



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di ITALIANISTICA

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E
LETTERARIE

CICLO XXIX

DA DIONISO ALLA GNOSI: SACRIFICIO E DIVINIZZAZIONE NELLA
NARRATIVA DEL PRIMO TESTORI

Coordinatore: Ch.ma Prof. ssa ANNALISA OBOE

Supervisore: Ch.mo Prof. ADONE BRANDALISE

Dottorando : GIOVANNI SALVIATI

ESPOSIZIONE RIASSUNTIVA DELLA TESI (ABSTRACT)

Il mio lavoro ha indagato la narrativa del primo Testori alla ricerca di una matrice antropologico-filosofica risalente all'ambito sacrificale-rituale classico-arcaico, sulla scorta, almeno inizialmente, delle ricerche in merito di studiosi delle origini del sacro come Giuseppe Fornari. Tale componente è stata ben evidenziata per l'esordio narrativo di Testori, *Il dio di Roserio*, commentato sistematicamente capitolo per capitolo, mentre nei successivi Segreti di Milano si è evidenziata una componente tendenzialmente gnostica, sempre venata comunque, come tutta l'opera di Giovanni Testori, da una forte tensione sacrificale. Alla ricerca di ulteriori conferme di questo assunto critico, abbiamo osservato e confermato la presenza del fenomeno anche nelle opere cronologicamente circostanti questa fase narrativa, vale a dire i drammi *Tentazione nel convento* e *L'Arialda*. Inoltre, un capitolo è stato dedicato a puntualizzare la particolare (e centrale) concezione della materia, e la sua resa stilistica, presente in queste opere. Il tutto è stato preso in considerazione nel suo intento ermeneutico della contemporaneità e dei suoi punti di crisi, intuiti da Testori con anticipo sui tempi.

INTRODUZIONE

Gli esordi narrativi di Testori si basano su una nuova antropologia, intuita e scavata *in nuce*. Come la civiltà occidentale si è formata sulla prevalente assimilazione cristiana di Aristotele, e popolarmente su strumenti come le fiabe, con la loro morale, la loro distinzione fra bene e male chiara pedagogicamente (Boccaccio introduce molte complessità, ma non scardina quell'ordine, violato casomai di più da Petrarca) a un'intera civiltà, che poteva aderirvi o ribellarsi, così il filone pagano-umanistico, l'irrazionalismo secentesco e altre vene iniziano a incrinare quella chiarezza, ponendo già le basi per scardinare Dostojevski e Manzoni (che dal canto loro già avevano attivato in merito, soprattutto il primo, i propri radar), e svelando non tanto le ribellioni, quanto le aspirazioni, i criteri reconditi e i nodi irrisolti dei "Demoni" e di Madame Bovary.

Il crocevia, il crinale in cui le opere testoriane di questo periodo intendono collocarsi è quello in cui tali aspirazioni, criteri e nodi, evolutisi, sono divenuti prevalenti nella società, accompagnati dal sorpasso dell'industria sull'agricoltura, quanto ad addetti (1960). Il vettore è appunto la cultura ancora recondita che accompagna il *boom* economico, colta nei suoi albori.

Qui indaghiamo soprattutto *Il dio di Roserio* (d'ora in poi *Roserio*) e i racconti costituenti i primi due volumi del ciclo dei *Segreti di Milano* (d'ora in poi *Segreti*), riuniti in due raccolte, *Il ponte della Ghisolfa* (d'ora in poi *Ghisolfa*), e *La Gilda del Mac Mahon* (d'ora in poi *Gilda*), con alcune escursioni prima e dopo quel periodo e a esso funzionali, riguardanti soprattutto due testi teatrali. È infatti in questo materiale narrativo che emergono, dentro la sua diegesi leggibile, e infatti a lungo letta in termini prettamente realistici (magari con l'acribia espressionista da linea lombarda), le spie di un possibile sovrasenso. Fra i primi indagatori di questa direzione è Rinaldo Rinaldi, che compie un primo importante affondo, senza però osar dare un nome a quello che vede, e finendo anzi per offrirne una lettura drasticamente riduttiva e quasi irridente.

Il suo (e nostro) scarto dall'esegesi realistica del primo Testori parte da un dato: la cristallizzazione di fatti e personaggi, la loro "estrema ed esasperante stereotipia":

Tutti i personaggi dei *Segreti*, in fondo, si possono ridurre a pochi tipi sempre uguali, con minime varianti (il ricco vizioso, il bel ragazzo povero e "di vita", la donna matura e insoddisfatta, l'adolescente diseredato e respinto, la zitella senza speranza, il giovanotto che sublima il sesso, la fanciulla perdutamente innamorata). Lo stesso capita con le situazioni, con i fatti, anche loro catalogabili senza troppi sforzi in un ristretto elenco: la scenata familiare durante la cena, le meditazioni di notte nel letto, l'amore nel prato di periferia, le chiacchiere degli uomini al bar, sono tutti *tópoi* ossessivi che ritornano in un giro sempre identico.¹

Proprio questa anomala selettività contribuisce a rivelare la peculiare natura allegorica, addirittura metafisica della materia, tanto da fare di ciò che la narra una sacra rappresentazione.

Vi è poi da considerare l'ambientazione del ciclo dei *Segreti*, dichiaratamente e programmaticamente ristretta alla periferia nord di Milano, la quale pone una questione eziologica, non risolvibile con il semplice appello all'appartenenza profondamente amorosa dello scrittore a quei luoghi. È una scelta che porta con sé anche risultati poetici ben precisi, almeno come direzione da indagare. La periferia di una grande città industriale inferisce, nell'immaginario letterario europeo, alienazione, disappartenenza, precarietà in caotico divenire, assenza di luoghi della memoria di lunga durata, identitari; anche quando, nel caso di Testori, questo sia apparentemente controbilanciato da una forte identificazione affettiva e antropologica di (e in) quei luoghi. Il ponte della Ghisolfia, non-luogo emblematico di questa dinamica informe, che dà il titolo all'esordio dei *Segreti*, è un cavalcavia di transito veloce per camion e tram, oggettivamente inospitale e addirittura ostile a una presenza umana stabile. Altri scenari privilegiati nei *Segreti* sono luoghi di emarginazione dell'umano: il retro grigio delle case lungo i binari, sottopassi per auto e ferrovie, cave ai margini dell'abitato che aumentano il degrado morfologico della

1 Cfr. R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 88.

topografia urbana, e addirittura la confusione delle coordinate vitali di separazione fra un sopra e un sotto. Insomma, il contesto dei *Segreti* poggia tutto su una situazione di mobilità assoluta, su un confine di caotica trasformazione urbana, un dinamismo centrifugo che porta a un'espulsione periodica dell'umano, di cui non sembra tenere alcun conto, causata com'è da altre esigenze.

Ebbene, la povera gente della sua narrativa si trova a vivere e annaspere alla ricerca di un senso in questo sfuggente ambito, che appare propizio a svilupparsi come simbolo (più che come metafora, perché i due termini della figura coincidono: l'esempio e ciò che l'esempio addita) dell'intera situazione esistenziale dell'uomo, e in particolare in asse con una concezione gnostica dell'esistenza. Per gnosticismo qui intendiamo un'esperienza/percezione dell'essere che scinde la materia da una sua possibile irradiazione di senso positivo, allontanando la quotidianità (cioè la vita che in questa materia si consuma) in una prospettiva unificante tutta negativa o almeno piatta, per privilegiare la ricerca di un senso altrove. Il primo Testori, però, sembra limitarsi ad una prima fase, quella dell'individuazione di queste coordinate di unitarietà negativa dell'esperienza quotidiana, distinta dalla possibilità di trovare un senso. È già una gnoseologia gnostica: elemento fondamentale di questo insieme di dottrine antiche è l'identificazione del mondo, e in particolare dell'esperienza umana sensibile, legata al quotidiano, come male. Non c'è redenzione possibile per il quotidiano, e quando appare una possibilità in tal senso, si tratta di un'illusione, che imprigiona ancor più l'io nella gabbia della materia. Illusioni tipiche sono l'innamoramento e la generazione di figli, a esso legata. Ne accenna nel saggio su Francesco Cairo quando parla di “colpa della vita generata, della carne vivente (illusa!)”. Quel saggio, uscito nel 1952 su “Paragone”, che tante noie procurò al direttore Roberto Longhi e allo stesso Testori (che forse per questo fu vivamente consigliato dallo stesso Longhi di andarsene da Milano e “riparare” in Piemonte per qualche tempo; provvidenziale ostracismo, visto che poté cominciare a occuparsi a fondo dei suoi artisti forse più amati, Gaudenzio Ferrari e Tanzio da Varallo), è stato nel mio lavoro un punto di chiarimento fondante sulla poetica successiva. Si capisce

che, parlando del pittore, definisce una vera e propria ontologia personale. Sempre a proposito della generazione, dell'esser padri e madri, punto dell'esistenza sempre al centro della sua opera, in quel saggio Testori identifica il compito estremo dell'artista nel “giungere all'attimo d'irresponsabile liberazione (che è pur demiurgica prigionia: e lì, in quel punto, lì scorgere l'operante Dio); afferrare il legante segreto: groppo demenziale d'istinti, i quali, lottando, provocano il passaggio dalla generante materia alla generata materia (dalla demenza, cioè, al sorgere lene, ma certissimo, della coscienza o della sua possibilità, almeno...); avvertir la spinta del Demiurgo nella cellula prima, sommosa come da lampo; avvertir l'impeto che attiva dal nulla; e di qui, lasciati e pur sempre presenti, i rotolanti anni che ne deriveranno, i dolori, le agonie, la 'venefica et malefica'... [la peste del '600]”².

Sembra proprio che una radice culturale simile a questa alimenti per esempio l'opera di Massimo Cacciari *Dell'inizio*: “Essere-creato è simultaneamente peccare [...] ed è perciò che nell'uomo appena creato Dio punisce il peccare, ab initio”³.

Tale radice è assimilabile all'anticosmismo gnostico, per il quale la creazione del mondo è un inganno, un male o, nel migliore dei casi, un errore.

Oltre alle diverse corrispondenze con questo aspetto delle dottrine gnostiche rintracciate fra le pagine dei *Segreti* (e a questo punto lo stesso titolo del ciclo potrebbe essere riletto in questa chiave, al di là dell'immediato e consueto accostamento con *I misteri di Parigi* di Sue), il nostro lavoro sta puntando a mettere a fuoco una definizione di gnosi che serva alla nostra ipotesi critica, al di là del dibattito specifico e specialistico, ancora acceso non solo per esempio sulla distinzione fra i termini gnosi e gnosticismo, ma anche su quanto (o addirittura se) siano legate gnosi antica e moderna.

La pulce nell'orecchio ce l'aveva messa Rinaldo Rinaldi, con la monografia testoriana che costituisce il capitolo più ragguardevole della sua raccolta di saggi *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi*,

2 G. Testori, “Francesco del Cairo”, in “Paragone”, n. 27, marzo 1952, pp. 24-43; ora in G. Testori, *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. C. Marani, Milano, Longanesi, 1995, pp. 275-289. Il passo riportato è a p. 279.

3 M. Cacciari, *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990, p. 515.

Bianciardi, Testori, Arbasino, Mursia, 1985. Tuttavia in “Testori o della profondità”, pur adombrando certe costanti chiaramente anticosmiche (per usare il termine di Hans Jonas), Rinaldi non cita mai il termine “gnosi”.

Un altro elemento tipicamente gnostico, invece, è quello di concepire il dio creatore come cattivo, ingannatore. E nel primo Testori ci sono richiami a questo, sia espliciti (i dubbi sulla bontà di Dio in certi momenti dei *Segreti*), sia impliciti, come la prova misteriosa e infine mortale toccata in sorte fin dall'inizio della sua vocazione religiosa alla protagonista del dramma giovanile *Tentazione nel convento*.

In questa direzione, un merito di Rinaldi è aver rilevato la centralità nello sviluppo della successiva poetica testoriana del saggio su Cairo, in cui lo scrittore espone, andando ben al di là dell'esegesi del pittore, alcuni principi filosofico-esistenziali poi ripresi con una certa coerenza di visione generale almeno fino agli anni '60.

Un altro esempio che spicca in un autore considerato già allora di formazione cattolica, sia pure tormentata: nei *Segreti*, la Chiesa non ha alcuna incidenza storica. Preti, parroci e laici attorno a loro organizzati, che pure erano ben presenti e attivi nella diocesi ambrosiana, vengono solo nominati del tutto tangenzialmente e in pochissime occasioni. Compiono solo come rari ectoplasmi verbali, così come il Natale e gli altri periodi liturgici, che invece scandivano la vita della Brianza di allora. Se da un lato questo è profetico, e un realismo anticipatore di una realtà di influenza sociale già *in nuce*, dall'altro tale assenza contribuisce a creare una situazione sovrastorica (più che storica, perché altri elementi caratterizzanti e connotanti storicamente sono presenti; anche se a ben vedere l'elemento di costruzione narrativa più costante, la distinzione e l'impatto fra periferia-poveri operai e centro-ricchi borghesi corrotti, è talmente presente da essere quasi incombente, e da assumere quindi connotazione allegorico-teatrale), come di contesto quasi metafisico, magari a rovescio, spettrale in un certo senso. In ogni caso, non sembra esservi una preoccupazione realistica in Testori nel ricreare un precisa sincronia storica fra eventi narrati e contesto.

Questa considerazione fra l'altro contribuisce a inquadrare e valutare la presenza storica della Chiesa nelle opere successive (e precedenti), quando compare sì, e anche in modo prevalente, una Chiesa per lo più in abiti secenteschi, ma anche in questo caso non collocata in una situazione realistica, bensì stravolta e anche stralunata (da *Tentazione nel convento* a *La monaca di Monza* e oltre).

Sulla base di queste osservazioni preliminari, come contributo a chiarire e delimitare il criterio ermeneutico da noi adottato, è utile quanto scrive il filosofo e antropologo Giuseppe Fornari sul precedente dei *Promessi sposi* (del quale, fra l'altro, esistono diversi calchi figurali, benché sconvolti, celati anche nel primo Testori), osservando come lo stesso Manzoni critichi la definizione di romanzo storico:

La vera sostanza del romanzo è ben altra, ed è una dimensione simbolica e spirituale che può essere definita solamente ricorrendo alla lettura figurale che i cristiani facevano della Bibbia ebraica. Secondo questa chiave interpretativa, che Auerbach recupera per fornire un commento adeguato alla *Commedia* di Dante⁴ e che Girard ha giustamente ripreso⁵ pur non avvertendone i poderosi sviluppi, la persona e la parola di Cristo sono anticipate da una serie di figure che ne incarnano già il profondo significato, prefigurando un messaggio di rivelazione e salvezza che si attuerà nell'incarnazione del figlio di Dio. Questo vuol dire che esiste un codice di lettura della storia biblica, e umana, che non consiste affatto di una riduzione degli eventi e delle persone a meri simboli o allegorie di una realtà sostanzialmente distinta, ma che esprime al contrario la presenza incarnata e invisibile di una realtà spirituale che non è per nulla in contraddizione con l'autonoma storicità del mondo umano, per il motivo che è essa a percorrerlo e a conferirvi segretamente significato. Si tratta di una grandiosa risemantizzazione della storia che si riflette a maggior ragione sul tempo successivo a Cristo, in cui chiunque si avvicini al suo messaggio ne reinterpreta e rivive la sostanziale presenza, a compimento e non a detrimento della propria verità creaturale. Il pertinente riferimento a Dante, autore fondamentale nella formazione di Manzoni e nella sua produzione poetica giovanile, ci lascia capire come i *Promessi sposi* siano da intendersi come una ripresa narrativa e moderna dell'immenso affresco teologico e storico della *Commedia*. Ogni elemento e figura della vicenda manzoniana, pertanto, è realisticamente se stesso ma, appunto per questo, rimanda a un significato trascendente e incarnato che ci fornisce il vero bandolo della matassa, la chiave che, una volta identificata, ci apre tutte le porte del testo. Vi possono essere pochi dubbi che la scommessa di don Rodrigo, raccontata tra le lacrime da Lucia a Renzo quando il dramma oramai è esplosivo, costituisca un vero peccato d'origine, da cui prende le mosse

4 Si veda E. Auerbach, *Studi su Dante*, tr. it. di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1982, soprattutto pp. 174 ss.

5 R. Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo. Ricerche con Jean-Michel Oughourlian e Guy Lefort*, tr. it. di R. Damiano, Milano, Adelphi, 1983, pp. 340-43.

la vicenda di caduta e di redenzione dell'intero romanzo, che è come dire, figuramente, dell'intera storia dell'uomo.⁶

In Testori, che pure ha in Manzoni un punto di appartenenza viscerale, gli alvei antropologici ripresi, come intendiamo dimostrare in questo lavoro, sono da ricercarsi soprattutto nell'antichità sapienziale tragica, in particolare Euripide, e nel suo palinsesto arcaico-sacrificale, e in certe suggestioni dualistiche e monistiche al tempo stesso delle dottrine gnostiche.

Un nostro intento è inquadrare la natura rituale anche della prima narrativa testoriana, esplicitamente dichiarata nel teatro degli anni successivi. Anche in questo caso premettiamo a questa ricerca, quasi come criterio adottato, in uno sguardo fra i più aggiornati che ci è stato dato di rintracciare in questo campo, alcune osservazioni dello stesso Fornari sul rapporto fra rito e teatro in Euripide, tutte tratte dal medesimo lavoro⁷:

p. 34: L'inizio della tragedia euripidea [*I cretesi*] riproduce [...] un'esperienza comune a tutte le culture arcaiche e antiche, uno stato di pericolo [per esempio la tensione nel *Branda*] dovuto a tensioni interne o a particolari emergenze, che il rituale si incaricava di evocare anticipatamente onde prevenirne l'insorgere, assecondato in questo dall'accompagnamento o dal commento narrativo del mito, che spesse volte parte da una situazione di crisi di cui il *mythos* cretese ci fornisce un valido esempio. La riproduzione teatrale quindi riprende e ripete, in una chiave più rappresentativa, una drammatizzazione già presente nel rito, e corrispondentemente espressa nell'organizzazione diegetica del mito.

p. 69: il principio organizzatore dell'arte tragica, individuato a suo tempo da Platone [*Leggi*, IV, 719 c-d] (naturalmente per condannarlo) in base al quale il tragediografo si identifica di volta in volta col personaggio evocato, creando un sistema circolare e distributivo in cui non esiste un punto di vista superiore e dirimente. è il sistema che io denomino dell'impersonalità tragica, [...] che esclude per principio qualsivoglia 'definizione univoca e lapidaria' [...] è questa capacità mimetica di assecondare e riprodurre i fenomeni religiosi considerati a permettere a Euripide di maturare una visuale organica e originale in materia.

p. 86: La corrispondenza tra rito e rappresentazione metarituale è così precisa da far trasparire un'operazione attentamente pianificata. Questo induce anche a pensare che Euripide stia sviluppando una riflessione sull'origine della sua stessa arte, considerando che la tragedia è nata da riti simili o identici a quelli compiuti dagli orfici del coro. Gli

6 G. Fornari, "Il voto di Lucia. Desiderio ed espiazione nei Promessi sposi", in "Nuova corrente", n. 53, 2006, p. 230.

7 G. Fornari, *Conoscenza tragica in Euripide e in Sofocle*, Ancona-Massa, Transeuropa, 2014.

'iniziati' a cui Euripide si rivolgeva e a cui apparteneva si potevano riconoscere negli iniziati che formavano il coro: la domanda di identità su questi ultimi diventava per tale via anche una domanda sul pubblico.

p 90: Essa [la *géranos*, danza delle gru, in cui i danzatori sembra si tenessero insieme mediante una fune, ripetendo attorno a un altare i movimenti compiuti per uscire dal labirinto. Il ballo delle gru veniva ripetuto nell'isola in un rito che si svolgeva di notte, alla luce di fiaccole [sacrificali].] ci illustra la scaturigine sacrificale del *choròs* della tragedia, brillantemente intuuta alla fine di *Totem e tabù* da Freud, che a proposito delle ambagi e del patetismo dei cori tragici parla senza mezzi termini di 'raffinata ipocrisia': la comunità che si stringe intorno alla vittima. Le testimonianze etnologiche e mitiche sul labirinto hanno caratteri vittimari drammaticamente evidenti una volta che ne abbiamo individuato la traccia giusta, il vero 'filo di Arianna'.

p. 96: è più probabile [...] che l'edificio labirintico preesistesse al Minotauro, ma ciò non è affatto incompatibile con un ruolo di Dedalo nella sua costruzione, avvalorato dalla tradizione, e suscettibile di aprire affascinanti sviluppi rappresentativi e meta-rappresentativi ad Euripide, permettendo anche di far interagire la sua figura col ruolo nascosto del tragediografo.

p. 116: Nella sua ambiguità il coro esprime non solo la struttura della tragedia, ma della stessa simbolica umana, dove la trasfigurazione della violenza si fa conoscenza e viceversa, ma dove l'equilibrio tende lentamente a spostarsi verso la conoscenza, in ragione della fuoriuscita estatica che lo rende possibile. In questo il valore conoscitivo ed estetico delle parti a lui dedicate, il loro suolo sfuggente come opera d'arte 'dedalica'. Il coro della tragedia classica era destinato per questi motivi a evolversi rapidamente: se esso da un lato tende a confermare le mediazioni tradizionali della società, dall'altro, in quanto personaggio, contribuisce alla spinta centrifuga del sistema.. Attraverso l'evoluzione interna della tragedia si assiste a un graduale indebolimento dell'aspetto collettivo e anonimo del coro e a un suo crescente coinvolgimento quale personaggio, fino alla crisi più avanzata, interpretata da Euripide. Le *Baccanti* rappresentano bene l'esito estremo di tale ricerca: in quest'opera il coro torna ad essere la comunità linciatrice, attraverso il suo sdoppiamento nel gruppo di donne tebane impazzite che squartano Penteo. Le ultime coperture simboliche non possono essere tolte, ma mediante questo raddoppiarsi (in sé non nuovo, ma di significato destabilizzante) gli spettatori potevano rendersi conto dell'inefficacia della mediazione reclamata dal coro, del radicarsi della sua violenza trasfigurante loro stessi. L'iniziazione che Euripide offre a chi è in grado di comprenderlo **non ha più nulla di consolatorio** [anche in Testori l'arte non è mediazione consolatoria, ma diretta e attiva, rituale implicazione nella tragicità dell'esistenza], attraverso e al di là delle concessioni che potevano esserci nei confronti del pubblico.

p. 117: Lo smascheramento tragico tuttavia non può essere proprio per questo risolto e completo, e ce lo sottolinea un'ultima maschera, la maschera dell'artista insegnante della danza e del *choròs* e costruttore del labirinto, la maschera dell'autore.

