo il tema dell'omosessualità per Testori, sono debitore di preziosi consigli a Federica Mazzocchi.

<sup>13</sup> Carmelo Spagnuolo (Procuratore della Repubblica) ordinanza di sequestro, 1961, cit.

D'altronde quell'angelico amore che sembrerebbe dover guidare Eros non si manifesta in una relazione umana che appaia sufficientemente elaborata psicologicamente o almeno fondata su elementi narrativi forti. È una relazione che non ha sostanza, innanzitutto per il modo in cui l'amante è tratteggiato. Le poche informazioni su Lino vengono dagli altri personaggi. Arialda sembra farci capire che gli piacciono i bei vestiti e il denaro,<sup>14</sup> mentre Oreste suggerisce che è vanitoso, gode nel vedere la sua faccia sui giornali e, come tutti i giovanotti, sogna una moto.<sup>15</sup> Dovremmo inoltre supporre che non si faccia problemi a far sesso con un uomo, visto che in un dialogo con Eros, tra i prati e le siepi intorno a una cava, dove tutti s'infrattano a pomiciare e fare sesso, Lino prima chiede «Vuole che andiamo avanti?» e poi, quando Eros rifiuta, «Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?».<sup>16</sup> Inoltre appare soltanto in un paio di scene durante le quali non mostra alcun particolare obiettivo e al massimo ci dà l'impressione di essere un po' tonto (o che faccia finta di esserlo) dato che nei due brevi dialoghi con Eros, in cui ha diciotto battute in totale, fa domande, come se non comprendesse nulla di ciò che sta accadendo. È un ruolo che manca di atteggiamenti deliberativi ed emozioni significative, psicologicamente inconsistente, in un contesto in cui tutti gli altri sono sempre attanagliati da un desiderio, da un obiettivo (per quanto semplice sia il personaggio, come nel caso di Quattretti, il figlio minore di Carminati). Per questa ragione, oltre naturalmente che per concedere qualcosa alla censura del tempo, Visconti ha buon gioco a eliminarlo: Lino, almeno restando al testo, è soltanto un oggetto nelle mani di Eros. Se Lino serve esclusivamente a definire l'oggetto del desiderio di Eros, può sparire come personaggio in scena e restare presente soltanto nelle battute degli altri personaggi che, come abbiamo visto, forniscono forse più informazioni su di lui dei suoi stessi dialoghi.

Il desiderio è certamente un elemento importante nelle dinamiche drammatiche dell'*Arialda*, dove quasi tutti sono presentati (prima o poi) alle prese con l'urgenza di soddisfare una passione o una bramosia. In particolare il desiderio dell'altro, la smania sessuale e l'amore carnale sembrano tra le energie più potenti del testo. Sul piano dello sviluppo narrativo, i desideri più rilevanti sono quelli dei due fratelli. Arialda ha provato forse un desiderio per il fidanzato, Luigi, la cui morte prematura ha come congelato e reso perenne una insoddisfazione che da sessuale diventa esistenziale. Eros desidera Lino ma rifiuta di concedersi quel piacere che ha dato (e forse anche ricevuto) ad altri. Arialda ha desiderato Luigi ed Eros desidera Lino; entrambi gli oggetti restano intoccabili per motivi che non sono mai chiari e incon-

<sup>14</sup> Atto I, scena 3, p. 852.

<sup>15</sup> Atto I, scena 4, pp. 859-860.

<sup>16</sup> Atto I, scena 2, p. 826.