Il sistema dei personaggi è in sé rigorosamente impersonale, nel senso che non ha una voce che lo trascenda e lo racconti, non ha un narratore diretto [Testori sembra superare in qualche modo questa assenza, con l'autore che interviene direttamente, in modo metateatrale, ma forse non metarituale]. È questo il principio dell'impersonalità tragica, in cui anche gli eventuali interventi dell'autore si esprimono sempre e soltanto

all'interno del sistema rappresentativo, non alterandone perciò la natura. Questo equivale a dire che la rappresentazione è possibile proprio perché l'autore per primo non ha soluzioni per i problemi che essa pone. In quanto 'funzione' alla base del sistema, egli non può identificarsi con nessuno dei suoi personaggi; in quanto parte del sistema, egli non può evitare di farlo. Per questo la contraddizione feconda che definisce il sistema tragico ha nel tragediografo il suo orizzonte e il suo cuore nascosto. L'ambiguità, la complicità dell'autore non sono diverse da quelle di Dedalo. Come Dedalo fugge dal labirinto da lui costruito per precipitare attraverso il duplicato sacrificale del figlio nel labirinto trasformato del mare, così l'autore tragico sfugge apparentemente al labirinto orizzontale della vicenda dei suoi personaggi, per restare prigioniero del labirinto verticale della sua posizione, che lo porta ogni volta a sbagliare e a morire con le sue creature. Dopo aver generato e fatto precipitare Icaro, l'autore-Dedalo ne subisce il destino: i suoi personaggi sono le sue vittime sostitutive, i suoi doppi, da ultimo i suoi carnefici, in una circolarità che fa capire i motivi per cui Platone dovrà estromettere la tragedia dalla sua riorganizzazione oggettuale dell'intera realtà, garantita dalla mediazione speculativa e sacrale delle sue Idee.

Dal secolo a lui più congeniale, il '600, arrivano a Testori altre suggestioni, fra le quali, riprese dal concettismo, in una personale prospettiva illusionistica, l'accumulo e lo sdoppiamento degli oggetti rappresentati.

Sono elementi presenti per esempio nello stile di *Roserio*, dove il frequente sdoppiamento e l'accumulo di oggetti anche minuti e di azioni servono ad aprire, a disvelare una nuova dimensione del reale, o del suo rapporto con l'essere. Questi stilemi sembrano dunque rivestire uno scopo metafisico, se possibile dualistico e monistico insieme, perché lo sdoppiamento rivela un'altra dimensione dell'essere, ma ancora sopra, rimanda a un'identità dei fenomeni sdoppiati.

Nel capitolo dedicato ai *Segreti di Milano*, vengono messi in luce soprattutto gli elementi legati a una visione gnostica del mondo, dell'uomo e della storia. Qui diventa ricorrente il fenomeno, accennato in *Roserio*, dei punti di realtà (e delle soluzioni narrative per esprimerla) che abbiamo definito "bidimensionale", momenti-spie della svalutazione in atto dell'esistenza in sue finzioni e rappresentazioni stinte di vario tipo, soprattutto legate al mondo della letteratura industriale (fotoromanzi e teatro di rivista, amato ma al tempo stesso vissuto come forma degradata di ritualità, espressione e causa al tempo stesso di uno stemperamento nella percezione dell'esistenza, propria della cultura del *boom* industriale). Tali momenti paiono costituirsi sia come simbolo dell'intera realtà, sempre sbiadita rispetto a un

inattuibile *pleroma*, sia come giudizio storico della cultura di fondo della classe dominante del suo tempo, sia come emblema di quel nuovo mondo *in fieri* che, pur agendo sul piano industriale, apparentemente il massimo della concretezza, svalutava invece la natura profonda della realtà, e la stemperava rendendola evanescente. È come un'intuizione della postmodernità e della "post verità" attuali. Questo giudizio, ora incarnato negli snodi formali e narrativi della sua opera, diventa esplicito nel decennio successivo in un celebre intervento del 4 settembre 1977 sul "Corriere della sera":

Sulla modernità che ha tramutato la rivoluzione in capitale e in consumo, sputo. La vergogna di tradire la mia natura, fosse veramente quella di ha come proprio 'ombelico' il salto nell'aldilà, non la commetto. L'anima non la vendo; e men che meno, la morte.

E ancor più esplicito l'anno dopo, quando parla del "dilatarsi verso la massa d'una cultura senza più centri, senza più ragioni, senza più significati; una cultura sradicata e annichilente"⁸.

Le suggestioni mitologiche a volte sembrano arrivare nelle sue pagine non solo dalla classicità tragica, ma attraverso la mediazione dell'Umanesimo, anche grafico e pittorico, inserendo la sua opera in un filone persino esoterico non facilmente sospettabile a un primo sguardo. Se nel Polifilo di Aldo Manuzio Cupido è un dio che incendia il mondo, per Testori l'accezione di questo incendio è drammatica, e anzi tragica, dato che la passione d'amore porta alla morte, anzi alla catastrofe generale, con accenti orfico-gnostici. Anche nell'*Arialda* l'*eros* consumato nella cava è sempre un sacrificio ctonio, portatore di sventura.

Sempre il Polifilo aldino dimostra con le sue xilografie che la vita emana dal sacrificio: il quarto trionfo illustra come Dioniso nasca dal sacrificio per combustione di sua madre Semele da parte di Giove. Lo stesso vale per il simulacro di Priapo, al cui trionfo fallico corrisponde, in basso, lo sgozzamento di un asino.

8 Entrambi gli interventi sono riportati da Fulvio Panzeri nella "Cronologia" da lui curata in G. Testori, *Opere 1943-1961*, Milano, Bompiani, 1996, p. XXXV.

È come se Testori avesse intuito le tematiche che anni dopo sono state sviscerate da Girard e Fornari, circa la nascita dal sacrificio di tutto il muoversi umano, e che l'avesse addirittura estesa alla natura e alla genesi di tutto il reale, per lo meno nel suo presentarsi fenomenico.

E questo stesso fremere fenomenico si riverbera ed evidenzia nello stile narrativo tipico dei *Segreti*, col loro incipit *in medias res*, spesso nel mezzo di dialoghi in corso, che quindi sottintendono il pregresso. Lo stesso dicasi per i salti fra un capitolo e l'altro di un ciclo, che spesso contengono ellissi magari decisive per la narrazione, di cui quindi si narrano le conseguenze, magari solo psicologiche, narrate con monologhi interiori indiretti liberi.

CAPITOLO I

IL DIO DI ROSERIO: TEOGONIA ARCAICA COME ERMENEUTICA DELLA CONTEMPORANEITÀ

Ciò che sorprende nel *dio di Roserio* è la costruzione del soggetto, e delle conseguenti relazioni sociali su di esso incentrate. In questo tellurico, allusivo racconto lungo emerge fin dalle prime pagine che la stabilità dell'io, forse addirittura la sua esistenza, non è data *a priori* come nell'impianto naturalistico, ma dipende da un certo sistema antropologico – ma di fondamento ultimamente ontologico – che si mantiene precariamente, e che deve quindi essere tenuto in piedi di continuo da una "pratica" a sua volta di natura sacrale-rituale. Questa è la traccia che seguiremo e che cercheremo di verificare e dettagliare.

La trama della vicenda è facilmente sintetizzabile: la “Vigor”, società di ciclisti dilettanti di alto livello (alle soglie del professionismo), ha in Dante Pessina il suo corridore di punta. Gino Todeschi, presidente della società, per l'imminente gara della “Milanesi” chiede al suo pur forte gregario, Sergio Consonni, di supportare la vittoria di Pessina, promettendogli che alla successiva gara dell’“Olona” le parti si invertiranno. Durante la gara, però, quando i due sono già in ampio vantaggio su tutti gli altri, Consonni, che sta “tirando” la corsa a Pessina ed è quindi in testa, vista forse l'ebbrezza della vittoria travolgente che li aspetta, non ascolta i ripetuti, violenti richiami del compagno che lo invita a quel punto a rallentare e a cedergli il comando della gara, come nei patti. Consonni si sente in piena forma fisica, e Pessina quel giorno, invece, ha male allo stomaco e fatica a stargli a ruota. A questo punto, il dramma centrale del racconto (che in realtà è tutto analettico, ancor più nella versione inserita nei *Segreti di Milano*, acefala del primo capitolo): Pessina decide di far cadere il compagno, colpendo la sua ruota posteriore durante una curva. Dall'incidente, Consonni rimane offeso nelle funzioni cerebrali e motorie, e viene ricoverato in un istituto. Pessina non sa se si sia reso conto del dolo, e teme di andare a trovarlo dov'è ricoverato, suscitando le derisioni e le incomprensioni dei suoi

compagni di squadra e del presidente. A un certo punto trova il coraggio, e si rende conto che ormai Consonni, il quale sembra per altro convinto che sia stato un sasso a spostargli la ruota e farlo cadere (ma resta qualche dubbio sulla sua consapevolezza in merito, di cui alla n. 17), non è più in grado di raccontare nulla a nessuno. Dopo un breve periodo in cui Pessina vuole lasciare le gare, tormentato dal gesto compiuto e dall'esito così pesante, Todeschi lo convince a riprendere. L'ultimo capitolo del racconto racconta la gara successiva e il trionfo del "dio di Roserio", come a quel punto lo chiamano i suoi tifosi, su uno dei quali insiste in particolare la narrazione. Si tratta del "Brianza", pronto a diventare protagonista di una serie di racconti del *Ponte della Ghisolfa*.

Raccontata così l'opera potrebbe sembrare incentrata su un dramma morale e psicologico di matrice dostojevskiana, delitto, rimorso e castigo, quest'ultimo consistente se non altro nel proposito indotto di abbandonare le gare e il sogno del professionismo. Ma già il finale del racconto diverge da questo semplicistico schema. Pessina non solo non molla, ma proprio nel "delitto" ripetuto molte volte nella sua mente durante la gara della sua "deificazione", trova la forza per vincere umiliando gli avversari, accomunandoli in qualche modo alla sorte di vittime che aveva già stabilito per Consonni. È uno scarto dalla norma a ben guardare sufficiente per stravolgere la *weltanschauung* attesa del protagonista e dell'opera nel suo complesso.

Cercando dunque al di là della *fabula* esibita, non appena si scenda un po' sottotraccia nell'intreccio vorticoso e microrealistico del racconto (eppure al fondo percepibile come fisso, immobile e monistico, malgrado la tensione simbolica altissima), come generatrice della stessa diegesi vi si scorge in realtà una "crisi della presenza" del soggetto di cui si sospetta una natura arcaica, addirittura animistica, sulla scorta di Ernesto De Martino:

Queste forme magiche della realtà sono: la realtà come semplice oltre del mondo, un farsi presente diffuso e incoato, rischioso e forte; la realtà come oltre riscattato nell'istituto dell'eco, del prolungamento, dell'ombra, del doppio degli oggetti⁹; la realtà

9 Fra l'altro, i frequenti sdoppiamenti di oggetti e situazioni di sapore che rasentano il magico (ma anche il pipistrello nel successivo *Sotto la pergola* per la sua insistenza sembra uno sdoppiamento dionisiaco), nel *dio di Roserio*

come oltre riscattato nelle figurazioni spiritiche; la realtà come oltre che riceve orizzonte nei sistemi di partecipazione (la parte che partecipa del tutto, , determinate totalità che partecipano fra di loro). Queste forme possono legarsi anche all'apparire sensibile magari impegnando i sensi di un essere privilegiato, il mago o lo sciamano. Nella sfera dell'esserci, della presenza, vi è la realtà magica della presenza che non si mantiene, che fugge, che è rubata, sottratta e simili; vi è la realtà magica dell'oltre della presenza, ma sistemato nell'eco, nel prolungamento, nell'ombra, nel doppio della presenza stessa; vi è la realtà come oltre della presenza riscattato nello spirito adiutore, o localizzata in qualche parte del corpo, ecc. Tutto ciò testimonia appunto di una realtà in decisione, e che cerca di costituirsi.¹⁰

Concepita in questo modo, l'esperienza di precarietà del soggetto permetterebbe fra l'altro di riconsiderare criticamente altri luoghi novecenteschi in cui tale questione viene trattata, aggiungendo ipotesi di lettura a pratiche meramente metaletterarie o filosofiche. E apriamo subito una corposa parentesi per corroborare e togliere dalla solitudine contestuale questa ricerca, indicando un possibile grande precedente di questa visione, il pur distante Pirandello, considerato ad esempio in una un'opera compendiarica e di arrivo sotto questo aspetto, *Uno nessuno e centomila*.

Naturalmente resta la distanza dell'intellettualismo pirandelliano da Testori, che come detto scopercchia e mette a nudo una fenomenologia sacrale di ascendenti arcaici, la cui concrezione suprema nella letteratura occidentale si trova probabilmente in alcune tragedie di Euripide, *Le Baccanti* in particolare. Oltretutto nel romanzo pirandelliano il protagonista Moscarda, anziché perseguire l'unità e la consistenza del proprio io (inseguito dal Pessina del *dio di Roserio*, sia pure passando per una fase rituale di identificazione in altri soggetti, fase il cui scopo comunque è identificare e più ancora, creare l'io), ricerca e tenta uno sdoppiamento del soggetto, perlomeno sul piano gnoseologico, senza per altro riuscirvi: almeno nella prima parte, constata solo l'impotenza del soggetto a essere tale, basata sull'impossibilità di

costituiscono un'analogia oggettiva con le poetiche barocche concettiste del Seicento, secolo che ha sempre attratto Testori.

10 E. De Martino, *Il mondo magico*, Torino, Einaudi, 1948, p. 156.

Chiarire subito cosa intendiamo qui per percezione magica del mondo: avvertirne un *oltre*, anche in termini di origine, e cercare di dare un volto a questa origine, sentita come potenzialmente minacciosa. Il punto è che forse questo *oltre* non viene concepito nella sua natura eziologica, secondo la logica occidentale, aristotelica, ma in modo più slegato, fluttuante, eterogeneo. È probabilmente questa ignota, fluttuante natura dell'*oltre* a spingere l'uomo "magico" a un tentativo di dominarlo, tramite la magia, appunto. E forse è la stessa mancanza di una chiara dinamica di causa-effetto a influenzare la narrativa del primo Testori, e quindi ad allontanarlo radicalmente, in questa fase, dall'amatissimo Manzoni. Di qui anche l'assenza o la distorsione di una morale, che non è altro che il rispetto di questa dinamica.

conoscersi dall'esterno (dunque una centralità conoscitiva, intellettualistica, che nei personaggi testoriani non c'è). Tuttavia, anche *Uno, nessuno e centomila* indaga a suo modo una “crisi dell'esserci” generata da fattori esterni, non semplicemente filosofici. Il fenomeno presenta qualche analogia con quello descritto da De Martino della semplice comparsa del vento come presenza esterna che inficia la labile consistenza percepita dagli appartenenti a quasi tutte le popolazioni osservate nel suo libro d'esordio:

Qui il dramma magico si apre con l'angoscioso mugghiare del vento. Non si tratta di semplice 'preoccupazione' o di 'paura', ma proprio di un momento critico dell'esserci, che rischia di non mantenere la sua presenza davanti all'oggetto. Più esattamente, non si tratta di un 'oggetto' (che preoccupa o spaura), ma addirittura di un oggetto che rischia di non poter essere 'gettato davanti a sé', e che in certo senso non 'è' ancora: il vento è una realtà che ruba l'anima, in tutta la forza dell'espressione. Per questo rischio di non esserci la presenza si angoschia, e in questa angoscia avverte la 'malignità' del vento.¹¹

In questo passo pirandelliano, per esempio, la precarietà sembra generarsi dalla semplice presenza altrui, anche se poi viene giustificata filosoficamente:

La vostra coscienza, qua, non ci ha che vedere. Non dirò che non val nulla, se per voi è proprio tutto; dirò, per farvi piacere, che allo stesso tempo ho anch'io la mia e **so che non val nulla. Sapete perché? Perché so che c'è anche la vostra.** [...] è forse la coscienza qualcosa d'assoluto che possa bastare a se stessa? Se fossimo soli, forse sì. Ma allora, belli miei, non ci sarebbe coscienza. **Purtroppo, ci sono io, e ci siete voi. Purtroppo.**¹²

Tornando a Testori, non si tratta solo del fatto che nella modernità l'io sia diventato una convenzione sociale, come in Pirandello, e che le sue reazioni, scelte, obiettivi e addirittura desideri immediati siano dettati da altri. Certo, vi è anche

11 *Id.*, p. 128.

12 Luigi Pirandello, *Uno, nessuno, centomila*, in *Tutti i romanzi*, vol II, a cura di Giovanni Macchia, Mondadori, 1973, p. 761. E cfr. ancora E. De Martino, *op cit.*, p 118: “I membri della comunità possono perdere senza compenso la loro presenza unitaria, di guisa che il loro fragile esserci è un labile cosmo psichico che rischia ad ogni momento di precipitare nel caos”. E a p. 119: “La labilità della presenza comincia a insorgere in un determinato individuo sotto forma di 'azioni mancate' (la perdita di abilità nella caccia), cioè attraverso la angosciante attività di realtà psichiche non padroneggiate (gli 'spiriti'). Il contagio dilaga, e si verifica una vera e propria sollevazione di spiriti, che mette in pericolo tutta la comunità”. Del resto, che la creazione di Pirandello proceda non solo sulla base di paradigmi filosofici, ma anche magico-esoterici, è sufficientemente evidenziato, fra gli altri, da Giovanni Macchia, nell'introduzione a *Tutti i romanzi, op. cit.*, Vol. I, alle pp. XXV-XXXVII. Cfr. inoltre U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989.

questo in certe pagine, e forse sotteso a ogni racconto. Ma c'è di più. Leggendo le pagine sul Pessina, si ha la percezione che l'intera realtà nel suo volto fenomenico, quello in cui l'uomo e l'intera società si trovano a vivere, abbia una consistenza misteriosa, di volta in volta effimera, pur in una misteriosa immobilità di fondo che si percepisce nell'insieme. Si potrebbe chiamare in causa l'esistenzialismo (cosa che del resto fa lo stesso "Brianza", inverosimilmente quale personaggio uscito dalle balere di periferia, nell'ultimo capitolo, a proposito delle donne che ballano con lui, definite "foglie morte", come gli "esistenzialisti").

Nella poetica del primo Testori le dinamiche con cui l'io cerca la sua patria, giorno per giorno, ma anche su cui la stessa società, del tutto inconsapevolmente poggia il suo precario senso, risultano comunque estranee a quelle prevalentemente concepite dalla modernità. In quest'opera in particolare la sostanza antropologica sembra fornita dalla tragedia classica, ma con l'intuizione della sotterranea forza in essa delle dinamiche più arcaiche, rituali e sacrificali, che solo in anni successivi sono state compiutamente portate alla luce da studiosi come René Girard e Giuseppe Fornari. In queste pagine ci troveremo dunque a inseguire una sorta di continua liturgia tesa alla ricostituzione dell'io, balzandoci all'attenzione il decorso del "sacrificio" cruento di Consonni (ben diverso comunque da quello cristiano, di cui forse, in questa fase della sua vita, vuole sondare preliminarmente le cause e l'origine, diffidente della morale imborghesita dell'epoca). A partire per esempio da un'immagine ben precisa, fra le meno dissimulate che potremmo reperire nel racconto:

Magari, fra un po' di tempo, l'avrebbero fatto anche a lui [il libretto allegato a "Tuttosport"]. Quando la primavera avesse messo sui rami i fiori. Come gli aveva detto il Todeschi. Pessina Dante: **il mandorlo di Roserio. Con le gambe piantate sulla sterzata della Milanese, e su quella faccia da scemo.**¹³

13 G. Testori, *Il dio di Roserio*, Mondadori, Milano, 2002, p. 86. È la riedizione negli "Oscar", con importante saggio introduttivo di Vittorio Spinazzola e un buon apparato critico con appendici a cura di Fulvio Panzeri, cui d'ora in poi ci riferiremo per le citazioni. Laddove sono presenti, i grassetti e le parentesi quadre sono nostri.

Pessina come una specie di Proserpina (divinità di origine dionisiaca, secondo Giuseppe Fornari), che rinasce grazie a un sacrificio? È questa la complessa pista rituale che seguiremo, sorprendendo in campo divinità e forze vitali di volta in volta diverse.

Che ogni sequenza narrativa, e quasi ogni particolare del *dio di Roserio* abbiano una rilevanza simbolica, in senso assai poco intellettuale, e molto pratico, vitalistico, ai confini del talismanico, tale da determinare il procedere della narrazione, si evince fin dall'*incipit*, con una serie di richiami che a un'attenta osservazione difficilmente possono essere considerati come casuali, o come meri particolari realistici.

Commento al capitolo I

Non è semplice avviare l'individuazione di una coerente struttura simbolica o allegorica del primo capitolo, che si presenta così franto nella diegesi da mescolare di continuo e senza preavviso le coordinate spaziotemporali, ed è particolarmente ricco di implicazioni, essendo narrato da Sergio Consonni dopo l'incidente, presupponendo quindi gli effetti della menomazione mentale subita, e prevalentemente durante la corsa, con dunque il condizionamento dell'eccitazione e della concentrazione agonistica, fino al sospetto, qui e là, di veri e propri stati alterati di coscienza. Ma alcuni *climax*, o punti stilisticamente forti, segnalano un filo da rintracciare, recuperando una coerenza nell'interpretazione simbolica, sia pure *sui generis*. Prima di iniziare un'indagine sistematica lungo le pagine del capitolo, anticipiamo qualche suggestione sparsa. A p. 6: “Molla' ha incominciato a dirmi. Ma forse era l'aria che, venendomi addosso, mi aveva fatto capire 'molla'. Non ero calmo abbastanza per star lì a sentire, se era l'aria, se lo ripeteva un'altra volta o invece no”. A p. 10 c'è una sorta di avvertimento, legato all'elemento meccanico, molto presente anche in seguito, e spesso in posizione "forte": “la moto si è trovata più avanti. Continuava a sfrecciare provocando nell'aria, dietro di sé, proprio nel punto in cui passavamo noi, una serie di

scoppi, come se quello che c'era si rompesse e i pezzi cadessero nell'odore della benzina infuocata, sui bordi della strada". In questa indeterminatezza dell'essere, in cui il narratore identifica se il suo io solo nell'ebbrezza agonistica e il suo rapporto col mondo consiste quasi solo in sineddoci, fra l'altro molto visive (su cui punta Velasco, il pittore "scoperto" da Testori, che alla sua morte ha illustrato *Il dio di Roserio* in un'edizione limitata), si compie una sorta di esperienza di iniziazione che dà a Consonni una direzione e un destino tragici, in cui il destino di vittima e carnefice si sovrappongono. L'esperienza si compie nelle pagine successive, con la discesa di entrambe le vittime (di cui una sola sarà poi divinizzata, come nei sacrifici arcaici adombrati nei miti) gettate in un oltre destorificato a carattere mitico-rituale, con tanto di moto verso il basso e richiami (ancora sotto forma di sineddoci) di caverne come quelle del monte Ida¹⁴, in cui Minosse scendeva periodicamente a ricevere nuova investitura regale da Zeus, mito in cui gli antropologi più accorti, da Frazer a Fornari, hanno scorto in realtà la natura vittimaria dei re di Creta che, per confermare una sempre precaria regalità, periodicamente venivano sacrificati:

Senza dire né a, né niente, il Dante ha dato un allungo. Si è rimesso in testa. Il punto più lontano del piano andava a finire nella parete di afa che, continuando a venire su, tirava tutto grigio e infuocato. Guardandola, mi pareva che sotto ci fosse il vuoto.

L'ho fissato. Ho visto la motocicletta che si faceva ingoiare da quel precipizio, come se avesse fatto un tuffo nel niente. Il motore ha lanciato due scoppi: s'è sentito l'innesto della marcia. La bandierina è stata l'ultima a scomparire nel vuoto. Poi il motore ha continuato a rombare, giù, per quella che incominciavo a capire doveva essere la discesa che il Todeschi aveva disegnato sulla lavagna [l'accostamento al simbolo bidimensionale contribuisce ad astrarre dal realismo fin qui osservato il resto del capitolo, e conferisce a posteriori alla lavagna della "Vigor" una forza performativa, quasi da ara rituale, come vedremo]. Adesso la parete di afa era arrivata proprio addosso a noi: veniva avanti, salendo dal lago che non si vedeva ancora di là dalla curva gialla, macchiata di sudore, della schiena, sopra e ai lati dei pezzi di capelli che erano appena un po' più su del manubrio. Sembrava che volesse seppellirci come la nebbia, quando viene avanti, guadagnando a ogni respiro metri e metri, tirata dal vento.

Adesso era lui che stava per andar dentro a quello che c'era davanti alla curva della schiena. La lama della ruota era già caduta nel precipizio. Adesso stavano per cadere i raggi, la punta del naso, il barbozzo, il pezzettino di limone che continuava a venir fuori dalla bocca, i capelli... Allora, nel momento in cui non gli ho più visto neanche i capelli, ho chiuso gli occhi: era andato giù, con un colpo, proprio nel punto in cui la strada, con

14 Cfr. per esempio: "E' stato così: dalle rocce, a un certo momento, è venuta giù una parete, che ha coperto il lago e il vuoto in cui stavamo precipitando", in *Id.*, p. 22.

uno scarto, precipitava sopra il vuoto delle case e del lago. Ho sentito come un pugno, dalla parte del cuore. Ho frenato. Poi ho lasciato andare: la bicicletta mi è scivolata via, sulla strada, nel punto dello scarto, proprio dove era caduto lui. È stato un momento. Mi sono sentito ingoiare.¹⁵

Abbiamo lasciato correre la narrazione di questo lungo passo perché emblematico del primo capitolo, quanto a linguaggio e immagini, vissute complessivamente come presagi magico-rituali e attuazioni simboliche, celate in un concitato diario sportivo. Da lì in poi il sacrificio matura nel suo ambito destoricato in questa discesa, in cui tornano fra l'altro oggetti simbolici ben precisi e ricorrenti; e quando, passata la foschia che marcava il passaggio, torna la visibilità in questa nuova dimensione, resta il lago: "ecco, il lago adesso era giù, oltre il Dante che avevo quasi ripreso, oltre le case che si ammassavano di là dalla sua schiena, una addosso all'altra, come se si schiacciassero contro il manubrio e nello stesso tempo contro la sua faccia". La suggestione qui rinvia a un altro esploratore degli inferi, e l'immagine successiva è come se anticipasse certe concentrazioni iconografiche di Mimmo Paladino, o riprendesse le metonimie decentrate di Chagall.

Venendo all'indagine sistematica, nella temperie creata da questo immaginario una feritoia simbolica si apre nel tessuto narrativo già all'esordio del racconto. È il richiamo alla figura del "servo" da parte di Consonni (poi ricorrente in modo significativo in altre opere e situazioni dei *Segreti di Milano*, riguardanti per lo più personaggi femminili; uno fra tutti, Arialda): "Allora io gli ho risposto: 'E va bene. Eccola. Farò il **servo** un'altra volta'"¹⁶. Proseguendo nella lettura di questa e delle successive opere testoriane si acquisisce il sentore che quella sia la parola-chiave di una categoria antropologica che sopravanza l'occorrenza politica, pur comprendendola. L'anarchismo di Testori in questo periodo ha bisogno, come sempre in lui, di scendere alle radici del suo nascere, a costo di provocare terremoti in superficie. Sono richiami che intanto vengono posti, accennati, per farli agire in seguito.

¹⁵ *Id.*, pp. 11-12.

¹⁶ *Id.*, p. 3.

L'origine di questa condizione di Consonni e della sua ribellione (evidente per lo stesso termine usato, che l'ambito sportivo rende leggermente straniante) assume una coerenza con altre situazioni ricorrenti nei *Segreti* se inquadrata nell'antropologia gnostica. Secondo la gnosi antica, infatti, il culto del falso dio veterotestamentario ha dato origine alle sofferenze degli uomini, prodotte da concrezioni di oligopoli storici che separano **gli uomini dal divino che è in loro, asservendoli** con gli inganni degli angeli malvagi (gli Arconti) a disposizione del demiurgo. Come detto, il livello **politico viene ad assumere una funzione ontologica, metastorica.**

Questa categoria potenzia anche la lettura psicologica dei personaggi dei *Segreti* se si tiene conto che il pensiero gnostico **attribuiva la causa principale della schiavitù della psiche alla esteriorizzazione del dio interiore** (e con esso della libera espressione spirituale dell'uomo) da parte della religione tradizionale, che rendeva così la divinità una realtà lontana, raggiungibile solo tramite i sacerdoti e la gerarchia di potere cui essi erano collegati; gerarchia che se ne faceva interprete e mediatrice allo scopo di allontanare dal contatto diretto e personale con il vero dio. Ma la gnosi riguarda soprattutto i successivi racconti dei *Segreti*. In quest'opera prevale come detto il legame alla gremità arcaica.

Una decina di righe dopo questo esordio che già inquadra la storia nella metastoria, c'è il richiamo all'omosessualità, inserita nella funzione velatamente sacrale-rituale della lavagna nella sede della società ciclistica (come cercheremo di mostrare in seguito): “Il Dante ha voltato via la testa. Io ho guardato la lavagna: dove ho messo gli occhi c'era scritto: 'culo chi legge’”¹⁷. L'accento introdotto di sghembo

¹⁷ *Id.*, p. 3. Cfr. in proposito le considerazioni generali in G. Fornari, *Da Dioniso a Cristo*, Genova, Marietti, 2006, p. 86: “Nell'arco di milioni di anni il sacrificio deve avere influenzato la stessa evoluzione della sessualità umana, che combina insieme elementi biologici e culturali. L'omosessualità, ad esempio, presente anche nel dionisismo, si dev'essere sviluppata in riti in cui si era posseduti o ci si impossessava di un doppio maschile, a scopi di iniziazione (come nell'efebia) o sacrificali (come per i prigionieri di guerra)”. E ancora Fornari alle pp. 126-127, a proposito delle *Baccanti* di Euripide: “Tutta la tragedia di Euripide ci si rivela come un gioco mortale di travestimenti. Quando viene irretito da Dioniso, Penteo si sottopone al travestimento rituale tipico di molte cerimonie di iniziazione, il travestimento in abiti femminili che rappresenta l'inversione allarmante dei ruoli che l'iniziando deve superare per essere ammesso nel gruppo, e che nel contesto della tragedia assume un significato drammaticamente grottesco. Quest'iniziazione aveva facilmente risvolti omosessuali, per cui l'iniziando doveva subire la sodomizzazione passiva, come avveniva ancora nell'istituzione dell'efebia, e come è attestato in alcuni culti misterici. Tuttavia il testo ci fa percepire solo per scorci molto sintetici tali aspetti omoerotici, poiché ciò che dobbiamo cogliere è la progressione inesorabile della crisi mimetica destinata a mettere ogni cosa 'sottosopra’”.

prelude allo scenario di un'omosessualità latente (che diviene esplicita e ricorrente nel resto dei *Segreti*), come sovrasenso ancora rituale; e infine il lago (di Como), che viene detto “letto” (con possibile richiamo ierogamico) ed è “infuocato”. A sua volta il connotato sacrificale del fuoco poi tornerà in modo insistente nel IV capitolo¹⁸. Subito dopo Consonni ricorda: “Allora ho incominciato a non capire più niente”. Potrebbe trattarsi dell'insorgere di un'estasi sacrificale, o di una crisi della presenza che ha bisogno del sacrificio per essere superata. In ogni caso risalta la potenza di questa confessione subito dopo l'elenco di oggetti attraversati in modo così dinamico dal fuoco nel letto del lago:

Io ho guardato in avanti: il **lago** era sdraiato giù come un **letto**: il **sole** continuava a **bruciarlo**. Lo vedevo tra un paracarro e l'altro, oltre le rocce che venivano su, sprofondando poi, subito, nel verde, oltre i sassi, i prati, i muri, i tetti che cadevano uno sopra l'altro, oltre le foglie delle piante, oltre l'erba dei prati, oltre i pugni, il gomito e il corno del manubrio. Allora ho incominciato a non capire più niente.¹⁹

Il “non capire più niente” indica poco o tanto una perdita di identità nell'indistinto dei fenomeni naturali appena elencati che lo travolgono e da questi causata (“Allora...”), e potrebbe al tempo stesso essere l'esito, al pari di una baccante, della tentazione di possesso della natura, cui il suo stesso atletico, vorticoso procedere attribuisce un significato di dono per lui, di destinazione a lui, quasi regale, tale da determinare la svolta della sua condotta di gara, la scelta di non essere più gregario, ma di voler vincere, avendo riscoperto la sua natura profonda, prima conculcata dalla designazione a “servo”.

Subito dopo, però, appare la memoria del sacrificio, di cui lui è divenuto vittima, non autore. La sua regalità rimane del tutto incompiuta, in potenza, e ricorda la figura dei monarchi arcaici, i cui troni sono precarie trasformazioni di are sulle

18 Sulla funzione simbolico-rituale del fuoco, così determinante in quest'opera, cfr. ancora *id.*, pp. 98-99, a proposito delle *Baccanti* di Euripide e in particolare delle “fiaccole che illuminavano i riti menadici e i momenti chiave della celebrazione dei Misteri. In uno scorcio potentemente sintetico abbiamo l'intera evoluzione sacrificale di cui ci parlano i miti titanici, dallo sbranamento antropofagico alla cottura delle carni rappresentata dal fuoco. Vedremo questo fuoco dilagare nelle *Baccanti* come simbolo di crisi inarrestabile, incendiare in un unico rogo gli uomini e il cosmo. Mentre Euripide, stanco e atterrito, ne raccoglie le ceneri.” Anche nel primo Testori si trova una latente ma fortissima tensione di questo elemento, che culmina nell'esplosione “cosmica” nel finale del *Branda*.

19 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 3

quali possono tornare in ogni momento a venire immolati come vittime, alla prima crisi politica o di permanenza del sacro nella *polis*²⁰ (destino del resto presagito, nel finale, come possibile anche per il protagonista del racconto, Pessina, come vedremo).

Ci troviamo, insomma, davanti a un *incipit* travolgente ed esplosivo, ma celato in un simbolismo perfettamente incastonato – fino a coincidervi – nel microrealismo della storia, in modo tale da consentire una doppia lettura anche, volendo, senza sospetti reciproci. Già questa stessa sovrapposizione quasi anagogica sembra rivestire un carattere metafisico, come di un radicale dualismo che generi totale incomunicabilità fra i due piani individuati, costituendo quindi di fatto un'ermeneutica in chiave ontologica della realtà stessa²¹.

La simbologia pretesamente oggettiva del lago²², che ritorna insistentemente in modo misterioso, con gli elementi ierogamico-sacrificali del letto, del sole e del fuoco, rende il successivo accumulo metonimico nominale e materico carico di

20 Cfr. G. Fornari, *Da Dioniso a Cristo*, op. cit., p. 100, a proposito dei *Cretesi* di Euripide: "Il Minotauro con la sua doppia natura, che unisce e moltiplica l'alternativa di essere quadrupede e bipede, è l'incarnazione vivente della crisi dei doppi. Egli è la realizzazione flagrante della duplicità di Minosse, il discendente del toro, il re-toro. La scena è resa avvincente proprio da questo riconoscersi segreto del personaggio, che si vede davanti, come in uno specchio, la sua identità più profonda. Dal punto di vista simbolico è Minosse il padre del Minotauro [...] Ciò equivale a dire che è Minosse il responsabile della crisi dei doppi. Quello che il re deve di conseguenza evitare è di venire confuso col figlio mostruoso. Il rischio molto concreto per lui è di ritornare al ruolo di vittima che avevano in origine i re, ruolo che essi potevano sempre recuperare non appena le cose si mettevano male. Secondo il mito infatti Minosse scendeva ogni nono anno nella caverna dell'Ida per ricevere istruzioni dal padre Zeus, racconto che trasfigura il sacrificio del re sacro cretese, come aveva ben capito Frazer. L'unica alternativa sarebbe quindi sacrificare il neonato mostruoso". Ho lasciato proseguire la citazione perché rivelatrice di diverse dinamiche presenti anche nell'opera testoriana.

21 Sulla tendenza al nascondimento sacrificale, addirittura necessaria alla sopravvivenza di una civiltà, cfr. G. Fornari, *Da Dioniso a Cristo*, op. cit. p. 34: "Questo [il metalinguaggio della tomba pre-paleolitica] ci fa vedere come e quanto la cultura si basi sulla copertura della violenza collettiva, copertura che tende ad aumentare man mano che le rifondazioni sono ripetute mediante simbolizzazioni vieppiù articolate e complesse. Il sacrificio della Montagna incantata non è più fatto sotto gli occhi di tutti, ma all'interno di una serie concentrica di delimitazioni sacre, che nascondono e isolano l'orrore della fondazione originaria. La comunità non vuole più vedere lo *sparagmós*, né tanto meno sporcarsi le mani. Il gruppo non percepisce la propria violenza, che attribuisce alla vittima, al volere degli dei, a un'imperscrutabile necessità, e l'occultamento è talmente forte da condizionare ancora la percezione di Thomas Mann, per non dire dei suoi stessi lettori. Attraverso le varie metamorfosi e coperture del sacrificio ci si allontana dalla sua matrice iniziale, dalla vittima interna al gruppo, gradatamente sepolta sotto gli sviluppi culturali da essa resi possibili. La cultura si fa sempre più articolata e complessa; l'origine violenta, riprodotta nei riti si fa un po' alla volta incomprensibile e bisognosa di essere rivisitata, spiegata, purgata. è questa l'evoluzione subita dai miti, storie suggestive e spesso misteriosamente crudeli che ci narrano la fondazione sacrificale della cultura, ma nella versione inevitabilmente mistificata e alterata di questa cultura stessa, cioè nella prospettiva dei sacrificatori".

22 Cfr. anche nel momento culminante dell'incidente la potente capacità di attrazione del lago, quasi come un destino, in G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 17: "Quando mi hanno girato per tirarmi su prendermi in braccio e portarmi sulla macchina, il lago era ancora giù. Ho visto la lama dell'acqua, **dove avevo capito che sarei andato a finire**, come lui mi aveva detto, incendiarsi nel sole." In queste parole la lama luminosa del lago si lascia presagire anche come una tomba, o un'ara.

predestinazione non solo a una regalità subito conculcata, ma a una catastrofe incombente²³ (che però potrà sciogliersi esplicitamente nelle sue dimensioni ultime, generali, solo in opere successive, come il *Branda*), in forza anche di quella prospettiva ego-centrica quasi oracolare della “caduta” dei tetti “uno sopra l'altro” (“caduta” è termine di frequente ricorrenza nel racconto, e prelude naturalmente alla caduta di Consonni in gara provocata da Pessina durante una vertiginosa discesa, oltre naturalmente, più in generale, a possibili discese agli inferi, di cui c'è sentore in diversi passi del primo Testori). C'è fra l'altro in questo passo una totale immedesimazione fra io e mondo, fra la dinamica della realtà esterna e quella psichica del profondo (la psiche qui fa parte della materia, è forse al cuore della sua incandescenza profonda), e fra corpo e bicicletta. Teniamo oltretutto presente che il primo capitolo, quello poi espunto dal *Ponte della Ghisolfa*, è l'unico del racconto a essere narrato in prima persona, da un Consonni forse da intendersi già menomato dalla lesione cerebrale. Di qui anche, come giustificazione sul piano della verisimiglianza narrativa, la confusione analettica e la continua sovrapposizione di tempi e luoghi, che hanno fatto sudare persino lettori come Italo Calvino²⁴.

A balzare in primo piano comunque è che la dinamica da sequenza cinematografica di questo capoverso trascina con sé un destino palingenetico. Il “vigor” della pedalata che determina questa “visione” di Consonni ne è intriso fin dalla prima pagina. È carico di violenza, perché genera vittime, come emerge subito dopo nelle parole di Consonni stesso: “Signor presidente, vedrà se alla Milanese, non

23 Poco più avanti, a p. 29, incontriamo ancora l'associazione fra fuoco e lago, e paesaggio circostante, ricorrente e insistente in diversi passi): “Il lago ci è venuto davanti, subito, come un **letto**, dove tutto si sfasciava, prendendo **fuoco**” (torneremo più avanti sulla simbologia del fuoco che, oltre al primo capitolo, attraversa e sottende la dinamica materica e diegetica di tutto il IV capitolo, con estensioni nel V).

24 Cfr. Lettera di Italo Calvino a Giovanni Testori (16 febbraio 1954) riportata in appendice in *Id.*, p. 147-148: “Devo dirLe che specie nei primi capitoli ho avvertito una certa difficoltà alla lettura per via di quella tecnica dei ritorni alla fine dell'episodio a mezzo del racconto. Dapprincipio non ci capivo niente, e credevo che la colpa fosse della mia ignoranza ciclistica: questo tizio che tutti i momenti gli prendono la faccia in mano e glie la sollevano, e tutti i momenti sembra che caschi e invece è sempre in piedi... Anche nel secondo capitolo non capivo niente. Poi alla fine ho capito e il racconto si è assestato in perfetto ordine nella mia memoria. Ma la mia prima reazione – da lettore comune, diciamo così – è stata di disorientamento. (Forse segnare con il corsivo gli stacchi nel tempo potrebbe aiutare la lettura?)”. In realtà il trattamento narrativo del tempo, qui giustificato con l'*escamotage* della disabilità mentale del narrante, è parte integrante della poetica di quest'opera, come avremo modo di dettagliare.

li fregheremo tutti”. Poi, subito dopo ancora, ecco il sacrificio²⁵, ripetuto infinite volte in seguito, come a tessere della sua filigrana l'intera trama del racconto, addirittura sostenendone la stessa struttura, accompagnata dal luogo del rito, il lago, che ne è come l'altare ierogamico, dove tutto si sfalda nel parossismo sacrificale incombente. Questo *climax* arriva a confondere vittima e sacerdote, protagonista e gregario (Consonni e Pessina), sovrapponendo fra loro i personaggi, i tempi della storia, gli esiti della vicenda. Anche il malessere di Pessina, che lo limita e lo rende quel giorno inferiore a Consonni, nella diegesi può assumere il valore di predestinazione vittimaria per la repentina, inattesa precarietà che determina nel campione, indicandolo come vittima di Consonni. Il campione però si ribella e inverte il sacrificio, cercando una vittima sostitutiva (per altro già designata all'inizio dal gruppo stesso della “Vigor”). Il tipo di rimorso provato in seguito (dopo una riflessione introspettiva in cui aleggia qui e là ancora qualche retaggio cristiano nel senso di colpa provato per il male commesso agli altri) risulta dunque estraneo alla morale cristiana.

Paiono potentemente in gioco piuttosto gli stessi meccanismi che muovono certa ritualità antica, in particolare quella dionisiaca, messa in luce soprattutto da Euripide nelle *Baccanti*, per esempio nel sottolineare come le donne della città, improvvisatesi menadi per vendetta dello stesso dio, si vestano con le nebridi. Nel suo commento alla tragedia Simone Beta osserva come le nebridi “sono le pelli di cerbiatto che le donne, durante i riti, portavano sopra ampie e leggerissime tuniche di lino [...] ad affermare la loro identificazione con la cerva e annullando, simbolicamente, i confini fra umano e animale, **tra devota e vittima sacrificale**”²⁶.

Lo smascheramento di questa antropologia sacrificale (che continua a restare al tempo stesso velata), e di questa sottesa decostruzione ontologica, è concentrato in alcuni particolari disseminati nei cinque capitoli come i piloni di un ponte sospeso

25 *Id.*, p.4: “Poi ho sentito un colpo, sul di dietro, come se una sterzata mi fosse venuta, di traverso, sulla ruota. Ho stretto i pugni, ho allungato le gambe. A dieci centimetri dalla strada ho visto due sassi: uno veniva in su, tagliando l'aria come un coltello”. È questo fra l'altro l'unico passo del racconto, a parte un altro successivo e più sfumato, in cui Consonni dimostra una qualche consapevolezza, o quanto meno il sospetto circa la vera causa della sua caduta. Il che fornisce un altro tassello di *suspense* allo spessore psicologico dell'opera.

26 AA.VV., *Tragici greci, Eschilo Sofocle Euripide*, a cura di Simone Beta, Torino, Einaudi, 2007, p. 569 n. 11.

sulla pianura brianzola, che, per accensione di sovrasensi coerenti e convergenti, esulano dalla residua temperie realistica; come la sovrapposizione (carica di implicazioni che dettaglieremo trattando il IV capitolo) di Pessina al “Veleno”, il campione Benito Lorenzi sul quale vede in edicola un servizio giornalistico mentre pensa alla propria imminente, certa vittoria all’“Olona”: “Gli sembrò di veder la sua faccia combaciare e poi sostituirsi a quella del “Veleno”, nella copertina di un libretto, appeso all’edicola, che continuava a bruciare in quel fuoco di luci, riflessi, cristalli, distributori, parafranghi, paraurti, bacchette di cristallo per il neon, sul punto di accendersi, friggendo”²⁷.