trovertibili. Certo, Luigi è morto, ma resta il dubbio del perché si sia votato (e abbia fatto votare la fidanzata) a questa ostinata castità. Eros, che è tanto spregiudicato nei suoi commerci, resta come impietrito e disgustato di fronte all'opportunità di godere del corpo di Lino. Il mancato raggiungimento dell'appagamento sessuale acquista nella strategia drammatica di Testori una valenza che va oltre l'intreccio narrativo e diventa simbolico. Se questo carattere era già emerso in altre figure di donne, come la Giovanna in alcuni racconti della *Gilda del Mac Mahon*, nel caso dell'*Arialdia* i motivi sono più evanescenti e certamente meno spiegati: restano all'interno dei personaggi, come una caratteristica che ne impregna la personalità. Arialdia accusa esplicitamente Luigi della propria disgrazia, ma Eros non accusa Lino di alcunché. Al contrario sembra autoaccusarsi (coadiuvato dalla sorella, per la quale il fratello è il secondo maschio – dopo Luigi – nella lista di coloro che le hanno causato un grave danno). I due colpevoli della vicenda sono Luigi ed Eros. Due maschi che innescano la tragedia e senza i quali il destino avrebbe potuto essere più benevolo. Sempre seguendo il discrimine del desiderio, possiamo riassumere il gioco drammatico in questi termini: Luigi (desiderato) è causa della tragedia di Arialdia perché l'ha lasciata incompleta e insoddisfatta condannandola a una vita senza piacere dalla quale lei cerca disperatamente di fuggire quando ormai forse è troppo tardi; Eros (desiderante) causa la tragedia di Lino perché lo avvia al piacere del denaro e della bella vita e gli regala una moto, l'oggetto desiderato che, una volta posseduto, ucciderà il giovane. In sostanza Luigi ed Eros si trovano accomunati come causa di destini tragici per i personaggi di Arialdia e Lino.

Delineato lo schema che vede Luigi ed Eros come agenti di destini tragici rispettivamente per Arialdia e Lino, proseguiamo ad analizzare le due relazioni. Quella tra Luigi e Arialdia è descritta secondo le direttrici del rapporto tra individui, caratterizzata da una colpa assoluta, irrimediabile, potremmo dire ontologica dell'essere. Emerge una condizione di incompletezza della persona, come se ci fosse qualcosa di sbagliato dal quale si può fuggire. Luigi è il «marciono», un maschio privato dei tratti peculiari della mascolinità, senza forza e soprattutto inutile per quanto riguarda la potenza sessuale; un maschio imperfetto che costringe, di conseguenza, Arialdia a essere incompleta. Gli effetti di questa relazione saranno misurati sul destino tragico dell'individuo (il personaggio individuale).

La relazione tra Eros e Lino è descritta secondo le direttrici morali e sociali della borghesia benpensante del tempo. Le descrizioni alle quali abbiamo fatto riferimento sembrano ricalcare gli stereotipi borghesi dell'omosessuale perverso e corruttore. Gli effetti di questa relazione si misurano sul piano sociale. L'evanescenza di Lino come personaggio infatti ci induce a considerare la sua figura meno in senso individuale e più come metafora sociale (la gioventù corrotta).

Testori presenta la figura dell'omosessuale (Eros) seguendo una strategia di realismo sociale (la stessa utilizzata per gli altri personaggi) e quindi lo dipinge in modo che coincida con la prospettiva piccolo borghese cattolica. Eros sembra clamo-

rosamente corrispondere alla figura di omosessuale che emerge dall'inchiesta sui cosiddetti "Balletti Verdi" a Brescia. I fatti di questo scandalo (e del conseguente processo) appaiono interamente nel testo (spaccio di droga nei balletti, tratta internazionale di ragazzi tra Italia e Svizzera, vendita di fotografie pornografiche).<sup>17</sup> Testori, seppur in modo edulcorato, traccia proprio la figura temuta dalla comunità cattolica e viene conseguentemente censurato. Intorno a questa figura di omosessuale i dissidi (con Oreste, con Arialda, con il Carminati, con la Mina) sono sempre di matrice sociale e spesso economica.

Credo quindi che sarebbe ingiusto ritenere che il tema dell'omosessualità sia tanto vigorosamente posto nell'opera e allo stesso tempo acriticamente risolto con la presentazione dello stereotipo dei "Balletti Verdi". A parte l'omosessualità dello stesso autore, ci sono due momenti del testo, in particolare, che mi inducono a credere che il tema sia elaborato in modo più profondo.