Nella concezione del soggetto nel *dio di Roserio*, importante è dunque la realtà del doppio, in accordo sia con i tratti dionisiaci della cultura arcaica di cui risulta intriso questo racconto, sia con le poetiche barocche dell'amatissimo Seicento. Pessina sperimenta chiaramente (fino a sovrapporvisi) dei doppi di sé in Consonni, come poi nel “Veleno” (con identificazione magica, come vedremo, delle bocche dei due, e con annessa possibile allusione omofagica, presente anche nella potente chiusa del primo capitolo). La dinamica antropologica del doppio viene indagata attentamente da Giuseppe Fornari, sulla scorta di René Girard, ma con maggiore flessibilità e aderenza alle fonti antiche, evolvendo dalla teoria mimetica girardiana (sussistente a livello sia individuale sia sociale, collettivo), secondo la quale ogni mossa dell'uomo è determinata dall'imitare il desiderio di un altro, assunto come modello: io comincio a trovare attraente e a tendere verso ciò che desidera il mio modello, naturalmente col rischio intrinseco che il modello tanto ammirato a un certo punto diventi anche rivale, con l'innescare di una conflittualità che può essere tanto violenta da portare alla reciproca distruzione le due persone o i due gruppi sociali:

Il caso più paradigmatico di rivalità, come accennavo, si ha allorché la mediazione ostile è doppia e reciproca. Pure il modello infatti si riconosce nel modello dell'altro, poiché da esso gli giunge la sua conferma ontologica. Attraverso la polarizzazione

²⁷ G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 88.

mimetica la simmetria essenziale dell'imitazione si rende visibile: ognuno in realtà imita l'altro, ognuno è modello dell'altro, quantunque con ruoli iniziali apparentemente del tutto diversi. Le parti in gioco credono di accentuare e confermare sempre più le loro differenze, e invece manifestano sempre più l'identità dei loro desideri. Il momento finale in cui si realizza questa simmetria speculare è la violenza dei doppi, in cui la rivalità non ha più freni di sorta [Pessina e Consonni] e diventa desiderio di distruggere in modo totale il nemico, situazione che si può sviluppare contagiosamente in un processo a catena suscettibile di coinvolgere un'intera collettività [cfr. l'arrivo della corsa dell'Olonia, in cui pubblico e dirigenti si scontrano, con violenza latente]. È il pericolo latente nel sogno come nella vicenda reale della *Montagna incantata* [di Thomas Mann]: la *crisi dei doppi*, in cui ciascuno diventa l'immagine simmetrica e opposta della violenza degli altri, l'*homo homini lupus* di Hobbes. Il simbolo del doppio, diffuso in tutte le culture umane, ci ricorda la formula per così dire chimica di questo processo; il fenomeno potenzialmente inarrestabile delle vendette e delle faide ce ne dà l'esemplificazione concreta; il cannibalismo, che ci permette di divorare le carni del nostro nemico, magari ancora palpitanti come nell'omofagia, ci ricorda il sostrato selvaggio delle nostre rivalità. Questa è la faccia nascosta di ogni nostra rappresentazione di doppio²⁸.

E poco prima, a p. 20:

il modello conferma sempre più la sua superiorità, mentre l'imitatore sarà da parte sua sempre più disorientato, avvertendo la propria incapacità di soddisfare ai comandi contraddittori dell'altro [alternativamente, prima il comando di uniformarsi a lui e al suo desiderio, e poi, quando ne nasce rivalità, quello di evitarlo, per poi tornare a proporsi come modello, secondo la sua propria natura] come una colpa o inferiorità

²⁸ G. Fornari, *Da Dioniso a Cristo. Conoscenza e sacrificio nel mondo greco e nella civiltà occidentale*, Marietti 1820, Genova-Milano, 2006, pp. 21-22.

costitutiva. Il sistema formato dalle due persone tende al collasso: con tutte le possibili combinazioni intermedie l'imitatore arriverà a odiare il modello, **oppure a odiare se stesso [Consonni?]**, come avviene in molte patologie psichiche. Il modello, di solito, viene direttamente coinvolto e, non scorgendo le cause dell'intero processo, addossa all'altro tutta la colpa della situazione. Sotterranea o esplosiva, la rivalità si scatena, rendendo i due partner del rapporto mimetico i doppi l'uno dell'altro. Il doppio vincolo [di Bateson] per Girard non è altro che l'illustrazione del rapporto rivalitario di doppio”.

È per evitare che questo processo porti all'autodistruzione le comunità, che per Girard sono nati i riti sacrificali, dotati, agli occhi delle comunità, della forza di placare la violenza incanalandola verso le vittime (che possono diventare a loro volta sostitutive di altre vittime in ulteriori complicazioni della dinamica), su cui viene scaricato preventivamente l'intera aggressività, resa accettabile dalla stessa natura atemporale e atemporale del rito.

Analisi del tema della “bocca”

Per mostrare già gli esiti di questo processo, avviamo l'esame di un altro particolare iconografico, con matrice mitografica e profondi risvolti psichici aspiranti ad emergere e a oggettivizzarsi, che si carica di forza simbolica, in senso anche vissuto e performativo, man mano che ricorre lungo il racconto in frequenti contesti diversi fino alla pagina finale: quello della bocca. La sua comparsa proprio alla chiusa del primo capitolo è potente e già rivelatrice, al termine di una nuova rievocazione dell'incidente provocato:

Poi ho sentito una sterzata; poi, una frenata: m'è sembrato che la testa si spaccasse. Volevo dirgli qualche cosa, ma non sono stato capace. [...] Poi, intanto che passavo le mani sulla testa, ho incominciato a veder la faccia del Pessina che mi veniva vicino. Poi non ho visto più la faccia, ma solo i buchi del naso e un pezzo degli occhi che continuavano a fissarmi, diventando sempre più grandi. Poi non ho visto più neanche i

buchi del naso e i pezzi degli occhi, ma solamente la bocca che si stava aprendo sopra la mia come una specie di tenaglia.²⁹

È come se questo primo capitolo si concludesse con una specie di rito omofagico³⁰, impressione che si rafforza alla luce delle successive ricorrenze di questo elemento corporeo, ma che getta una luce retroattiva su un importante anticipo già nelle pagine precedenti (quando in piena corsa vengono rifocillati con del pollo da Todeschi), in cui l'io narrante confessa per la prima volta l'insorgere della paura che intacca l'euforia fin lì dominante in lui:

Il Pessina mi ha guardato: allora l'ho guardato anch'io. Ho incominciato ad aver paura. Gli occhi erano dietro a rovesciarsi e non lasciavano vedere che due palle bianche, con le vene del sangue che continuavano a ingrossarsi e a battere. Gli battevano anche i cordoni sopra le orecchie. [...] Era dietro a rompere coi denti il grasso di una gamba: la teneva stretta dentro la destra. Nello sforzo di tagliare il muscolo che teneva attaccato all'osso la carne, gli zigomi gli si tiravano. Sembrava che non avesse nessuna voglia di fare quello che stava facendo.³¹

Da un lato siamo di fronte al pasto di una fiera eccitata, ma l'ultima frase riportata al contrario crea ancora l'ambiguità e la doppiezza tipiche di questo racconto. O forse l'assenza di aggressività psicologica vuole adombrare l'aspetto oggettivamente rituale del gesto. In ogni caso, un'allusione omofagica, dalla velata natura rituale, che troverà un suo primo culmine proprio al termine del capitolo, percorre anche le situazioni successive. Dapprima l'immagine-simbolo dell'osso ricorre insistita, fino a marcare il luogo in cui era avvenuto il pasto, quasi creandogli un significato sacrale, e subito dopo mettendo in parallelo, in un fugace inciso, i muscoli e i tendini degli atleti con quelli del pollo da loro stessi appena spolpati (con

29 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 32.

30 Cfr. per esempio le tracce che si scorgono nei frammenti dei *Cretesi* di Euripide, in G. Fornari, *La conoscenza tragica in Euripide e in Sofocle*, Ancona-Massa, Transeuropa, 2013, p. 63: "Le fiaccole sono levate in alto per la Madre montana, corrispondente alla grande dea cretese, che, nei suoi aspetti diversi e complementari di madre, vergine e amante, è riconoscibile nelle varie divinità femminili della religione greca, come delle limitrofe religioni mediterranee e vicino-orientali. La figura di questa dea primordiale sembra indisgiungibile dai banchetti di carne cruda, e rimanda a un collegamento sinistro, che la tragedia ci rammenta fin dall'inizio, tra sfera sessuale e generativa da un lato e sacrificio dall'altro".

31 *Id.*, p. 19.

la complicazione di un altro elemento ricorrente, quello meccanico, oltre a un'allusiva sensualità):

Allora ho capito e ho gettato l'osso sulla strada: l'ho visto che cadeva, proprio di fianco al pedale, con la poca pelle che gli era rimasta attaccata. [...] Oramai ero arrivato a pochi metri dal motore; in quel punto la rampa cadeva giù dall'alto verso il posto dove avevo gettato l'osso, come una parete. Ho guardato in basso, tra le scarpette, i piedi e i mozzi dei pedali, sotto le mutandine, dove vedevo i muscoli tendersi e stendersi, ho fissato per un po' i riquadri delle mattonelle.³²

Qualche pagina dopo, e proprio quando Consonni sorpassa il suo compagno, consumando quindi un primo tentativo agonistico di trasformare il dio in vittima, tali elementi vengono ripresi e coagulati nell'apparizione di un cane:

Sulla destra, ho incominciato a vedere un paracarro: sembrava un osso dimenticato lì da un cane. Poi l'ho sentito sguagnire. Ho sollevato la testa: si teneva con le zampe sul parapetto di cemento, tra un vaso e l'altro dei fiori che c'erano.³³

Subito dopo questo passo, come vedremo, l'animale viene a sua volta confuso, sovrapposto con Pessina (non si capisce bene di chi venga evidenziata la bocca), in una evidente percezione magica di oggetti e situazioni, appena celata sotto la modalità della presentazione in corsa delle immagini. Ma qui, stilisticamente la sovrapposizione-identificazione è ottenuta anche con se stesso, dato che del cane viene descritto l'apparire della testa (altro elemento iconico chiave del racconto, sempre oggetto, come vedremo, di attenzioni rituali e sacrificali, ora allusive ora più esplicite) senza nominarla, mentre il ricordo immediatamente precedente di Consonni, "ho sollevato la testa", è legato strettamente tramite i due punti a quanto segue.

L'evento del sorpasso in gara, accompagnato da apparizioni dionisiache, viene sancito persino dalle fiaccole rituali (del tema del fuoco parleremo a proposito del cap. IV), e seguito dal nuovo insorgere della paura in Consonni:

³² *Id.*, pp. 19-20.

³³ *Id.*, p. 26.

Le piante hanno incominciato a non fare più ombra: sembravano delle torce infuocate. Il sole continuava a sbattermi sulla testa. Poi l'ho sentito sguagnire un'altra volta [non è ben chiaro se si tratti del cane appena visto o di Pessina; la sovrapposizione degli elementi, dovuta alla concitazione della corsa e alla precarietà mentale dell'io narrante *ex post*, crea la situazione perfetta per giustificare e dissimulare al tempo stesso questi sdoppiamenti magico-dionisiaci]: mi è sembrato di veder i denti venir fuori dalle gengive, intanto che la lingua, fumando, si tirava tra le mascelle, da cui stava per uscire una specie di rantolo, come se fosse la bandierina della staffetta. Poi lui ha chiuso un'altra volta la bocca. [...] mi è sembrato ancora più bianco. Ho incominciato ad avere paura.³⁴

Alla chiusa del capitolo, la bocca del compagno-assassino che si piega su di lui, mentendogli fra l'altro fin da subito (“L'è stà un sas, Sergio. Un sas”), si fa così grande da occupare tutto il suo campo visivo, coi connotati minacciosi di una tenaglia che sta per afferrarlo. Le sineddochi dei buchi del naso³⁵ e degli occhi possono richiamare un'immagine bovina o comunque animale, legata magari ad un contesto rituale arcaico, ma anche qualcos'altro, per esempio una maschera teatrale. Anche la compresenza (senza che un'ipotesi escluda l'altra) di queste due suggestioni visive ci fa convergere su Dioniso. Osserva infatti Richard Seaford:

the cult of Dionysos had flourished throughout the recorded history of the Greeks, for a thousand years, always having at its heart the power of Dionysos to bridge the gaps between the three spheres of the world - nature, humanity, and divinity. Humanity emerges from nature and aspires to divinity. Dionysos, by transcending these fundamental divisions, may **transform the identity of an individual into animal and god**. [...] A small but telling symptom of the contrast [col cristianesimo] is the early and persistent Christian hostility to the *mask*, as diabolical. It is the joyful transformation of identity that underlies the importance of Dionysos in various spheres - notably the spheres of wine, mystery-cult, the underworld, politics, theatre, poetry, philosophy, and visual art³⁶.

34 *Id.*, p. 27.

35 Cfr. anche a p. 16: “gli ho visto la fronte e la carne del naso che sbatteva intorno ai buchi”. L'immagine ricorre anche nella pittura testoriana di quegli anni. Il richiamo al naso dilatato, qui e in altri passi, costituisce un possibile rimando iconico al cavallo di “Guernica”, altra opera sacrificale. Che queste reminiscenze volessero tentare un'interpretazione che inglobasse lo stesso Picasso nelle dinamiche e nei motori profondi della contemporaneità che andiamo indagando, lo testimoniano alcuni suoi disegni o affreschi giovanili, chiaramente picassiani e sacrificali, come una crocifissione del 1945, consultabile in G. Testori, *Crocifissione '49. I disegni ritrovati*, catalogo della mostra al Mart di Rovereto, a cura di Davide Dall'Ombra, 28 marzo – 24 maggio 2015, p. 33 e 54.

36 R. Seaford, *Dionysos*, London & New York, Routledge, 2006, pp. 4-5.

Più a fondo in questa direzione utile al taglio del nostro sguardo testoriano va Giuseppe Fornari, che distingue il dionisismo moderno di Nietzsche da quello euripideo che trova il suo culmine nelle *Baccanti*:

Il clima esplicito e dichiaratorio introdotto da Nietzsche, ossia del massimo zelatore moderno di Dioniso, non ha più molto di greco. Dioniso era il dio del mistero e dei Misteri, il nume della maschera e dei travisamenti (nel senso impersonale e prepersonale del latino *numen*), e dunque per eccellenza la divinità del teatro, del luogo rituale in cui le cose si recitano perché sembrino vere sul palcoscenico e perché sono vere fuori dal palcoscenico, ma senza che si attui mai la coincidenza flagrante e insopportabile tra rappresentazione e rappresentato, tra verità che diventa finta e finzione che si dimostra vera. La tragedia di Euripide attua una strategia assai diversa da quella del moderno esaltatore di Dioniso, ovvero il procedere obliquo, l'ambiguità enigmatica, la molteplicità dei livelli di significazione dove la verità è sì presente, a differenza dei giochi letterari moderni, ma rifrangendosi nelle pieghe e nei veli dell'allusione, dell'illusione. Le pieghe e i veli di quello che i greci chiamavano il peplo di Persefone, la veste labirintica della dea dell'oltretomba, della compagna tenebrosa di Ade, la divinità infera di cui Eraclito dichiara l'identità segreta con Dioniso, e nel cui regno scende il giovane re di Tebe Penteo, l'oppositore di Dioniso atrocemente punito dal dio venendo da lui travestito da donna, e poi fatto a pezzi dalla madre Agave e dalle altre donne tebane.³⁷

Nel corso del racconto, la trasformazione di Pessina è da animale – così lo vede Consonni da terra – a dio, appunto. Questi torna invece (ma fin dall'inizio, visto che è lui il narrante) a una situazione animale, da aspirante sostituto di Pessina, che invece inizia come “servo”. E forse possiamo vederlo finire anche nel sottosuolo, parlarci dal mondo dei morti in questo capitolo narrato in prima persona tutto *a posteriori*. Il comune denominatore di tutte queste situazioni è Dioniso, come anche del doppio (legato alla maschera), presente non solo nelle sostituzioni di individualità interscambiabile presente nei *Segreti*, ma anche per esempio nel gioco di luci e di specchi, di riflessi, pure frequente nei *Segreti*.

37 G. Fornari, *La conoscenza tragica in Euripide e in Sofocle*, Ancona-Massa, Transeuropa, 2013, pp. 306-307. Questo primo capitolo di *Roserio* sembra ricalcare le orme euripidee, ma con un grado di compenetrazione più totale di racconto e realtà raccontata, che secondo Fornari la tragedia antica stava ben attenta a non raggiungere, come spiega nella medesima pagina, distinguendolo dal deflagrante e autodistruttivo atteggiamento nietzschiano di identificazione col dio: “Il sistema di mediazioni e di filtri che presiede alla rappresentazione teatrale antica consente di penetrare nelle *medias res* dionisiache senza venirne contagiati e travolti”. Questa identità racconto-realtà in termini dionisiaci, giudicata forse eccessiva, può essere stata fra le cause della misteriosa rimozione del capitolo non solo dai *Segreti*, ma dalla stessa bibliografia personale di Testori, che tendeva ad accreditare *Roserio* al *Ponte della Ghisolfi*, dunque nella versione mutila, più che all'edizione originale.

Anche nel caso dell'immagine indagata, sono inequivocabili la sua ferinità generale, e una suggestione omofagica nella similitudine della tenaglia. E forse anche omoerotica (“la bocca che si stava aprendo sopra la mia”)? In tal caso, si tratterebbe di una velata allusione a un'altra possibile causa della rivalità fra i due, almeno da parte di Pessina. E non sarebbe l'unica volta nel Testori di questo giro di anni. Ma questa fugace rivelazione amorosa allora si presenterebbe corrotta da un contesto drammatico e per di più reso viscido e ambiguo dalle intenzioni omicide e dalla menzogna di Pessina. E anche questa è tipica evenienza dei *Segreti*, dove, come vedremo, l'amore spesso si presenta fin dalla sua nascita in una situazione intorbidita da via via da malessere, secondi fini, violenza latente e biechi interessi. Un archetipo di questa costante si trova forse nella figura del cane demoniaco che tenta la suora con un misto di repulsione e attrazione in *Tentazione nel convento*, dramma risalente al 1949 e pubblicato soltanto postumo.

Ma, ciò che è più interessante notare in questo capitolo, questo dramma si presenta come un deposito significativo di alcuni temi e immagini riprese pochi anni dopo in *Roserio*. Cominciamo a illustrare questo parallelismo citando la prima apparizione del cane nel racconto:

“Varda, stupit!” mi ha gridato dietro, subito dopo, il Dante. “Varda!” Un cane era fermo, in mezzo alla strada, proprio poco prima della curva: pareva uno stronzo. Ho zigzagato. Mi sono riportato sulla pista. [...] Ho cercato di dervire la bocca e di ridere per fargli capire che il pericolo, ormai, era passato.³⁸

Poche righe dopo, quando sembra che il punto in cui i due corridori l'hanno incontrato sia passato da un pezzo, con uno strano (anche per quest'opera) complicarsi della cronologia e del racconto, in cui nel frattempo compare un altro animale “sacro”, una “mucca”, il racconto torna al cane, con un seguito che contribuisce ad accrescere la tensione e lo spasmo che precedono il misfatto:

38 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., pp. 6-7.

Ho stretto i freni. Ho girato la macchina ad angolo. Il cane si è messo a sguagnire e è saltato via. Quando mi sono voltato indietro, per vedere se anche il Dante era riuscito a schivarlo, non l'ho più visto. Ma sul rettilineo che è venuto dopo, l'ho sentito un'altra volta. L'urlo è venuto giù come una sassata. Ho chiuso la testa nelle spalle.³⁹

Il brianzolo “sguagnire” è quasi un *hapax* in quest'opera, seguito solo dall'altra ricorrenza indagata poco sopra in cui ricompare anche il cane, il quale torna in un'altra casuale ma insistita sequenza carica di tensione del quarto capitolo. Diciamolo pure in vista del confronto con il dramma inedito del '49: questa apparizione del cane assume una sorta di valenza magica, di una magia però arcaica, molto legata alla materia, che deve la sua insorgenza al sacrificio e non a mediazioni linguistiche o altre mediazioni successive. Non è una scorciatoia per possedere la realtà, è una magia che si paga a caro prezzo, sottoposta alle ferree leggi performative sacrificali, il cui esito stilistico è una “contrazione delle forme anti-dialettica parallela alla *contractio animi*, che induce alla contemplazione, in cui il *vedere* è unitivo con ciò che si *vede*”⁴⁰. O a ciò che si dice: Per tre volte ricorre nel racconto in punti diversi la battuta di Consonni rivolta a Pessina, che non risponde alla sua domanda su come stia quella mattina: “Parla! Non sono mica un cane. Parla!”⁴¹ Magia o definizione ineffabile, introduttiva alle origini profonde della materia indifferenziata.

Ma ora per cogliere meglio questa valenza nell'officina mitografica testoriana confrontiamo l'apparizione con quella in *Tentazione nel convento*:

Suor Elena: Le novizie e le sorelle protestano di non voler entrare nel coro.

La Madre: Per quale ragione?

Suor Elena: S'erano già sedute, han detto, quando al banco di Marta, che era rimasto vuoto, ha preso posto un cane.

Don Dionigi: È una fantasia.

Suor Elena: Non credo. Ho sentito io stessa gli ultimi latrati.⁴²

39 *Id.*, p. 7.

40 Mino Gabriele, “Esoterismo e iconologia”, in *Storia d'Italia, Annali n. 25, Esoterismo*, Torino, Einaudi, 2010, a cura di Gian Mario Cazzaniga, p. 140.

41 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 23.