Innanzitutto c'è un commento fugace ed evocativo di Angelo, che insieme ad Adele forma la coppia di innamorati alla quale – unico caso – l'autore concede un sentimentalismo sincero. Prima di uscire di scena e accorgendosi di Eros e Lino:

L'ANGELO Ecco. Li vedi? Altri disperati come noi. Dappertutto gente che piange... Ma perché, perché dev'essere così, la vita? Perché?

La coppia omosessuale è come se fosse riconosciuta per un comune dolore intrinseco dagli innamorati eterosessuali. Angelo e Adele sono anch'essi marginali nella vicenda e servono da controcanto ai traffici dei protagonisti. Sappiamo solo che il loro sogno d'amore piccolo borghese non può realizzarsi per cause economiche (manca il denaro). Ma è significativo che questo bozzetto patetico si rispecchi in quello di Eros e Lino. Credo che sia un invito a trovare nel testo qualcos'altro, oltre alla figura dell'omosessuale corruttore.

L'altro elemento è la decisione di Testori di consegnare l'episodio finale al pathos di Eros che piange la morte di Lino. Proprio il ruolo che aveva avuto un debole sviluppo nell'intreccio dell'intero dramma conquista invece il finale e sembra fare da base per la battuta finale di Arialda.

L'ARIALDA Va'. Ormai quel che doveva succedere è successo. Va' a casa. Va'.

*La Mina esita un momento, poi si volta ed esce. L'Arialda chiude la porta: il rumore della serratura e quello del catenaccio cadono nel silenzio che solo il singhiozzo dell'Eros rompe di tanto in tanto.*

L'ARIALDA E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché, se i vivi sono così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Venite tutti. E portateci nelle vostre casse. Là almeno queste quattro ossa avran finito di soffrire e riposeranno in pace. Venite. Venite.

<sup>17</sup> Cfr. Stefano Bolognini, *Balletti verdi: uno scandalo omosessuale*, Liberedizioni, Gavardo (Bs) 2000.

Sul finale, e in questa battuta, l'opera mostra un tono tragico e struggente, lontano dal realismo crudo (e sono questi gli elementi che hanno indotto gli studiosi a definirla, come abbiamo visto, "tragedia plebea"). Ma in che senso si può parlare di tragedia? Attenendoci alla tradizione degli studi di drammaturgia (da Hegel fino a Lukács) possiamo riassumere che il dramma si svolge nell'ambito relativo della condizione storica dei personaggi, mentre la tragedia si consuma nell'assoluta disperazione degli individui di fronte a ciò che non possono comprendere.

La disperazione è posta come condizione esistenziale proprio per *Arialda*, che appare destinata a non essere soddisfatta (in nulla). È rappresentata come un personaggio a metà, sempre mancante di qualcosa, e che non potrà mai completarsi in alcun modo (economico, affettivo, sessuale).

Mi chiedo se esista la possibilità di trovare le tracce, già nell'*Arialda*, di questa disperazione tragica legata alla figura dell'omosessuale. La morte di Lino non ha alcuna funzione nella struttura del testo se non quella di acuire la disperazione di *Arialda* (che è il motore del dramma). Quindi credo che sia anch'esso soltanto un indizio da seguire, o meglio, una chiave d'ingresso.

Se la condizione omosessuale ci è indicata come tragica, bisogna che questa tragedia sia esistenziale e non solo una contingenza della realtà storica perché, come abbiamo detto, il dramma è storico ma la tragedia è assoluta. Se vogliamo credere a coloro che hanno percepito la tragedia nel testo, dobbiamo chiederci quali siano gli strumenti utilizzati da Testori per descrivere questa condizione assoluta dell'individuo.