42 G. Testori, *Opere 1943-1961*, a cura di F. Panzeri, Bompiani, Milano, 1996, p. 45. Questa edizione riporta una nuova versione del dramma risalente all'anno successivo, il 1950, con qualche variazione rispetto al primo

Questa proiezione del male, doppio “dionisiaco” di suor Marta, con esplicito carattere soprannaturale, quale elemento inserito da Testori nel proprio bagaglio figurale è troppo intensa per non esercitare anche nell'opera successiva la sua forza simbolica. Tanto più se si notano altre analogie che rafforzano il parallelismo. L'immagine delle narici di Pessina dilatate e prominenti, ricorrente soprattutto nel primo capitolo, e degli occhi allucinati e con le pupille rivoltate, trova una sorta di calco in questa descrizione da parte di Suor Marta del suo arcivescovo in visita al convento nel dramma del '49:

Allora io l'ho guardato e ho visto che aveva il viso di maiale e che le cavità degli occhi si mostravano vuote come precipizi. è stato orrendo, Madre. Quando poi, dietro mia insistenza, ha dovuto porgermi la mano per baciare l'anello, mi sono accorta che era ridotto a poco più di uno scheletro. Finalmente ho capito molte cose. Allora io l'ho guardato e ho visto che aveva il viso di maiale e che le cavità degli occhi si mostravano vuote come precipizi. è stato orrendo, Madre. Quando poi, dietro mia insistenza, ha dovuto porgermi la mano per baciare l'anello, mi sono accorta che era ridotto a poco più di uno scheletro. Finalmente ho capito molte cose.⁴³

Al di là del valore escatologico di questa descrizione del destino umano, di sapore secentesco, il suo effetto straniante può farvi scorgere, nella sua autonoma forza iconica, anche una direttrice rituale, come di un destino magico-vittimario preciso, data nel dramma dall'evocazione del sacrificio cristiano, e in Pessina dagli altri elementi che abbiamo citato.

Anche sul piano stilistico, forse è proprio la forza iconica, da *hapax*, di queste immagini a proiettarle in una potenzialità semantica che va oltre la semplice proiezione del subconscio, oltre il mero psicologismo postromantico di un antecedente come “Le vampire” dei *Fleurs du mal*. Attraverso la loro materialità intendono piuttosto collegarsi a una iconografia storica, rituale, anche se rielaborata dal proprio vissuto, o addirittura da esso creata. In tal caso, la materialità di questa creazione di Testori e l'evidente simbolismo che al tempo stesso la connota,

dattiloscritto: cfr. F. Panzeri in *Id.*, pp. 1270-1271.

⁴³ *Id.*, p. 57.

determina un dualismo di carattere magico-metafisico, aspirante a un'oggettività e a un'incidenza più estesa della storia personale, autoreferenziale.

indichiamo qualche causa della percepita continuità fra le immagini di queste due contigue opere giovanili, e il traslato che conservano autonomamente, nell'analogia con la formazione delle immagini simboliche della letteratura esoterica, dovuta non solo alla necessità di esprimersi in figure che mostrano e celano al tempo stesso le credenze che vogliono tramandare,

ma anche e soprattutto per l'intensità e il potere psicologico che sta alla base della creazione o l'invenzione di simili traslati. Questi in effetti, all'interno di un sistema dottrinale in cui operano preponderanti le facoltà intellettuali proprie della gnosi magica, speculativa e filosofica, risultano il più raffinato prodotto dell'immaginazione creatrice, facoltà interiore che elabora, grazie alla ragione, i dati sensibili e li ripropone a livello noetico trasformandoli in immagini mentali, utili a sublimi meditazioni. In quest'ambito l'immagine naturale/artificiale, strumento del discorso intellettuale e spirituale, assume eminente valore simbolico, perché mostra figure che rappresentano efficaci dinamiche psichiche ormai libera da qualsiasi connessione con i dati sensibili di eventuale riferimento, figure capaci di "attualizzare" e "visualizzare", per chi esercita questo tipo di immaginazioni, "altre" modalità di pensiero che, similmente ai sogni profondi o *visio in somniis*, sono completamente autonome dal mondo esteriore.⁴⁴

Per tutto questo, per l'impostazione stilistica e per la posizione diegetica che ne amplifica l'icasticità e il senso di destino, la chiusa del capitolo richiama un mutamento radicale e improvviso – per quanto preannunciato e presagito – di situazione, in qualche modo analoga a quella del canto di Ulisse, naturalmente con ampie allusioni a quello di Ugolino. Anche l'io narrante viene retroattivamente ricacciato negli inferi, da cui narra in una distorta dimensione spazio-temporale la sua vicenda. Del resto, tutto il racconto è percorso dalla "caduta" sacrificale di Consonni durante la vertiginosa discesa dei due, dinamica nella quale si può scorgere naturalmente una valenza simbolica ctonia, per rinascere col sacrificio (Pessina) o per restarvi imprigionato e dissolto (Consonni), funzionale solo al proprio doppio.

Anche il tema della bocca trova in *Tentazione nel convento* una fondamentale radice, dotata di tutte le caratteristiche di continuità ed evoluzione simbolica sopra

44 Mino Gabriele, "Esoterismo e iconologia", in *Storia d'Italia, Annali n. 25*, op. cit., pp. 138-139.

descritte, fino a farsi stigma di uno stravolto destino trascendente. Dopo che suor Marta viene assalita dal cane nella presagita lotta finale, così la descrive una conversa testimone:

Marta giace a terra disanimata. Essa ha tentato di difendersi dalla bestia che l'aveva assalita e pareva trascinarla con sé. Soprattutto ha cercato di non offrire il viso alla sua bocca che ardentemente la cercava. In questo sforzo si è rovesciata sul banco, poi è caduta.

[...]

Non ha parlato. Sudava per la fatica. Quando poi è caduta, e la bestia è scomparsa, ci siamo avvicinate: una piaga orrenda le si era aperta sul viso, proprio dove i due lembi del labbro si uniscono e arrivando fino alla curva della mascella, pareva averne allargata in un grumo l'apertura della bocca.⁴⁵

Commento al capitolo II

È bene ricordare che questo, già *in medias res* e narrato ora in terza persona, è l'*incipit* del racconto (in questa versione ridotta non vi sono più esitazioni nel preferire questa definizione a quella di romanzo breve) pubblicato nel *Ponte della Ghisolfà*, mutilo del primo capitolo.

Dopo un avvio fra teatrale e realistico, come il primo comunque subito convintamente focalizzato sulla psiche del protagonista in un suo preciso dilemma esistenziale (“se non è diventato un vigliacco, deve venire”), il secondo capitolo instaura in modo esplicito una simbologia e il luogo rituale, il tempio da cui questa ritualità prende avvio e forza, nel flusso di altre sovrapposizioni-identificazioni, continue in *Roserio*: fra uccello dello stemma della “Vigor” e membro fallico, fra fuoco, sole e uccello-stemma, fra amore etero e accenno omosessuale: è una sequenza continua e prolungata, per lo più non agevolmente isolabile, dato che il flusso dei “doppi” intersecantisi a catena (o a scatole cinesi) è quasi continuo, come i temi melodici che si rincorrono, si insinuano e scaturiscono uno dall’altro in una sinfonia mahleriana.

Siamo nella sede della “Vigor”, subito dopo l’esordio del nuovo capitolo:

⁴⁵ G. Testori, *Opere 1943-1961*, op. cit., p. 50.

La targa della società stava dietro: sopra la testa: sopra la vetrina rilucente di coppe, medaglie e statue. Era di metallo giallo, dipinto a **fuoco**, e la scritta, in grande, per traverso, diceva: VIGOR. Si erigeva, obliqua, fino a raggiungere il soffitto. Sul basso, da parte a parte, erano infisse due ruote: le aveva tolte lui stesso [Todeschi] dalla bici della sua giovinezza: quella su cui aveva volato e i premi, lì nella vetrina, ne testimoniavano, ammuffiti, i trionfi. Che il simbolo [che non è ancora stato descritto] nascondesse anche un altro significato, era l'intesa a cui tutti gli iscritti riferivano, ridendo, la forza della società. Alla vigilia delle corse, press'a poco una settimana prima, il Todeschi, da dietro il tavolo dove adesso stava sdraiato, o di lato alla lavagna, su cui ne spiegava, tracciandolo col gesso, il percorso, a un certo punto diceva: 'E fin a dopu, giò i man de l'usel.' Intendendo che riservassero ogni forza, per la gara: per l'altro uccello, quello del simbolo che rampava sulla parete [aspetta fino a questo punto a descrivere esplicitamente la parte superiore dello stemma, identificandola così in modo più totalizzante e inestricabile come simbolo fallico (a sua volta identificato con la gara, la vittoria, il "vigor" agonistico), che nelle righe successive verrà ripreso più volte]. Adesso gli scalmanati [gli atleti della squadra] se n'erano andati gridando e ridendo, giù, per le scale, uno addosso all'altro: e se l'erano tutti toccato, biforcando le dita: per scaramanzia. Perché il Riguttini aveva fatto uscire dalla sua bocca da Sessantatré, come lo chiamavano, la sicurezza che all'Olonza avrebbero stravinto, aggiungendo che se fossero rimasti fregati, lui **se lo sarebbe lasciato tagliare** [allusione sacrificale, dissumulata nell'ironia apotropaica].⁴⁶

Nei capoversi successivi Todeschi rievoca in sé il momento dell'incidente, dopo il quale dalle fila della sua squadra mancano proprio i due atleti più forti, Pessina e Consonni:

erano diventati la sua angoscia. Perché li amava: come fratelli, come figli, come tutto. E per loro avrebbe dato qualunque cosa. [...] Gli parve d'essere risucchiato nel vuoto in cui la curva li aveva inghiottiti: era cinque curve sopra quella che loro stavano per abbordare. Li aveva seguiti sfrecciare, i due grandi **falchi** [torna, con meccanismo simbolico a questo punto attivato in modo permanente, il richiamo fallico], giù, verso il piano del lago. [...] aveva spostato gli occhi dalla strada verso il **lago**, dove si alzavano, **incendiate** dal sole, le Grigne. In quel momento aveva visto lo stemma erigersi più alto delle punte rocciose che, investite dall'oro, balenavano: la scritta traversa [p.36] gli era roteata davanti agli occhi, dentro l'immensità del cielo: VIGOR! VIGOR! VIGOR!: mentre vedeva un'altra coppa andar a collocarsi dentro la vetrina. Si voltò: la vide rilucere in mezzo a tutte le altre. [Todeschi, in un'identificazione pansessuale e dionisiaca con il "vigor" capace di possedere l'intera realtà, sta vivendo la stessa estasi trionfale di Consonni poco prima dell'incidente, e anche il seguito è analogo: questo tipo di trionfo, di vitalità, di energia necessita di un sacrificio]. Ecco: era stato proprio nel momento in cui aveva rimesso gli occhi dal panorama sulla strada, che non li aveva più visti. [...] Aveva buttato la testa ancor più in fuori e quando la macchina era stata sul culmine della curva, aveva visto tre giri di strada sotto di lui, al punto in cui l'ombra di

46 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., pp.33-34.

una sporgenza rocciosa, precipitando nel lago, tagliava la luce del sole, sulla proda, di là dal paracarro, due maglie gialle: erano avvinghiate l'una all'altra e si stiravano, come corpi in agonia.⁴⁷

Anche qui l'immagine si presenta quasi come icona pittorica, alla Lucien Freud. Nella sua introduzione, Spinazzola parla di “torsione dei corpi, avvinti in un abbraccio ferale, forse con un'allusione cupa all'omoerotismo inteso come risvolto della virilità sportiva”⁴⁸. Il risvolto omoerotico è parallelamente presente nel sovrasenso rituale dell'episodio. Ed è un altro sbocco, un'altra sovrapposizione del vigore erotico, questa volta impastato con la morte (lo stesso termine “agonia” ha in sé la doppia valenza-chiave di tutto il racconto, di lotta e di morte) come spiega ad esempio Fornari:

Nell'arco di milioni di anni il sacrificio deve avere influenzato la stessa evoluzione della sessualità umana, che combina insieme elementi biologici e culturali. L'omosessualità, ad esempio, presente anche nel dionisismo, si dev'essere sviluppata in riti in cui si era posseduti o ci si impossessava di un doppio maschile, a scopi di iniziazione (come nell'efebia) o sacrificali (come per i prigionieri di guerra).⁴⁹

E ancora Fornari, a proposito delle *Baccanti* di Euripide:

Tutta la tragedia di Euripide ci si rivela come un gioco mortale di travestimenti. Quando viene irretito da Dioniso, Penteo si sottopone al travestimento rituale tipico di molte cerimonie di iniziazione, il travestimento in abiti femminili che rappresenta l'inversione allarmante dei ruoli che l'iniziando deve superare per essere ammesso nel gruppo, e che nel contesto della tragedia assume un significato drammaticamente grottesco. Quest'iniziazione aveva facilmente risvolti omosessuali, per cui l'iniziando doveva subire la sodomizzazione passiva, come avveniva ancora nell'istituzione dell'efebia, e come è attestato in alcuni culti misterici.

Tuttavia il testo ci fa percepire solo per scorci molto sintetici tali aspetti omoerotici, poiché ciò che dobbiamo cogliere è la progressione inesorabile della crisi mimetica destinata a mettere ogni cosa “sottosopra” [cfr. il “mito rituale” dell'helter skelter, presente nella cultura rock che ha invaso l'occidente subito dopo queste opere testoriane]. Le reazioni del protagonista quand'è travestito sono molto chiare in proposito. Penteo vuole rimanere nascosto perché teme il riso di scherno delle Baccanti: il sovvertimento dei ruoli e dei sessi espone all'odio di gruppo o al suo succedaneo

47 *Id.*, pp. 35-36.

48 *Id.*, p. XX.

49 G. Fornari, *Da Dioniso a Cristo*, op. cit., p. 86.

immediato, il riso persecutorio [come Pessina che viene chiamato "messa-donna"⁵⁰ quando non riesce ad andare a visitare Consonni in istituto. Anche quel "messa-donna" dunque riveste un sovrasenso rituale]. È dunque la rappresentazione di un'inversione sessuale ad essere il mezzo e il pretesto di una persecuzione, non il contrario. E non basta. Il travestimento di Penteo è un'allusione calzante all'organizzazione narrativa e simbolica dell'intera tragedia. Alla femminilizzazione degradante di Penteo caricatura dell'aspetto ambiguamente femminile di Dioniso, corrisponde la **struttura metamorfica della tragedia [cfr l'intercambiabilità/sovrapposibilità di personaggi e situazioni in Testori?]** E il mescolamento dei racconti dei *Segreti* potrebbe anche rifarsi al labirinto, potrebbe addirittura costituire un rito labirintico], in cui gli uomini diventano donne e le armi [scudi in pelle e lance] diventano timpani e tirsi. Questa metamorfosi viene sottolineata nel testo in modo indiretto ma capillare. Molti dei procedimenti metaforici dell'opera si basano sul rovesciamento che è tipico dell'occultamento vittimario, per cui la realtà di partenza appare come l'immagine successiva o finale: la crisi violenta, che nasce dalla collettività, viene proiettata sulla vittima che ne diventa la causa, mentre le differenze culturali del gruppo, che dovrebbero venir spiegate dal mito d'origine, sono già presupposte in una maniera o nell'altra dalla spiegazione mitica".⁵¹

Siamo ora un po' più attrezzati a rileggere un impressionante lacerto del primo capitolo, laddove, a cominciare dal lago, si condensano in risultato unitario molti elementi simbolici, scenari, reagenti o catalizzatori del fenomeno al centro del racconto, l'incidente di Consonni, qui in una delle sue numerose riemersioni dalle sponde mitopoietiche del subconscio narrante:

Dopo ho sentito che la sua voce incominciava a venirmi dalla gola, nella bocca. Allora finalmente ho potuto aprire gli occhi [perché solo allora ha potuto? Sembra che glielo abbia permesso la voce di Pessina, come quella di un demiurgo o sacerdote; e poi a cosa sta accennando? Anche qui a un bacio omoerotico che diventa omofagico?]: gli ho visto la fronte e la carne del naso che sbatteva intorno ai buchi. Ho continuato a guardare: le labbra sbattevano, come se stesse morendo [e dunque come se la vittima fosse lo stesso Pessina e non Consonni, che in fin dei conti detta in prima persona questo capitolo come da una beata situazione di incoscienza indifferenziata]. [...] Quando mi hanno girato per tirarmi su, prendermi in braccio e portarmi sulla macchina, il lago era ancora giù. Ho visto la lama dell'acqua, dove avevo capito che sarei andato a finire, come lui mi aveva detto, incendiarsi nel sole.

Molla! Rallenta! Mola!

Avevo le mani impiastro di sangue, terra e fili d'erba. Poi, dentro il lago, ma anche più grande del lago, e anche contro tutto il cielo, ho visto lo stemma della Vigor, che era diventato come un uccello sul punto di prendere il volo. Allora anche gli altri sono scoppiati a ridere. Il Sessantanove si è messo a gridare contro la luce che veniva fuori dalle due ruote dello stemma e saliva come un fuoco oltre il lago: 'Dài, Pessina! Daghel in del cu, Pessina! Pessina"⁵²

50 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 57.

51 G. Fornari, *Da Dioniso a Cristo*, op. cit., pp. 126-127.

52 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 17-18.

Subito dopo, questo impasto di sofferenza e carne viene sovrapposto anche alla meccanica, anticipando il sovrasenso tematico che questo elemento (come estensione metonimica dell'uomo, come esasperazione della *varietas*?) riveste nel IV capitolo:

Cos'è successo?' aveva gridato il ragazzo, **cercando di superare con la voce il rombo del motore** [ricorda una sovrapposizione alla Kubrik].
Dietro, un'altra macchina stava piombando su di loro.
Il Todeschi non aveva risposto.
'Cos'è successo?' era tornato a gridare il ragazzo. **Le marce si erano innestate e disinnestate, come se ogni volta strappassero pezzi di carne al motore.**⁵³

Durante la tesa, angosciosa e solitaria rievocazione interiore di Todeschi (che fa il paio con quella di Consonni in cui consiste l'intero capitolo precedente, qui narrata nella terza persona tipica dei *Segreti*, assemblata, fino a fondersi, con un discorso indiretto libero di strettissima identificazione del narratore onnisciente con i suoi personaggi, carica di amore struggente), l'insistito particolare (nessun particolare è superfluo, anzi, sono quasi tutti dei correlativi oggettivi non semplicemente linguistici, ma come dei veri amuleti, in termini animistici) dei rumori innaturali e sgradevoli dei colpi di bocce che giungono dalla sottostante osteria alla sede della società⁵⁴ si inquadra nella percezione spuria e "verminosa" della materia e in particolare dell'azione umana, non senza oggettive analogie che, come in tante altre pagine, estendono a tutto il dato materiale il destino sacrificale dei due protagonisti, emblema a questo punto dell'intera umanità e del cosmo:

Dalla finestra entrò un colpo secco, preciso: il pallino, centrato dalla boccia, sembrò al Todeschi schizzar via dalla sua testa. Poi entrò una lunga risata.
"E se ci fregano, me lo faccio tagliare".⁵⁵

53 *Id.*, p. 36.

54 La partita di bocce giocata sotto le finestre della "Vigor" accompagna tutto il monologo interiore di Todeschi, in un parallelismo più volte evidenziato con la sua rievocazione dell'incidente. Cfr. per esempio anche alle pp. 44-45.

55 *Id.*, p. 38.

La sovrapposizione psichica (almeno nell'intento narrativo) del boccino saltato con la sua testa crea un'altra icona mitografica con valore gnoseologico (e ciò che si "conosce" è il sacrificio sottostante, come se l'intero flusso della realtà fosse di natura rituale), se inserita nella serie di citazioni appena precedenti, come questa: "il colpo del freno aveva gettato la testa del Todeschi contro il cristallo"⁵⁶. Ma ecco l'immagine centrale, a cui le altre due, una precedente e l'altra seguente, fanno da cornice:

Sembrava che volesse levarsi dalla faccia una ragnatela: ma essa continuava invece ad avvolgerlo, impedendogli di vedere altro che quell'immagine, distesa su uno spiazzo d'erba magra, ingrignata dalla polvere, a precipizio sulla pozza sfusa del lago, dardeggiata dal sole: il Pessina che chiudeva nelle mani la testa del Consonni, orribilmente impiestrata di terra, fili d'erba e sangue.⁵⁷

In anni successivi, questa testa diventerà quella di Giovanni Battista in Erodiade, disegnata anche in una serie ossessiva di varianti⁵⁸. Una matrice è ancora nel Seicento, nel prediletto Federico Della Valle, che incentra due delle sue tre tragedie su teste tagliate (*Judith e Reina di Scotia*).

Nel capitolo che stiamo esaminando, invece, l'icona-simbolo della testa diventa, dopo Consonni e Todeschi, quella del Pessina:

Ma a un certo punto [Todeschi] aveva visto gli occhi del Pessina fermarsi in mezzo alla faccia, i muscoli tendersi. Allora l'aveva preso per un braccio. A quel colpo lui si era gettato la testa nelle mani ed era scoppiato a piangere. [...] Ma non erano state lacrime, quelle che erano uscite dalla gola del Dante: era stato come un urlo che non riusciva a liberarsi. Si era arrampicato, si era spezzato, ricadendo nel silenzio, da cui era rimontato subito, cupo e disastroso come quello di una bestia.

Lo sentì salire come se avesse ancora lì la testa del Pessina: non voleva abbandonarla sulla spalla, quantunque lui, intanto che teneva il volante, continuasse a tentare: capiva che solo così l'avrebbe calmato.⁵⁹

56 *Id.*, p. 37.

57 *Id.*, p. 38.

58 Cfr. *Erodiade e la testa del profeta* (testo di Carlo Bo), Electa, Milano, 1987. Centre Georges Pompidou-Beaubourg, Paris.

59 G. Testori, *Il dio di Roserio*, *op. cit.*, pp. 39-40.

Il passo è assai significativo, non solo perché ce lo presenta ancora come doppio di Consonni, di cui aveva preso la testa fra le mani poco prima, ma perché, dopo averla preparata e prefigurata, ora nomina esplicitamente l'antropologia a cui ci troviamo di fronte: quella di un protagonista che resta bestia senza riuscire a piangere. Pessina non piange: le lacrime sarebbero un marchio di umanità, mentre qui ci troviamo di fronte a un'umanità ancora ferina, senza le mediazioni delle emozioni complesse. Fin dall'inizio del racconto "il Dante", a dispetto del suo nome, si muove in base a reazioni e criteri elementari, di cui è come un emblema il mal di stomaco che determina il suo cattivo umore nel laconico rapporto coi compagni di gara. Nell'urlo represso il suo stesso corpo, il suo esserci, resta un segno inespresso. È questa afasia dell'umano il massimo grado e l'unico tipo di tragedia possibile nella contemporaneità, sembra dirci a questa altezza della sua evoluzione poetica quell'indagatore del tragico che è stato Testori.

Le cause di questo blocco, che sono invece pienamente tragiche in senso arcaico, restano sottotraccia, del resto in modo coerente con la sfera dionisiaca, carsica e travisata per sua natura (fino alle episodiche eruzioni improvvise e devastanti descritte per esempio proprio nelle *Baccanti*), in cui si inserisce quest'opera. Tutto ciò infatti, se saltiamo per un attimo con la mente al finale, avviene perché il sacrificio di Consonni non è ancora compiuto. Pessina diventerà dio quando riuscirà, nel finale di gara dell'"Olona", a schiacciare definitivamente la testa del suo doppio-rivale, la quale infatti ritorna subito dopo nel flusso di coscienza di Todeschi, che rievoca la reticenza "del Dante" nel visitarlo all'Istituto:

Non voleva: e perciò cercava di scansare la faccia del Consonni che invece, quanto più il Pessina tardava a venire [alla sede convocato dal presidente che lo attende], tanto più gli si avvicinava [ancora una sovrapposizione fra i due]. Pareva un arabo, con tutte quelle fasce sulla testa: ma, sotto, le volte che gli era capitato di vederlo cadere in crisi, gli occhi, il filo di bava che era incominciato ad apparire, schiumoso, all'angolo della bocca e poi a scendere fin quasi al mento, mentre erano seduti sul sedile di pietra, nel cortile del Ricovero... Poi la bocca si era aperta come per ridere, sguaiato, come un gatto.⁶⁰

60 *Id.*, p. 41.

Così impostata fino a questo punto, l'icona continuerà ad agire nell'immaginario dell'opera, come quando per esempio comparirà, appena accennata eppure sottolineata dalla capziosità della descrizione, innestata nel IV capitolo, in cui la tensione dei doppi sacrificali raggiunge il massimo spasimo, senza ancora esplicitarsi: "Il Pessina, tenendo fermo il corpo, girò verso il principale la testa".⁶¹ A quello in esame si affianca, come si vede, il tema della bocca, con il ricorrere di un particolare analogo al suo serbatoio di archetipi già analizzato, *Tentazione nel convento*, solo con la bava al posto del sangue (forse indice appunto del sacrificio non ancora consumato); anche la risata animalesca (solo tentata in Consonni) è presente nel personaggio di suor Marta. Non archiviamo provvisoriamente la comparsa della testa senza affiancarvi, oltre ai precedenti barocchi, un passo assai consono delle *Baccanti*. È una battuta del re di Tebe Penteo, il quale incarna suo malgrado i doppi mimetici dionisiaci, prima che questi si scatenino nel finale della tragedia:

Dicono ch'è arrivato uno straniero [Dioniso], un ciurmatore della Lidia, riccioli biondi, una grande chioma profumata, rubicondo, le grazie d'Afrodite negli occhi, e sta giorno e notte con loro, iniziando le giovani a misteri orgiastici. Soltanto ch'io lo colga in questa casa, e lo farò desistere dal battere il suo tirso e dallo scuotere le sue chiome, spiccandogli la testa dal busto.

Commenta in nota questo passo Simone Beta: "Decapitato sarà Penteo e la sua testa portata in trionfo. Da questo momento, l'azione procederà con continui rovesciamenti e scambi di ruolo tra Penteo e Dioniso, in quella dinamica di rivalità mimetica che per R. Girard (*La violenza e il sacro*) è il paradigma del progressivo assimilarsi di vittima e carnefice".⁶²

61 *Id.*, p. 94.

62 Aavv., *Tragici greci*, op. cit., p. 580 e n. 68.

Nella rievocazione di Todeschi, all'immagine di Consonni sacrificato⁶³ subentra subito quella delle Menadi, nella figura del gruppo inseguitore dei due atleti della "Vigor". Appena passano e si accorgono dell'incidente, raddoppiano gli sforzi. Che traggano la loro rinnovata baldanza da esso, è oggettivato dal discorso indiretto libero sempre di Todeschi, che si percepisce fra le vittime:

Lo sfrecciare degli inseguitori, imbalanziti dalla congiuntura, di lato alla sua macchina ancora ferma, l'aveva trapassato, come se la violenza di quelle gambe pedalanti e quella dei loro urli, gli rovinassero dentro la testa, schiacciandola nel sibilo delle ruote, nel raspere delle gole, nell'affanno dei respiri, nel profumo mescolato e invincibile dei sudori.⁶⁴

E poco più avanti la citazione dionisiaca si fa quasi più esplicita e invadente nell'individuare e rivelare le sorgenti di forza della natura e delle dinamiche sociali e psichiche:

lo ammise: in quel momento, aveva osato peccare di sfiducia. Ma quegli urli, il peso di tutti quei muscoli scatenati che, quando gli erano passati di lato, la terra ne aveva quasi, per l'inaudita violenza, sussultato... Si era alzato: aveva guardato giù, temendo che il Pessina fosse sul punto d'essere ingoiato dall'orda di quelli che la bestiale felicità aveva scatenato...⁶⁵

Nella stessa sequenza dell'attesa di Pessina nella sede, Todeschi a un certo punto getta lo sguardo sulla lavagna, quale estensione della presenza dei suoi atleti cui sta pensando con grande drammaticità. Questo oggetto bidimensionale (particolare significativo nei *Segreti*, e anche qui, soprattutto nel V capitolo) costituisce quasi la sola documentazione del mondo esterno, della storia. E lo fa naturalmente in modo indiretto, appiattito. Lo stesso ricorrere di questo oggetto in alcuni punti forti del racconto induce a memorizzare la sua funzione. Se all'inizio del

63 Il pensiero di Todeschi rivolto a Consonni è preceduto da un suo gesto, carico di un'implicita violenza che contribuisce alla tensione sacrificale. È inserito in una serie singhiozzata di particolari minuti e insistiti, latrice di un'ipertrofia oggettuale che tende a volgere in chiave simbolica la percezione di cose e gesti (stile adottato in modo vistosissimo nel capitolo successivo): "Si scostò dal tavolino. Fece due passi. Sistemò il fazzoletto nella tasca. Tirò la cintura che aveva slacciato: introdusse l'uncino nel foro del cuoio". In G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 41.

64 *Id.*, p. 43.

65 *Id.*, p. 44.

capitolo l'abbiamo vista inserita nella descrizione della sede-tempio della “Vigor”, ora torna per raccontarci il tipo di rapporto (l'unico) col mondo esterno. Un elemento gnostico nel dio di Roserio compare anche nell'isolamento dalla Storia dei personaggi. La Storia, come osserva Spinazzola⁶⁶, compare solo per slogan osceni sui muri o sulla lavagna della “Vigor”, sempre dunque in ambito bidimensionale, rappresentato indirettamente, senza spessore vero nelle loro vite, che vengono determinate da altro. I personaggi vivono solo la loro microstoria dai connotati atemporalmente eterni, di cui sono come vittime rituali. L'appiattimento della Storia in tale proiezione indiretta e filtrata in modo inautentico è pronto per investire anche l'amore, che nelle successive prove dei *Segreti*, come vedremo, viene spesso ridotto a specchiarsi nelle pagine dei fotoromanzi, o avendo come oggetto le dive del varietà, della rivista. Qui in *Roserio*, si riduce ai soli soprannomi o a richiami sessuali generici. Come quello che fa da appendice-emanazione, senza soluzione di continuità, allo stesso nome della società, al termine e quasi come esito od origine dell'unico accenno di riflessione politica del racconto, sufficiente però a indicare un'immobilità che rende astorica la Storia, mentre al tempo stesso Testori giudica la società contemporanea, alla cui cultura gnostico-esoterica intende forse ascrivere la responsabilità contingente di questo immobilismo:

Gli venne in mente, a vedere qualcuna di quelle scritte, che intorno, qualche faccia da scemo aveva sparso la voce che la Vigor era un specie di covo di fascisti. Non gliene importava niente, perché poi, per la verità, non capiva che differenza ci fosse tra quello che succedeva prima e quello che succedeva adesso. Del resto, sopra a 'Stalin porco', un po' più in basso di 'De Gasperi mutanda', non c'era scritto 'fascisti merdoni'? Forse la mano era stata una sola, la stessa che aveva scritto per traverso, dove finiva l'erre della Vigor: 'ragasse slargate le gambe'.⁶⁷

La vera storia è come un rito eterno in cui la materia in sé fa da vittima sacrificale, aspirando a un approdo indifferenziato, monistico, blastulare (per usare un

66 *Id.*, p. XXII.

67 *Id.*, p. 47.

tipico termine testoriano), illustrato da una fase della pittura di Testori ancora in anni successivi⁶⁸.

Anche nelle pagine finali del capitolo, infine, compare l'immagine-tema (dal portato rituale) della bocca, ancora incarnata nel doppio-rivale Consonni, sovrapposto a Pessina nel pensiero di Todeschi, che sta motivando e provocando il suo campione a condurre la squadra nella gara dell'“Olona”, fra l'altro riferendogli la diceria che lui è “una messa-donna”⁶⁹; altra ambivalenza che può rivestire, come detto sopra, un risvolto rituale. Il fatto è che ormai, ad incarico finalmente accettato da Pessina, si schiudono già le tematiche dei capitoli successivi, in cui questi presagi sacrificali si tendono allo spasimo (senza per altro esplodere). Un sintomo è l'odore di benzina, di cui è intrisa la tuta da meccanico del campione, che impregna insistentemente la stanza fin dalla sua comparsa alla porta della sede, abbinato a quello del fuoco: il presagio diventa chiaro. Ne riportiamo due esempi: “[Todeschi] tirò fuori l'accendisigaro: grattò col pollice la rotellina zigrinata: fece fuoco e lo spinse sotto il naso del Pessina”⁷⁰. L'altro passo costituisce l'emblematica chiusa del capitolo, ed è fra l'altro legato al ricorrente simbolo sacro e attivo delle coppe nella vetrina della sede:

Il Pessina si voltò, guardò le coppe dentro la vetrina, staccò gli occhi che erano caduti sopra quella della Milanese, poi strisciò di lato al Todeschi, buttando fuori una boccata di fumo. Intanto che il Pessina gli strisciava di lato, il Todeschi sentì arrivarli al naso una zaffata di benzina: pensò che il suo campione doveva esserne ormai tutto impregnato. Poi portò la mano sull'interruttore, lo girò e fece cadere la stanza nel buio.⁷¹

68 Cfr. *Giovanni Testori / La notte oscura / Le nuit sombre / The dark night* (testi di Giovanni Raboni e Janus), Tour Fromage Aosta – Fabbri, Milano, 1993. Alla fine degli anni '60 risale in particolare una serie di tramonti “colanti”, blastulari, appunto, in cui non si distingue fra pieni e vuoti, e fra cielo e terra, tendenti ad annullare o a sacrificare la *varietas*, e che portano titoli come “Tramonto (Actus tragicus)”, o “Tramonto sacro”. Altri soggetti sacrificali di questi anni sono ritratti di animali morti o addirittura teste di maiale, di vitello e in maggior numero di coniglio; animali presenti nel racconto in termini figurati o iussivi. Da questi dipinti ci viene *a posteriori* un'indiretta conferma della forza allusiva magico-performativa del linguaggio com'è concepito in *Roserio*. Anche le crocifissioni degli anni '80 sembrano assemblaggi di pezzi di macelleria (ispirate a Bacon), in cui il sacrificio di Cristo riscatti finalmente quello di tutta la materia soggetta a mutamento-morte; salvezza che non sembra ancora scorgersi fino agli anni dei *Segreti*, o almeno fino a *Nebbia al Giambellino*.

69 Cfr. n. 34.

70 *Id.*, p. 60.

71 *Id.*, p. 61.

Qui l'allusione "incendiaria" dell'interruttore elettrico è negativa, e il buio si accompagna all'ambiguità del costante antagonismo presenza-assenza proprio del dionisismo, e al tempo stesso al mancato sacrificio di Pessina, come se avesse già trovato la sua vittima sostitutiva. Tuttavia la precarietà della sua posizione di aspirante dio permane pur sempre, ed è indicata, oltre che dal fuoco, dall'oggettività, che fin dalla sua ieratica comparsa ("La porta finì di spalancarsi: il Pessina apparve sulla soglia. Aveva su la tuta."⁷²), come nelle sue insistite ricorrenze, si propone quale particolare connotante, come in una teurgia negativa. Vediamone alcuni di passaggi:

Il Pessina si strinse la cintura alla vita [questo particolare si connette all'analogo gesto "preparatorio" appena compiuto da Todeschi, e, attraverso il cuoio della sua cintura, alla pelle del capitolo successivo, gesto che poi ricompare anche a p. 89 in una situazione di sfida]. La tela azzurrastra che gli ricadeva, molle, sul corpo, perché, a furia d'essere usata e lavata, aveva perso ogni consistenza, era piena di macchie d'olio e di benzina che si sovrapponevano l'una all'altra, mordendola, come un muschio. Nel mezzo, il corpo era tagliato dalla cerniera chiusa fino al colmo del petto, dove un lembo del bavero si ripiegava, lasciando vedere, sotto, il giro bianco della canottiera.⁷³

Questa insistenza di particolari, il loro stesso pleonasma, ne connota, come detto, lo straniante ruolo presago di attività talismanica. Qui Pessina è lo scuoiato (le riprese dell'immagine accentueranno questo potenziale destino, come anche il velato anticipo di cui alla n. 47), il cui "corpo era tagliato". Apriamo una piccola parentesi per segnalare il potenziale pittorico di questa descrizione, che negli anni '60 si materializzò nelle opere di cui alla nota n. 51; non solo nei richiami coloristici, ma anche nell'accento al corpo tagliato. Questa violenza sulla vittima rituale si fonde (coerentemente con i rituali arcaici) con la velata sensualità omoerotica della scena, qui ancora più accentuata:

[Todeschi, che l'ha appena definito due volte "un coniglio", e anche su questo cfr. n. 51] capi inoltre che era sul punto di commuoversi, soprattutto quando disse: "Te, t'ho fatto

⁷² *Id.*, p. 48.

⁷³ *Id.*, pp. 48-49.

io”. Ecco: l’aveva di nuovo davanti e [...] ne vedeva i muscoli emergere potenti e scattanti, dalla tela rilasciata e molle. L’orgoglio, appunto, d’averlo fatto lui e la gelosia, adesso, che la paura glielo portasse via.⁷⁴

La tela è evidentemente la pelle, e l’icona di questo San Bartolomeo (o di Marsia scuoiato da Apollo), come teme Todeschi, è sempre sul punto di svanire o di divenire vittima, se non accetta un altro sacrificio (quello di Consonni). Collante rituale è la sensualità accesa dal corpo muscoloso sottostante, dove il richiamo erotico sconfinava, fino a coincidervi, nella precarietà della *varietas* soggetta alla sacra violenza, onde guadagnare un ritorno ad una stabilità almeno temporanea.

Ancor più chiaro quest’altro passo:

[Todeschi] continuò a guardarlo, finché il muscolo del polpaccio, tremando, come tirato da uno sforzo, ruppe l’immobilità del Pessina: la tela ebbe una scossa che si propagò per tutta la tuta. A quel colpo, al Todeschi parve di vedergli cadere di dosso la veste di lavoro e di veder apparire sotto, gialla e lucente, la maglia, con il nome scritto per traverso.⁷⁵

Il trapasso dalla “funzione” sacrificale a quella agonistica (da potenziale vittima a sacerdote bacchico), uno dei tanti e continui di quest’opera, è senza iati, e si conferma nei periodi successivi.

Verso la fine, appena Pessina ha accettato di correre l’“Olona”, in un riaccendersi di questo tipo di tensione della materia e dell’umano (permanente in Testori), torna l’allusione sessuale, ben inquadrata nella realtà della squadra:

Il Todeschi lo guardò, poi guardò di nuovo il muro, dove tra le due ruote, il simbolo di metallo saliva obliquo, facendo ascendere la scritta.

Poi:

“Leggi qui” disse al Pessina. E gli indicò una scritta che attraversava tutta la lavagna.

Il Pessina vi gettò sopra gli occhi, come un automa: lesse: “ragasse slargate le gambe”.⁷⁶

Durante la lettura della lavagna, Todeschi dà una manata di incoraggiamento e affetto sulla spalla di Pessina, sprigionando di nuovo un forte odore di benzina dalla

74 *Id.*, p. 50.

75 *Id.*, p. 51.

76 *Id.*, p. 59.

sua tuta. Al nuovo trapasso dell'agonismo nel risvolto sessuale, compresso e controllato nei limiti rituali della lettura e dell'iconismo simbolico dello stemma, subentra di nuovo l'altro trapasso-identificazione di quanto precede nella minaccia inclusiva del fuoco, già analizzata (cfr fra l'altro n. 10).

Commento al capitolo III

Con un esordio dall'immediato impatto stilistico, figurativamente determinato, l'*incipit* rende esplicita l'identificazione di Pessina come scuoiato: "Con un colpo tirò giù il morsetto della cerniera, fin sotto il ventre: la tuta si aprì da una parte all'altra, arrotolandosi, come pelle".⁷⁷ Fra le fonti iconografiche (accanto, per esempio, al "Marsia e Apollo" di Tiziano) nell'immaginario di Testori fin da fanciullo poteva trovare vivido posto la statua di San Bartolomeo scorticato di Marco D'Agrate nel transetto del Duomo di Milano.

Le frasi successive, mentre reinseriscono l'altro indicatore sacrificale dell'odore di benzina, scendono nei particolari più minuti e ripetuti, senza alcuna paura del grigiore e della quotidianità più acre (dalle mutande sporche all'abitazione piccola, dove la convivenza tocca le corde più istintive dell'umano), a descrivere i gesti di svestizione del dio, con l'effetto di incentrare indirettamente l'attenzione sul corpo, sempre sezionato in sineddoci, che, collocate fra la suggestione precedente e il "sang" evocato subito dopo dai compagni di squadra, possono far pensare allo *sparagmós* dei riti dionisiaci più arcaici e violenti, il dilaniamento omofagico della vittima⁷⁸.

Lo stile qui segna un cambio di passo, accentuando alcune caratteristiche già presenti. La sintassi singhiozzata di alcuni passi precedenti diventa in questo inizio capitolo come programmatica, ma la frantumazione assume una ossessiva, paradossale veste ipotattica, grazie all'abuso dei due punti. Diamo solo un lacerto esemplificativo di una più lunga serie, che non si esaurisce in queste pagine, tracimando qui e là anche nel capitolo successivo:

⁷⁷ *Id.*, p. 62.

⁷⁸ Cfr. G. Fornari, *Da Dioniso a Cristo*, op. cit., p. 99, a proposito dei *Cretesi* di Euripide: "La Madre montana è la dea preistorica dal culto erotico-sacrificale, la madre e insieme la sposa di Zeus-Dioniso. I suoi accompagnatori, i Cureti con cui gli iniziati si identificano, sono nominati al v. 14, con un'espressione che ci ricorda il centro del cerchio persecutorio: essere in mezzo al cerchio dei Cureti significa essere assimilati a Dioniso, essere simbolicamente sbranati e salvarsi. Alla fine però la scure dei Calibi, per coprire 'i templi davvero divini', deve abbattersi realmente su qualcuno, deve tagliare vittime e membra".

Poi slacciò i bottoni delle maniche: si fesce scivolare di dosso, con un colpo di spalle, la tuta: allargò un'altra volta l'elastico: abbassò, un'altra volta, la canottiera, cercando di fasciarsela meglio di prima intorno alla vita: tirò, un'altra volta, verso l'alto, le mutandine: poi lasciò andare, un'altra volta, l'elastico.⁷⁹

La consequenzialità logica ed eziologica istituita da questa insistita punteggiatura sembra tendere il dettato, straniandolo e trasportandolo verso la sfera rituale, quantomeno verso un ambito in cui i rapporti causa-effetto rispondono ad altre logiche.

L'acribia descrittiva diventa ad ogni modo la chiave di accesso per entrare dal corpo nella psiche, facendone saltar fuori un *quid* infuocato e segreto in uno degli istanti più toccanti del racconto:

Poi si lasciò andare sul materasso.

“Pessina! Pessina!”: la voce del Consonni entrò dalla finestra nella stanza, gli passò le orecchie: “Pessina!”. Era uscita dalla gola, mentre la carcassa stava per precipitare sulle pietre che spuntavano di lato alla strada: da quella voce, “Pessina!”, “Pessina!”, “Pessina!”, replicata tre volte, era stato colpito sulla faccia come da una sassata. Aveva stretto i freni: la bici, bloccata, gli era girata su se stessa: era saltato giù, lasciandola andare sul selciato.⁸⁰

Dunque, Consonni aveva implorato totalmente disarmato il suo aiuto cadendo. Oppure lo aveva accusato della caduta, se si era accorto del colpo alla sua ruota posteriore, come si sospetta da alcuni accenni del I capitolo. In ogni caso, ora l'interessato, ignorando ogni pietà, ribadisce la sua scelta: sostenere fino in fondo la versione della fatalità. L'alternativa, si dice per convincersi, è la galera. La pietà probabilmente non sa cosa sia. In ballo c'è l'esistenza del sé, sempre a rischio di svanire, tanto più ora che ha scelto di correre la corsa rituale della “Vigor”, che già dalla vigilia è carica di vittime, ricordate nei capoversi successivi. L'arcaica fonte rituale di consistenza è superiore nella sua esperienza di moderno alla stessa generazione naturale: “Correre, correre. Per cos'è che era nato se non per quello?”

⁷⁹ *Id.*, p. 62.

⁸⁰ *Id.*, p. 63.

Cosa gli importava del resto? Niente: giusto sua madre. Ma se era il caso, sarebbe stato disponibile a passar sopra anche a lei”.⁸¹

E il “passar sopra” è immagine ed espressione che torna nel V capitolo, con la seconda e definitiva immolazione di Consonni, calpestato da Pessina nel suo rito personale proprio nell'imminenza della vittoria deificante. In quel frangente, vittima sarà anche Riguttini, di cui anche qui viene ricordato il destino rituale scelto, ben al di là, naturalmente, della sua consapevolezza, la quale costituirebbe una di quelle conquiste mediatriche che la modernità incombente ha repentinamente deciso di rigettare: “Ha detto che se lo lascia tagliare”.⁸²

Fornari ha approfondito sia l'importanza della percezione del corpo della vittima (così acuta in queste pagine di Testori) sia la mediazione che questa esperienza, permettendo lo sviluppo culturale e psichico:

prima di essere in chiave rappresentativa, [il corpo della vittima sacrificale arcaica] dev'essere stato l'oggetto di azioni e sensazioni concrete, e dunque manipolato, ferito, dilaniato, in prima e ultima istanza mangiato, con la valenza “sacramentale” intuita da Robertson Smith e da Freud. Il corpo della vittima non era in origine un corpo, era un Evento oggettivante e oggettualizzante di gruppo, da cui sarebbe venuta fuori ogni altra percezione di corpo. Senza il corpo di qualcun altro non avremmo un corpo, né esisterebbe alcun corpo sociale. E a questa mancata focalizzazione dell'oggetto somatico e simbolico del corpo della vittima come fattore di origine culturale si accompagna la mancata focalizzazione dell'“anima” della cultura, ossia della mediazione legata al corpo e all'oggetto e capace di designare l'uno e l'altro.⁸³

Questo contesto antropologico chiarisce anche la drammatica origine del simbolo anche sul piano sociale, come avviene qui, dove la trasformazione in vittima di Consonni (che in ogni momento potrebbe estendersi a Pessina, a Todeschi e agli altri) sembra permettere non solo la vittoria del dio, ma la stessa vita della squadra, e ancor più l'agonismo sportivo mantenuto entro i limiti, e il tifo che lo circonda, insomma, l'intera società:

81 *Id.*, p. 64.