L'idea di omosessualità come condizione tragica dell'individuo sarà posta da Testori, in modo chiaro, alcuni decenni dopo la composizione dell'*Arialda*. Proprio quando la società italiana si apre al movimento per i diritti degli omosessuali, Testori elabora esplicitamente una nozione di omosessualità come peccato in cui, secondo il dogma, la colpa è l'elemento fondante del cattolico. «È come se qualcuno mi avesse calcato il dito sulla fronte mentre nascevo: il segno dell'unzione e insieme il segno del male», affermava nel 1986; ribadiva «Vivevo la mia diversità come dannazione ed espiatione, come destino che non potevo accettare», nel 1991 e confessava «Ho accettato la mia omosessualità con dolore e disperazione» nel 1992.<sup>18</sup>

Un colpo che non infrange solo le norme sociali, ma soprattutto il dogma cattolico e della quale si risponde soprattutto davanti a Dio, invece che davanti ai giudici. «Nella Chiesa la fermezza morale si accompagna al perdono [...] Sono sicuro che Cristo perdona; non sono sicuro di meritare io il perdono».<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Le affermazioni di Testori sono tratte dalle interviste rilasciate rispettivamente a «Europeo», 12 aprile 1986; a «La Stampa», 30 dicembre 1991 e 19 luglio 1992. Si veda inoltre il paragrafo intitolato «La mia maledizione» in Luca Doninelli, *Conversazioni con Testori* cit.

<sup>19</sup> G. Testori, «La Stampa», 19 luglio 1992.

Nel tentativo di leggere queste posizioni nell'*Arialda*, torniamo proprio alle parole del procuratore che aveva (a questo punto posso dirlo) inteso chiaramente i temi e le forme del testo e pertanto aveva ritenuto, dalla sua prospettiva omofoba, di applicare il potere censorio. Oscena, infatti, a sua avviso è anche la stessa protagonista quando è «incapace di dedicarsi ad altro uomo, perché nel suo intimo si sente avvinta dal giuramento prestato al fidanzato defunto; ricordo immanente al punto da avvertire la presenza del morto che, nel suo letto, disturba il suo riposo, e ne eccita i sensi». E altrettanto oscena è «l'invettiva patologica dell'*Arialda* contro il fidanzato morto che assume, in uno alle frenesie di Eros, sconcertanti aspetti di autentico turpiloquio».<sup>20</sup>

Questa oscenità secondo il procuratore lega i personaggi *Arialda* a Eros e ciò m'induce a ritenere che Testori abbia nascosto il dissidio tragico interno alla condizione omosessuale (tragico perché assoluto) nel personaggio di *Arialda* e in particolare nell'incompleta relazione con Luigi.

Si tratta di una strategia che emerge non solo dalla rappresentazione della vicenda ma anche dalla struttura del dramma in quanto Testori utilizza gli occhi della storia (i tratti consueti dell'omosessuale nella società cattolica e borghese) per raccontare Eros; al contrario, il personaggio di Luigi emerge soltanto attraverso la soggettività dei ricordi di *Arialda* e di lui non sono restituite caratteristiche sociali, anzi viene marchiato da un termine («il marciono») che ne mette in luce le valenze simboliche. Il dissidio tra *Arialda* e Luigi è mostrato dal punto di vista interno alla tragedia. Luigi, il maschio debole, colui che è fisicamente inadatto al modello virile, privo di potenza sessuale e tutto orientato al sentimento (tiene legata *Arialda* a una promessa d'unione impossibile), sembra illustrare una prospettiva intima dell'omosessualità. Nella figura di Luigi, l'autore ha nascosto un sentimento di fallimento umano dell'omosessuale, ma questa operazione è realizzata mediante il punto di vista di un altro individuo, *Arialda* appunto.

Il personaggio di Eros è costruito secondo la matrice dell'omofobia conclamata e sopravvivendo si offre al giudizio della società borghese omofoba. Il personaggio di Luigi è costruito secondo la matrice della omofobia celata e morendo rivela l'introiezione dell'omofobia nello stereotipo del destino tragico.

Tommaso Di Giartosio ha messo in evidenza come lo studio della letteratura omosessuale debba necessariamente includere anche il discorso omofobo. Nelle sue parole, l'omofobia «è un elemento così pervasivo che [...] diventa impossibile parlare di amore omosessuale senza tematizzarla con forza».<sup>21</sup> Il modo in cui Testori presenta l'omofobia diventa, quindi, anche la traccia più rilevante per analizzare la

<sup>20</sup> Carmelo Spagnuolo (Procuratore della Repubblica) ordinanza di sequestro, 1961, cit.