82 *Ibid.*

83 G. Fornari, *Storicità radicale. Sacrificio, mediazione, oggetto*, Ancona-Massa, Transeuropa, 2013, pp. 568-569.

Il *symbolon* è qualcosa, qualcuno che viene tagliato, spezzato al posto delle controparti, permettendo che le controparti non si dividano più, e tutto lascia supporre che inizialmente l'azione dello spezzare fosse la più feroce e diretta, lo sbranamento, lo squartamento del *symbolon*. La concentrazione della distruttività della crisi sulla vittima unica lascia intravedere, nella stratificazione costitutiva del *symbolon*, una radicalità sanguinosa che sembra essere quella meglio corrispondente alla radicalità dell'estasi originaria. Proprio questa distruzione elementare e brutale di un corpo si dev'essere trasformata estaticamente nella prima esperienza di un oggetto non semplicemente istintuale, poiché tale *objectum* corporeo è avvertito come un "qualcosa" dotato di una forza suprema e reso accessibile non dalla contemplazione visiva irrealmente immaginata da Girard, ma dall'esperienza tattile e gustativa di un corpo dilacerato e divorato, trasformato nella propria forza e sostanza.⁸⁴

Da questa esperienza, sia pure incompleta e vissuta in modo incompleto (Pessina non riesce ancora a *vedere* la sua vittima) già in gara, subito dopo la caduta del compagno era derivata una forza sciamanica, rievocata nel flusso di coscienza del protagonista (i primi tre capitoli ne contengono uno ciascuno, rispettivamente di Consonni, Todeschi e Pessina, relativi al medesimo episodio) nella cui percezione tutta la realtà esterna tende a emanare dal sacrificio compiuto, o per lo meno a riceverne un certo ordine e senso:

nel pedalare che aveva fatto come un dannato, giù, verso il lago, gli era sembrato d'esser riuscito finalmente a rubare al Consonni la pazzia di scendere alla velocità con cui scendeva, adesso che l'aveva fracassato, come aveva incominciato subito a pensare, a desiderare [...]

Non era riuscito più ad accorgersi di niente.

Gli era venuta davanti la testa, subito lì, tra il gas bruciato e scoppiettante della moto, intanto che lo straccio ora teso e ora molle della bandierina si confondeva con la macchia di cui la testa di sera subito bagnata, e così le mani con cui l'aveva presa [...] Aveva continuato a scendere teso da quello che aveva davanti, la testa fracassata, ballonzolante in mezzo alla nube del gas. [...] Gli sembrava che la testa lo tirasse, e anche gli occhi che lo fissavano fermanogli il vomito, mentre il sangue veniva giù dalla fronte, [...] contro il lago che continuava a salire fiammeggiando, contro le macchie delle piante, contro il selciato, contro i tronchi, le rocce, i tetti, i muri, come se quella testa fosse la preda che lui inseguiva, tanto che poteva scendere a quella velocità, 'me un mat, 'me una troia, adesso che finalmente l'aveva tolto di mezzo [...] ecco, il dio della Vigor, il dio della Milanese, cominciando a pensare, a sperare, a desiderare, che fosse rimasto schiacciato [...] Un porco tolto di mezzo.⁸⁵

84 *Id.*, pp. 564-565.

85 G. Testori, *Il dio di Roserio*, *op. cit.*, pp. 72-73.

Come si vede, è una pagina decisiva del racconto, che ne esplicita il particolare dispositivo causale della realtà, addirittura una specie di cosmogonia che procede dalla sua deificazione; dispositivo fin qui solo alluso, di cui più avanti verrà fornita una precisa dinamica mitopoietica (cfr. il passo di cui alla n. 5 e il commento relativo). Del resto, fra le allusioni sacrificali, in precedenza troviamo anche quella inversa, di Consonni che sacrifica Pessina come quella tenuamente adombrata in questo passo, rimpolpata poi da tutte le insistenti, ravvicinate inquadrature sulla schiena degli atleti: “Poi la sua ombra si è distesa sulla curva. Allora l’ombra della mia bicicletta è andata sopra l’ombra della sua schiena”.⁸⁶

Nelle pagine successive il monologo interiore procede ormai in questa agnizione: un *climax* (dal timore, al desiderio, addirittura al bisogno del sacrificio compiuto) consacra il passaggio alla nuova coscienza del rapporto io-mondo, superando gli ultimi dubbi morali determinati da un retaggio ancora cristiano, che lo tormenta ripresentandogli per l’ultima volta la temperie di *Macbeth*, il tormento per la colpa commessa.

per lui era uguale, tutto, ombra, sole, pur di correre, pedalare, pur che il timore, la paura, il desiderio, il bisogno che fosse andato a ramengo, senza parole né cervello, né niente, gli vincessero la stanchezza che aveva nel ventre, nella testa, nelle gambe, e continuasse a tenergli fermo il vomito [...] per essere il dio di sempre, di tutti, eccola, per schernire quella testa che gli stava davanti, tanto nessuno non avrebbe mai saputo niente, per schiacciarla con la coppa che avrebbe preso [...] Portò la sinistra sugli occhi: la schiacciò contro per levarsi davanti quella faccia sanguinante, quegli occhi fermi, eppure vivi.⁸⁷

Lo stile qui è realistico, parlato, essenziale, ben diverso da altre stagioni. Per difendere l’oggettività di questa cosmogonia il linguaggio si fa aderente al quotidiano, con alcune spie connotanti cosa lo scrittore potesse intendere come tale. Interessante per esempio è la contrazione stilistica della “sinistra sugli occhi”, anziché “davanti agli occhi”, come ci si potrebbe attendere; nasce da un’essenzialità violenta come la prospettiva scorciata di un bassorilievo, privilegiando cioè una materialità pura e

⁸⁶ *Id.*, p. 24. Per il significato dell’ombra cfr. la citazione di De Martino di cui alla nota 2.

⁸⁷ *Id.*, p. 74.

senza vuoti sull'articolazione spazio-temporale causale del realismo “classico”; mentre il verbo successivo identifica la propria faccia con quella di Consonni “schiacciata” con la coppa, altro termine, quest'ultimo, di identificazione. La vittoria, l'altare della vetrina della Vigor, tutta la costruzione sociale poggia su questa sacra violenza. Del resto, Pessina lo aveva pensato poco prima, ricordando la propria alzata di mano in risposta all'appello pre-gara:

gli altri si erano voltati, tutti, verso di lui. Gli occhi gli si erano puntati sulla faccia, come se guardassero uno che avrebbero voluto eliminare, distruggere. E lui allora aveva capito che oramai doveva difendersi: contro tutto e tutti: anche contro i suoi.⁸⁸

La sovrapposizione di Pessina a Consonni, e la precarietà della sostituzione sacrificale, e della conseguente deificazione, qui è resa evidente dalla ripetizione delle parole usate nei due passi: parole che in ogni momento potrebbero tornare a concernere lui.

Il capitolo del monologo interiore del dio si conclude con il compimento della sua metamorfosi morale a ritroso: dalla residua morale cristiana al riconoscimento delle vere, nuove forze significanti:

Perché era lui che si metteva in testa tutto: ancora un mese così e la sua carriera sarebbe andata all'aria. Gli altri non aspettavano che quello: che mancasse all'Olon, poi all'Abbiategrosso-Voghera. Il suo nome sarebbe uscito dalle corse, poi dalla testa, poi dalla memoria. **E lui si sarebbe ridotto a adoperar la bici solo per andare al garage e tornare.** E quelli della Bianchi avrebbero messo gli occhi sugli altri, che erano lì ad aspettare solo che lui si ritirasse.⁸⁹

La coscienza di Pessina macchiata dalla colpa trova (o cerca illusoriamente? Domanda importante per una valutazione finale della poetica di Testori) la sua giustificazione nel trionfo, nella celebrazione tributatagli dalla folla, come se il male fatto, la violenza a Consonni fosse un sacrificio necessario (riconosciuto come tale *a posteriori*) per riconnetterlo alla *polis*, imposto forse dalla *polis* stessa per dare un

88 *Id.*, p. 68.

89 *Id.*, p. 75.

significato alla sua vita, che si concentra nel correre, per il quale, abbiamo visto, sacrificerebbe anche sua madre. E sembra anche necessario per avere ragione di chi vorrebbe invece sacrificare lui, cioè i suoi avversari. È come Minosse che non vuole essere vittima, e non vuole nemmeno sacrificare il toro di Nettuno, che è il suo doppio. E il garage in cui lavora, di cui vedremo le caratteristiche magiche nel capitolo successivo, è come la caverna del Monte Ida, con tanto di fiaccole, dove lui, come i re di Creta, viene immolato, sia pure non in modo cruento ma vivendo il non senso, la crisi della presenza, e dove spera quindi di non dover più tornare.

Il passaggio storico repentino che così verrebbe individuato sembra riconnettersi alla radicale alternativa vista da Pasolini, che il cristianesimo fosse adatto a una società di origine agricola, come quella partita dal neolitico, ma che non fosse più adatto a una svolta epocale come quella attuale, in cui altre erano le dinamiche.

Inoltre, ci si potrebbe riconnettere allo scopo della gnosi, quella di diventare dio, come Pessina. Solo che lo fa non disprezzando il mondo per liberarsi dalla sua prigionia, ma attraverso il sacrificio; a meno che questo tipo di sacrificio non sia una forma di disprezzo per la materia: ne sarebbe una spia "per schernire quella testa", dato che il dileggio sembra estraneo alla logica sacrificale, anzi. Su questo, vedi anche p. 72: "Ma adesso si era liberato: così: una stersata. **Un porco tolto di mezzo.** Non gli poteva essere andata meglio." Il fatto che Consonni volesse "fregarlo", e non fare più il "servo", il "gregario", rompendo così la gerarchia sacra della "Vigor" in cui lui era il dio, sia pure da riconfermare di volta in volta con successive morti e rinascite attraverso il sacrificio, non sembra ragione sufficiente per spiegare col solo realismo psicologico l'accanimento verso la vittima, attraverso l'insulto e il dileggio. Ecco per esempio un altro tassello della foresta di simboli, eccentrica al realismo convenzionale, che complica i fondamenti antropologici e ontologici dell'opera, nell'ennesimo ripensamento analettico:

Allora [dopo aver deriso con un ghigno in gara Pessina, almeno nella percezione di quest'ultimo] il sole aveva colpito in pieno la faccia del Consonni, e gliel'aveva fatta diventare lucida, come le coppe che stavano dentro la vetrina [identificazione della

vittima con lo scopo del vivere, una specie di sua inconscia divinizzazione, sacralizzazione]. Gli era sembrato di veder la faccia del Consonni fatta della stessa materia delle coppe: quella testa d'argento, che apriva la bocca, voltata verso di lui, intanto che continuava a pedalare per prenderlo in giro, per dargli la solfa, per rivare, lui, primo, solo.⁹⁰

A porre questo capitolo in parallelo al primo concorre anche un soggettivismo incomunicabile, fonte di fatali equivoci, nelle versioni simmetriche e contrapposte degli stessi episodi da parte dei due atleti, per esempio quando Pessina rievoca l'atteggiamento irrisorio tenuto nei suoi confronti durante la gara da Consonni, che a sua volta nel primo capitolo si sente vittima dello sprezzante silenzio del compagno. Ecco, subito dopo il passo appena citato, la versione di Pessina (in cui possiamo riconoscere anche delle occorrenze iconiche e i rapporti fra esse già osservati, accanto a un fatto nuovo):

Era stato così, i denti si erano sporti dalla carne delle labbra per insultarlo: “Un cu, ‘na troia...” e poi, come se tutto il resto non fosse bastato, gli aveva anche sputato sulla faccia.

Risentì la sbavatura calda e lattiginosa della saliva sfiorargli la faccia, fermarglisi fra il mento e lo zigomo, raffreddandosi sulla pelle, al contatto dell'aria che lo investiva da ogni parte.

Si voltò un'altra volta. Portò le mani sotto il petto. L'aria che stava ferma tra le lenzuola, sconvolta dal movimento, gli portò un'altra volta, al naso, l'odore della benzina.⁹¹

Accanto e complementare alle altre, lo sputo compare qui come un nuovo tema, che ricorre più avanti, e che nasce come tale da un'intensione descrittiva del capitolo precedente, dove lo troviamo nei pressi della lavagna della “Vigor”, quasi come informe emanazione di quell'oggetto rituale:

Guardò per terra: vicino alla lavagna, due o tre gessetti giacevano spiaccicati: poi, dappertutto, carte di caramelle, pezzi di chewing-gum, chiazze, in parte riassorbite, di sputi: uno nel calare dal muro, si era impigliato in una rugosità ed era rimasto lì, in quella posizione.⁹²

90 *Id.*, p. 77.

91 *Id.*, pp. 77-78.

92 *Id.*, p. 60.

La forza performativa che sembra acquisire in tale contesto questa apparizione, così icastica nel suo isolamento, si attiva nel capitolo successivo, dove, dopo lo sputo ricevuto, Pessina viene svuotato delle energie residue, e dove gli oggetti sono ormai percepiti e vissuti da una cultura animistica, franti, isolati e non più inseriti in un contesto reale coerente e riconoscibile:

Aveva cominciato a sentir le gambe prosciugarsi, come se il sudore che gli usciva un po' dappertutto, tirasse fuori ogni forza: di là e di qua: tutto quello che c'era: Onno: i muri: le pietre dei chilometri: l'erba, i tetti che sprofondavano precipitando nel lago: buttandogli ancora più addosso la schiena di quella vacca che gli si alzava contro.⁹³

È questa la circostanza in cui Pessina prende la decisione di far cadere il suo gregario, onde evitare di essere risucchiato da questi oggetti e dal gesto di Consonni che rischiano di annullare la sua presenza. Il mondo, pur essendo vissuto nella selezione agonistica come una gigantesca proiezione dell'io, rischia anche di sfaldarne la presenza autonoma, in questa circostanza atemporale che si crea successivamente al gesto dello sputo. Nel *dio di Roserio* e un po' in tutti i *Segreti di Milano* Testori sembra fondare una nuova eziologia, e di conseguenza una nuova teleologia; scoprire altri nessi nel reale rispetto a quelli fissati dalla logica aristotelica occidentale.

Le forme magiche del mondo, qui prese in considerazione come fondamento arcaico della tragedia, partono dall'avvertire un *oltre* nella natura e nella società, e nel cercare di dare un volto alla sua origine, sentita come potenzialmente minacciosa, pericolosa. Forse la questione è proprio che in *Roserio* questo *oltre* non viene concepito come di natura strettamente eziologica, secondo la logica occidentale, aristotelica, ma in modo più slegato, più fluttuante, eterogeneo. È forse questa ignota, instabile genesi del mondo a preoccupare, e quindi a spingere l'uomo a un tentativo di dominarla, tramite la magia, appunto. Un'analogia, irrisolta dinamica di causa-effetto sembra determinare la narrativa del primo Testori, e quindi per esempio ad allontanarlo radicalmente, in questa fase, dal "suo" Manzoni, che invece è

93 *Id.*, p. 78.

profondamente consequenziale. L'onnipresente lago di Como, che nel romanzo manzoniano si inserisce fin dall'esordio nella storia e nella Provvidenza addirittura con la sua orogenesi, qui risulta stravolto nella sua funzione. Di qui anche l'assenza o la distorsione di una morale, che consiste al fondo nel rispetto di questa legge di causa-effetto, e viene quindi distorta. Di questi nessi parla in termini simili anche De Martino quando descrive la crisi di presenza del mondo:

Correlativamente alla rappresentazione e all'esperienza di un'anima che fugge dalla sua sede, che è insidiata, vulnerata, sottratta, rubata e simili, sta la rappresentazione e l'esperienza di **oggetti che vanno oltre il loro orizzonte sensibile, che si sottraggono ai loro limiti, e che precipitano nel caos**. Quando un certo orizzonte sensibile entra in crisi, il rischio è infatti costituito dal franamento di ogni limite: tutto può diventare tutto, che è quanto dire: il nulla avanza. Ma la magia, per un verso segnalatrice del rischio, interviene al tempo stesso ad arrestare il caos insorgente, a riscattarlo in un ordine.⁹⁴

Anche qui, la diegesi di Testori sembra rintracciare e indagare questo diverso ordine, che nasce da una *tabula rasa* precedente, dal punto di vista sociale e culturale.

Ma insieme al desiderio di interpretare la sua contemporaneità, la ricerca di Testori investe il senso e la natura dell'intera storia occidentale, con nessi la cui universalità è stata messa in luce più tardi:

La scoperta più interessante che credo di aver fatto è che questo problema di identità storica e metastorica, che attraversa la civiltà occidentale riguardo ai suoi instabili fondamenti, avevano già cominciato in qualche misura a porsi i greci, nei loro rapporti fittissimi con le civiltà circostanti, inizialmente assai più sviluppate e potenti di questo popolo marginale.⁹⁵

Questo è forse il fondamento comune alla ricerca testoriana da un certo punto in poi (1952, saggio su Francesco Del Cairo⁹⁶, o più probabilmente prima, con *Tentazione nel convento*). Non tanto, quindi, o non soltanto l'assunzione opzionale di una visione del mondo o di una poetica da sviluppare nella sua narrativa (soprattutto), quanto la ricerca in profondità, nella dinamica nascosta (da portare alla luce tramite l'arte) degli

94 E. De Martino, *Il mondo magico*, op. cit., p. 149.

95 G. Fornari, *La conoscenza tragica in Euripide e in Sofocle*, op. cit., p. ??

96 G. Testori, "Francesco del Cairo", in "Paragone", n. 27, marzo 1952, pp. 24-43; ora in G. Testori, *La realtà della pittura*, op. cit.

equilibri (o squilibri) sociali e della storia, degli instabili fondamenti esistenti nella civiltà occidentale, e l'intuizione e dimostrazione che quello paganeggiante arcaico-sacrificale ne è una fondamentale componente, quella foriera di maggior squilibrio, che viene fatta propria e privilegiata dai principali attori dello sviluppo post-bellico.

Subito dopo la caduta di Consonni, ancora in piena gara, Pessina vive già un primo trionfo fra le braccia dei tifosi accorsi sul luogo, e poi riprende ad correre “come non era mai andato”.

Il capitolo si conclude con altre ricorrenze iconiche, nel letto dove si rigira il campione, che preme ancora la mano sulla faccia per la luce che entra dalla finestra (non manca il presago odore di benzina), e sente una presenza:

la voce del Consonni gli tornò dentro le orecchie e ricominciò un'altra volta a chiamarlo come se fosse lì, vicino al cuscino:
“Pessina! Pessina!”⁹⁷

Come se anche il linguaggio, lo stesso gesto/evento teatrale rappresentato nella sua passionale intensità di presenza scenica, nascesse, come realtà rituale, performativa, dal sacrificio.

Resta anche da valutare un eventuale ruolo simbolico specificabile di Todeschi in questa dinamica. Il presidente gli dice quello che lui deve essere, semplicemente guardandolo, oppure, lungo tutto il racconto, sporto col megafono dalla “giardinetta”. Inoltre è lui a dargli da mangiare la sera prima i cibi che lo fanno star male e smascherano e innescano tutta la dinamica che poi esplose.

Da notare anche che, come spesso avviene nei *Segreti*, queste agnizioni, smascheramenti, epifanie, avvengono in una condizione di malessere, in questo caso addirittura di vomito, male al ventre, quindi in un contesto ridotto, smorzato nella sua lucidità, e del tutto privo di bellezza, armonia. In tale contesto disarmonico la materia, il corpo, incombono col loro male, con i loro limiti che condizionano tutto.

97 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 83.

In ogni caso, prima di questa identificazione storica della modernità, resta l'oggettiva natura del cosmo che determina la maledizione della materia quando si trasforma.

Commento al capitolo IV

In questo capitolo, come detto, la tensione sacrificale che riguarda in prima persona il dio raggiunge un culmine (senza deflagrare). La precarietà sociale del suo trionfo, che nasconde un risvolto minaccioso, analogamente alla regalità dei sovrani di Creta, viene qui indagata nelle sue origini metastoriche, ontologiche.

Il luogo di questo crogiolo è il garage con pompa di benzina dove Pessina lavora, e il mezzo è lo stile, che esaspera alcune intensioni nell'apparizione degli oggetti, della loro funzione e nei rapporti dei loro proprietari.

In particolare, vi è la frequente ricorrenza di elementi meccanici che "risucchiano", rifrangono, deformano la realtà circostante, modulandola, e filtrandola agli occhi stessi del narratore, che a sua volta, con un continuo salto dal grado zero (onnisciente) a una forma strettissima di discorso indiretto libero, è in simbiosi col suo personaggio.

L'*incipit* presenta una combinazione di elementi che suonano stranamente convergenti ed eccentrici al tempo stesso, come se costruissero una storia parallela, un destino alternativo rispetto ai poveri gesti quotidiani ripetuti per lavoro: il chinarsi del "signor Gino", titolare del garage, nel raccogliere un secchio, primo di una serie che comprende entrambi i protagonisti di questa lunga sequenza; l'apparizione di un'auto, un'"Aurelia", della quale vengono evidenziati i riflessi e i riverberi emanati dalla carrozzeria e dai vetri, vera scenografia del capitolo, data la loro ricorrenza; l'adiacenza del garage al casello autostradale, donde le auto prendono velocità, altro elemento che domina *in absentia* la scena centrale del capitolo, dove invece vigono movimenti lenti e minuziosi. Mentre viene lavata l'"Aurelia" presenta "macchie di umidità" che si ritirano, come "pezze di **pelle scottata** dal sole", riattivando la

potenzialità sacrificale simbolica anche degli elementi circostanti. Come tale può presentarsi ad esempio la reticente, cinematografica sineddoche del piede che esce con gesto ieratico e impositivo dall'auto appena fermatasi al distributore a chiedere il pieno di benzina e il lavaggio del parabrezza. Il lavoro che ne segue alla pompa conferma la prima impressione, nella prolungata descrizione delle operazioni eseguite dal signor Gino e soprattutto da Pessina. Ogni movimento è così dettagliato da assumere una valenza rituale involontaria, ancor più che nei capitoli precedenti. Ecco un passo emblematico, che introduce nelle sue micrometriche osservazioni dati che siamo ormai abituati a riconoscere, ma in fittissima intersecazione:

il Pessina appoggiò il “Tuttosport”, il pacchetto di Nazionali, i cerini e il resto in moneta di carta unta e slabbrata, sulla sedia, strisciò le mani contro la tuta, staccò la canna dal distributore e l'allungò fin nelle mani del principale.