<sup>21</sup> Tommaso Di Giartosio, *Perché non possiamo dirci. Letteratura, omosessualità, mondo*, Feltrinelli, Milano 2004, p. 86.

tematica omosessuale del testo. L'autore dissimula un discorso privato sull'omosessualità e sull'omosessuale all'interno del personaggio "invisibile", nel "fantasma" di Luigi. È un personaggio portatore di un "errore" ontologico, di natura. Ma è anche il motore primo di ciò che accade perché rappresenta l'ossessione primaria della protagonista e le parole del testo lasciano supporre che, se questa "fame" di Arialdalda fosse stata soddisfatta, la tragedia non avrebbe avuto luogo. Proprio il modo in cui Testori costruisce il meccanismo dell'opera induce a ritenere che la possibilità di una "soddisfazione" sia fuori dal campo delle probabilità. La morte di Luigi colloca la sua funzione in un universo assoluto, e rende l'insoddisfazione una condizione ontologica di Arialdalda.

Per questo ritengo che la condizione omosessuale (e l'omofobia intrinseca, inevitabile per i ritardi della cultura italiana e la repressione cattolica) non siano descritti solo nel personaggio dell'omosessuale (Eros) ma anche (in una prospettiva più intima) nel meccanismo stesso del testo. Nella relazione tra Arialdalda e Luigi si cela la condizione omosessuale, seguendo una pratica di mistificazione e travestimento che è patrimonio della cultura omosessuale, a partire certamente da *The Importance of Being Earnest* (1985). La pratica del "bunburying", inventata da Wilde per Algernon per indicare la personalità celata e i comportamenti libertini del protagonista è anche diventata un rimando alla criptazione del discorso omosessuale con mistificazioni che lo lasciano trasparire soltanto se sottoposte a una de-criptazione interna alla cultura omosessuale.

Mentre *L'Arialdalda* si propone al pubblico e alla censura come discorso sociale e storico sulla condizione umana della borghesia del tempo, cela una riflessione tragica e intima sulla condizione omosessuale scevra da qualsiasi considerazione socio-economica. Il testo nella sua interezza, ma soprattutto nella triade Luigi-Arialdalda-Eros, descrive la condizione omosessuale come irrisolvibile e lacerata anticipando posizioni che Testori dichiarerà ben più tardi. L'omosessualità non è un errore perché immorale o socialmente riprovevole, ma perché è ontologicamente incompleta. Il desiderio (affettivo e erotico) è irrinunciabile e allo stesso tempo impossibile perché coincide con il peccato.

La questione dell'omosessualità nell'*Arialdalda* non può essere analizzata all'interno di un discorso che si concentra su questioni come la purezza o, al contrario, la sensualità dell'amore di Eros per Lino. Il binarismo puro/impuro è inevitabilmente impostato da un punto di vista etero-normato, e comunque di natura morale esterna. Se invece restiamo all'interno dell'opera, e utilizziamo strumenti forgiati nell'analisi della letteratura omosessuale; se verifichiamo i passaggi nascosti nella struttura del dramma, e facciamo entrare nel campo d'indagine omosessuale anche i personaggi di Luigi e Arialdalda, la "purezza" del desiderio passa in secondo piano. È invece la possibilità di soddisfare questo desiderio (in qualsiasi modo) che viene messa in discussione. L'autore descrive un desiderio d'amore e di appagamento sessuale che in se stesso non potrà mai venir soddisfatto, perché la macchina desiderante è

“difettosa”. Qui sembra delinearsi in termini più precisi la natura di tragedia cattolica in cui si manifesta un peccato originale da antico testamento (irredimibile). La nozione testoriana dell’omosessuale sembra incarnare questa tragedia riuscendo, allo stesso tempo, a mantenere i canoni del realismo sociale e storico.