“Ecco” disse. Poi: “È venuto fuori il libretto del Lorensi”.

Quello che guidava [“notificato” in precedenza tramite il gesto del piede, in sé storicizzabile e leggibile politicamente dentro una circostanza banale] estrasse dal taschino un astuccio di pelle [ancora la pelle, che poi ritorna varie volte in oggetti diversi, e che qui denota anche la dovizia del cliente, come se da quella classe sociale venisse la cultura che per ora si presenta come vagamente minacciosa per le persone semplici; minaccia la cui origine diventa invece esplicita con il “Brianza”, nel ciclo di racconti a lui dedicato], prese una sigaretta, la portò sulle labbra e accese un fiammifero. Il Pessina fece scattare la manovella. La benzina incominciò a correre dentro la canna, come in una gola, inondando il serbatoio. Una fiamma piccola, gialla e azzurra, si accese in mezzo ai tre. Poi il fiammifero, gettato con gesto veloce da quello che guidava, tagliò di traverso l'aria. La fiamma tremò, si spense.

Intanto il gorgoglio della benzina era diventato pesante. Il signor Gino capì che stava arrivando a livello e disse al Dante:

“Ferma”.

Con uno scatto, il Dante portò la mano alla manovella, poi si inchinò. Prese il becco della canna che il signor Gino aveva tirato fuori dal serbatoio, e l'agganciò al distributore.

“Invida” disse il signor Gino al Pessina.

Il Pessina si abbassò [è il secondo inchino di Pessina], tirò su il tappo da terra, vi soffiò dentro per liberarlo dei due o tre peli che vi si erano attaccati, lo fece combaciare sulla madre e prese ad avvitarlo. Poi chiudendolo, tra pollice e indice, incominciò a dare una serie di colpi. Mano mano che avvitava, la faccia del “Veleno”, gli tornava negli occhi, proprio come l'aveva fissata poco prima sulla copertina del libretto che era esposto nell'edicola: Benito Lorenzi: “il Veleno”: c'era scritto così: in grande il nome, più in piccolo “il Veleno”. Continuò a dar colpi su colpi, finché l'ultimo coincise, mordendogli i polpastrelli, con la piega delle labbra che, sulla copertina del fascicolo, tagliava la faccia affaticata del campione.⁹⁸

98 *Id.*, pp. 85-86.

L'olocausto, fra benzina e fiamma, non solo di Pessina, ma di tutto il contesto che dovrà deificarlo, è sempre lì lì per celebrarsi, ma alla fine non avviene, lasciando il posto all'identificazione con un altro doppio, Benito Lorenzi, campione di calcio dell'Internazionale di quegli anni, detto "il Veleno" per le frequenti intemperanze e le scorrettezze in campo. Anche qui il processo dionisiaco dell'identificazione con la maschera rituale potenzialmente omofagica "riavviene", con la mediazione dell'elemento meccanico, che tanta parte ha in quest'opera, probabilmente come estensione della realtà sociale e in particolare quale prodotto protagonista della rivoluzione industriale e culturale che l'autore sta indagando, meta ambita, sogno e mostro che esige le sue vittime. La maschera, concreta nell'elemento meccanico, si presenta invece "bidimensionale", di natura mediatica, nel riferimento al lontano campione. La civiltà dei consumi si fa presente attraverso la sua creatura meccanica da un lato, e la coercizione della società dello spettacolo dall'altro. Quest'ultima ha i suoi effetti concreti sulla società comune attraverso la prima (il tappo del serbatoio che "morde" in luogo del "Veleno"), con una consequenzialità che torna a ricordare quella manzoniana, ma con una ben diversa struttura allotropica sottostante: non conta più la responsabilità personale con le sue conseguenze sulla società, bensì il fondamento "magico" della realtà che si attiva coi sacrifici (o mancati tali) dotati di forza performante oggettiva e indipendente da qualsiasi morale.

Significativa la collocazione, subito dopo questo sacrificio eluso, del passo già considerato in cui Pessina torna a inquadrare quello reale di Consonni in termini mitologici, identificando sé come una Proserpina, che rinasce grazie ad esso (cfr n. 5).

L'origine sacrale dell'attività ludico-agonistica, in linea con quella antica, viene scoperta come un nervo ferito, ma Testori indaga appunto su quale sia la natura arcaica del sacro. Quel che ne emerge è la richiesta di vittime. Le mediazioni storicamente successive, e la stessa salvezza cristiana, non sono più sufficienti perché

vengono rifiutate o ignorate in questo nuovo *milieu*, come sarà più chiaro da certi accenni in racconti successivi dei *Segreti*.

Significativa è anche la ripresa del tema della bocca alla pagina successiva, dove usa esplicitamente la parola “sostituzione”, che è quasi un termine tecnico dell’antropologia rituale vittimaria. Il dio avverte la propria precarietà e cerca una vittima sostitutiva, forse dopo aver scorto un suo potenziale carnefice nell’uomo misterioso alla guida dell’auto che ha appena finito di servire:

Il Pessina restò un momento imbambolato a guardare la macchina, sempre tenendo in mano il pezzo di pelle gialla e macchiata di unto: la piega della bocca del “Veleno”, gli tornò un’altra volta davanti agli occhi, come l’aveva vista stampata sulla copertina del libretto. Poi vide la piega della bocca del Consonni sostituirsi a quella, slargarsi, tremare, come era successo tre giorni prima, quando era andato a trovarlo.⁹⁹

Appena prima, mentre lo stava pulendo con il pezzo di pelle, il feticcio meccanico di quest’uomo misterioso aveva emanato incantesimi in grado di catalizzare la realtà e risucchiare la natura, assieme ai tentativi di convivenza quotidiana e comune dei suoi abitanti più deboli:

Poi la fece passare sui finestrini laterali. Vide le luci rosse, viola, e, in qualche punto, addirittura nere, del sole, rovesciarsi nei riquadri di cristallo, scomparire sotto la mano e il pezzo di pelle con cui li fregava, ricomparire sopra i tetti, i muri delle case, che si schiacciavano anche loro, uno sull’altro, nei finestrini.¹⁰⁰

Data la sua ricorrenza in questo capitolo, il riverbero assume il rilievo di un vero e proprio tema non solo scenografico, (con propagazioni nei *Segreti*), ed è sinistramente accomunabile a quello del fuoco, in certi passi addirittura identificabile (con in più il rinforzo sacrificale suggerito dalla pelle, che anche qui ritorna in modo ossessivo), fino a questo *climax*:

Allora, il Pessina tornò ad avvicinarsi al box, rimise il pezzo di pelle sul tavolo: restò un momento tra il dentro e il fuori, guardò le luci che, nel cielo, sembravano allargarsi

99 *Id.*, p. 87.

100 *Id.*, pp. 86-87.

sempre di più, fino a bruciar l'aria. Le vide moltiplicarsi dieci, dodici, quindici volte nei cristalli di cui il box era fatto come se anch'esso pigliasse fuoco e diventasse una gran torcia, alzata sul marciapiede, dove altre torce piccole e grandi, a destra e a sinistra, bruciavano.¹⁰¹

È qui evidente che la natura partecipa, forse anch'essa da vittima (o da sacerdotessa?), alla trasvalutazione di questo *status* rituale che detta una continua emergenza di precarietà alla *polis*, e al mondo intero. L'elemento meccanico si rivela una mostruosa metonimia del *principium individuationis* umano, che turba con la sua artificialità uno *status* dell'essere già precario. Sembra visto anche come emanazione autonoma, simbolica del passaggio storico in atto allora, dalla scomparsa definitiva degli ultimi residui di civiltà "naturale" all'avvento del dominio della tecnologia; o di più ancora, come una concrezione dionisiaca impersonale, che per perpetuarsi richiede le sue vittime. In quegli anni si compiva il sorpasso epocale dell'industria sull'agricoltura. E Dioniso sembra il dio che governa, presiede e dà forma a questo processo verso la "dopostoria", per dirla con Pasolini.

Le torce, come detto, accompagnavano anche il rito sacrificale arcaico, dionisiaco, eleusino e di altri culti, compresi quelli del monte Ida. In questa temperie, torna l'incantesimo della sostituzione, che porta con sé un altro culmine:

L'Olonia: di lì a dieci giorni. Oramai era sicuro. Il Consonni non avrebbe più parlato. Non sospettava niente. Poi sopra una di quelle torce, cominciò a ballargli davanti il suo nome [di Pessina ormai divenuto dio grazie al sacrificio di Consonni, il cui rituale (della metamorfosi divina grazie al sacrificio, ma si tratta di una metamorfosi assai instabile, in cui egli stesso potrebbe tornare a essere vittima) prevede le torce; torce, non fiaccole, si badi, come ciò che può ardere il mondo intero come estensione, forse implicitamente auspicata dalla stessa scelta di questo termine]. Un'altra fotografia sulla "Domenica sport" e, forse, l'articolo e tutto il servissio sulla "Gazzetta". Gli sembrò di veder la sua faccia combaciare e poi sostituirsi a quella del "Veleno", nella copertina di un libretto appeso all'edicola, che continuava a bruciare in quel fuoco di luci, riflessi, cristalli, distributori, parafanghi, paraurti, bacchette di cristallo per il neon, sul punto di accendersi, friggendo.¹⁰²

101 *Id.*, pp. 87-88.

102 *Id.*, p. 88.

Tutto in questo capitolo è sul punto di accendersi, ma non arriva a deflagrare. E in ogni caso anche qui l'esplosione della realtà si prospetta in un trionfo di carta, all'edicola, come tanti esiti dei *Segreti*, che vengono così sostanzialmente ridotti. Come se l'autore volesse avvisarci dell'impossibilità della tragedia (cfr. Steiner) nel mondo moderno, che poi sfoga in altre direzioni; intendendo per tragedia l'evento capace di semantizzare e indirizzare la società e la sua storia rendendola *polis*, mentre gli intermezzi tragici della contemporaneità restano irrelati e muti. Questa afasia che resta al di qua della soglia di un significato storico sembra determinare anche, nella sua poetica, un ruolo depotenziato e depotenziante della letteratura, come un evemherismo mancato, un'impossibilità epica, certo temperie comune nel '900, ma che in Testori si fa forse spinta più stringente verso l'abbandono del ciclo programmatico dei *Segreti*, il silenzio creativo quinquennale e la decisa opzione teatrale degli anni successivi.

Tornando all'impianto drammatico dell'opera, forse l'autore segnala, o intuisce nella visione arcaica, che laddove manca un sacrificio dotato di reale efficacia (magari perché non completato), viene a esplodere una crisi della presenza pericolosa? Tale legame sembra comparire anche in quest'altro passo, subito dopo la sfida lanciata al Milan dal signor Gino, certo che l'Inter l'avrebbe sconfitto nel successivo scontro di campionato (il "derby" imminente aumenta la tensione della città in disgregazione, e la necessità di una vittima per ristabilire l'ordine, ruolo adombrato, ma non espletato da Pessina nel gesto iniziale, analizzato in precedenza):

'Disarissi', fece il Pessina, stringendo la cintura attorno alla vita, con un colpo deciso. Nello slargo del piazzale, a ogni macchina che passava, pezzi di luce, di case, di muri, di finestre infuocate dai riverberi, squarci d'aria grassa e oleosa, si gettavano per un momento, nei loro occhi, scomparivano, riapparivano, subito, un po' più in là o un po' più in qua, un po' più in alto o un po' più in basso, a seconda dell'altezza di ogni macchina e il punto in cui ogni macchina frenava per mettersi sulla coda.¹⁰³

In uno scritto successivo, Testori ha tenuto a far sapere che il dio di Roserio è esistito veramente; forse per incaricare in parte l'opera di una reale lettura dell'oggi, non

103 *Id.*, p. 89.

traslata letterariamente? In questo capitolo la sostituzione viene evocata più volte. Oltre all'espressione diretta vi sono diverse altre modalità. Come la bocca aperta del cane in auto (cfr. *infra*), la cui presenza insistente trapassa in quella della bocca aperta di Consonni. Anche qui, quindi, l'identificazione animale-persona. O l'accostamento-sovrapposizione di fatti passati con quelli presenti, attraverso le analessi intersecate senza preavviso nell'intreccio, saldate al presente come se con esso fossero intercambiabili. Assieme alla cronologia, salta appunto il rapporto aristotelico causa-effetto, che diventano reversibili come, un paio d'anni prima, aveva scritto nel saggio su Francesco Cairo:

una dialessi, dunque, dà la vita; l'amletico dubbio; desiderio e orrore dell'essere che inizia; del sangue circolante; proprio sangue e, subito che alla luce la vita appaia, altrui. [...] Da qui l'iterazione nell'esistenza tutta di quella dialessi, la quale naturalmente cerca, ora, un'oggettivazione (il noumeno tenta, da che s'è incarnato, il suo proprio coagulo, che non altro sarà se non il gesto).¹⁰⁴

Subito dopo parla appunto di “questa circolarità irriducibile in cui si trova ridotta ogni traiettoria (pensiero e gesto; **causa ed effetto; reversibili**, per giunta)”. Anche la sovrapponibilità e la reversibilità fra pensiero (che assume dunque in qualche modo potere performativo) e gesto appaiono chiare nella diegesi stessa dei *Segreti*.

Se questa interrotta possibilità per la grande *polis* di evolvere in se stessa costringe ad una svolta anche il lavoro di un suo totale figlio, qual è stato Testori, questa deve essere dunque in direzione di una disperata insensatezza, salvabile solo a posteriori, da un cuore che aderisce personalmente in modo lancinante a individualità riconosciute, e che, così vissute dallo scrittore, gli restituiscono la possibilità dell'epica, recuperando dal di dentro la possibilità e il senso di una vita in comune:

Ma se una volta m'accadeva d'aprir un ciclo di racconti, romanzi e commedie su di te, mia Milano, ciclo che non avrebbe dovuto chiudersi mai e che, invece, si strozzò così, perché avevo, anzi, avevamo già capito che il giusto consumo stava per tradirsi nel suo “ismo”; se, a quei tempi, m'accadeva d'aprir in questo modo: “Allora io gli ho risposto: 'E va bene, eccola. Farò il servo un'altra volta'. Il presidente mi ha lasciato finire, poi ha

104 G. Testori, *La realtà della pittura*, op. cit, p. 279.

fatto: 'Bravo il mio Consonni. Così mi piace'; adesso, per tentar di riprendere, dopo trent'anni, il filo romanzesco (sic) su di te, mi tocca iniziare in quest'altro, di modi: "Cammina. È nella notte. Coperta di rabbia sulla groppa dell'asina, della cavalla cementizia. Tu, mia città, mia contristata, mia assediata città... Il sociale piscia; partorisce acciai, intrugli chimici, veleni; rana sul punto d'esser bucata da uno spillo. Sa che è lì, il suo; di spilli, lo stringe. Mancano pochi passi".

Il nome sembra d'allora: Riboldi Gino. Ma il protagonista sta salendo la "via crucis" della tutenkamica stazione per farsi, nella deserta latrina, l'ultima *overdose*: stramazzerà. Che è successo tra la Vigor del "dio di Roserio" dove, pur rischiando l'assassinio, Pessina Dante tendeva all'urlato traguardo e lo svuotamento, l'abdicazione, anzi, di quest'altro che non ha più società, sportive o meno, che lo riguardino, più traguardi cui tendere, più Laurette Masiero, più Carletti Dapporto, più nemmeno le rivoluzioni di maggio, giugno, luglio, agosto, settembre, bensì la morte, cui correre incontro come alla sola amante, alla sola pace? Quale atroce ultimativa delusione è intercorsa? E quale atroce ultimativa offesa è stata perpetrata? Chi ha detto chi ha pronunciato no; no, a te, vita; a te, vita e basta?¹⁰⁵

Senza che Testori, stando a queste parole, mostri di rendersene apertamente conto, forse il virus che ha portato a infilzare Riboldi nella bacheca del non senso storico in realtà aveva già infettato anche Pessina, e si annidava proprio nelle Laurette Masiero e nei Carli Dapporto che impersonavano la sostituzione della tragedia con una trasposizione "bidimensionale", nella città che "pisciava" solo veleni evitando accuratamente ogni riscatto sacrificale, compreso l'unico ormai possibile dopo Cristo, quello di Cristo stesso.

Il secondo *incipit* sopra ricordato è quello di *In exitu*, dove la tragedia del personaggio Gino Riboldi riesce a diventare tale, superando quindi lo stadio semantico di una rana bucata da uno spillo, solo grazie all'amore personale del suo autore, che a furia di *pathos*, di magone simpatetico e individualizzante, gli riconosce un destino individuale e un significato eterno in Cristo, e addirittura il ruolo di salvatore dell'intera città, la quale riacquista in lui e nel suo sacrificio, senza saperlo, lo stesso senso e lo stesso destino. Ciò che l'autore qui condivide con il suo personaggio è la continua scoperta della carne e del suo peso, lo stupito strazio caravaggesco (e baconiano, nel senso in cui Francis Bacon rivela lo strazio sottostante la materia di Velazquez, sotto i suoi volumi creati e tormentati dalla luce)

105 *Id.*, pp. 157-158. Si tratta di uno scritto pubblicato sul "Corriere della sera" del 9 marzo 1982 col titolo "La mia Milano".

di essere creatura e di ricevere rivelazioni di senso nella propria carne, sotto forma di stigmate. Lo scavo linguistico di *In exitu* è parte integrante di questo, ne è emanazione metonimica e testimonianza storica diacronica.

In *Roserio*, la testimonianza della carne è di natura ancora instabile, il suo esserci non è garantito dalla creaturalità. Nel quarto capitolo, dopo diverse avvisaglie e quasi continue allusioni, per un attimo anche il dio sembra accendersi come vittima, a partire da un precedente innesco di *libido*, sempre attraverso l'elemento gola-saliva che lo identifica con Consonni e con l'ambiente in cui lavora, alla pompa e alla benzina dettagliatamente e insistentemente descritto. Ma si tratta ancora solo di un fenomeno “bidimensionale”, come una sorta di doppio narcissico¹⁰⁶, che in questo passo richiama particolarmente la memoria olografica, secondo la tecnica che proprio in quegli anni stava muovendo i primi passi:

allora richiamato dal profondo delle ghiandole, un fiotto di saliva gli arrivò alla lingua, gli restò per qualche attimo nella bocca per incominciare poi a scendere, adagio, nella gola. [...] [Il signor Gino] risollevò la testa: vide la faccia del Pessina riflettersi nei cristalli che formavano le pareti del box: era immersa in una luce che andava dal rosso all'oro, come se, sotto, dove l'intrigo era talmente folto da parere un cespuglio d'erba, i capelli stessero prendendo fuoco: la bocca che aveva visto aprirsi e sorridere quando gli aveva detto “t'è vist che cavra?”, adesso si era piegata in una smorfia. “Chissà cos'è che ha di star sempre lì così...” pensò due o tre volte. Poi sparse in fuori la testa e si trovò, subito, la faccia non più riflessa, ma reale, del Pessina. Nel rombo continuo dei motori, la luce, cadendovi sopra da ogni parte, la bagnava.¹⁰⁷

Il passo riportato è preceduto, come accennato, dallo scambio di sguardi con una “cavra” (prosegue la disseminazione nel testo di animali su svariati piani e forme, dall'ingombro epifanico all'interiezione al *lapsus* afasico o ammiccante, come in questo caso), quale viene definita una bella avventrice del garage, servita da Pessina mentre lo guarda lavare i cristalli dell'auto costosa dove siede, come messaggera del

106 Cfr. l'osservazione sul mito di Narciso nel saggio su Del Cairo: “quel fatale specchiarsi, poi, dell'unità generata nella generata molteplicità, che gli antichi risolsero nella favola di Narciso, favola meno tenue di quanto non l'abbia presentata un atteggiamento di cultura, il più delle volte, riflessa. Da qui l'iterazione nell'esistenza tutta di quella dialessi, la quale naturalmente cerca, ora, un'oggettivazione”. G. Testori, *La realtà della pittura*, op. cit., pp. 279-280.

107 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 93.

mondo ricco del centro che concede di sé solo qualche effimera apparizione diretta in periferia (la quale risulta tuttavia orientata da queste presenze). La dinamica è quella che innerva di continuo la storia, con alcune varianti sostitutive come in questo caso: “sessappeal” → gola che produce saliva → minaccia-premonizione sacrificale (col fuoco) → immagine bidimensionale → ritorno alla realtà.

In profondità questo schema ricorda alcune illustrazioni umanistiche, come le xilografie che illustrano il *Metamorphoseos vulgare* di Giovanni de' Bonsignori, probabilmente opera di uno degli artisti impegnati anche nel “Polifilo” aldino¹⁰⁸. Ad esempio il mito di Mirra viene spiegato con il sacrificio nascosto (come in *Roserio*, solo minacciato) della stessa Mirra nel chiuso della sua casa (graficamente isolata nell'immagine in un comparto a sé stante), per sfuggire al quale si generano alcune conseguenze “pubbliche”, con una storia e un senso: l'albero omonimo, la nascita di Adone e la sua morte ad opera di un cinghiale.

A un certo punto Pessina finalmente visita Consonni all'Istituto. Come alla fine del primo capitolo, torna dunque un faccia a faccia fra i due, in cui, fra le righe della paura di fondo di essere incolpato dal compagno, si sprigiona una icasticità polisemica:

Ma la saliva, scendendo a grumi, dalla bocca dentro la gola, gli aveva ricacciato quelle parole nel niente [quelle della confessione-epifania della sua colpa che avrebbe generato la tragedia, individuando una verità morale, e poi la sua catarsi: mancata, appunto. Se non c'è l'emergere della tragedia, non può darsi nemmeno la catarsi]. Sospeso sulla sua faccia, aveva avuto paura per un momento, che il Consonni gridasse, aprisse le mani, gliel portasse alla gola, dato che continuava a fissarlo nella maniera in cui lo fissava, forse per fargli capire che lui lo sapeva.¹⁰⁹

L'elemento gola-saliva, qui complicato dall'afasia, è presente un paio di volte nelle pagine precedenti del capitolo, con intenti sovrappositivi all'elemento

108 Cfr. *Hypnerotomiachia Poliphili*, Adelphi, Milano, 1998, a cura di Mino Gabriele, Tomo II, pp. CIV. L'edizione del *Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori a cui ci riferiamo è quella stampata a Venezia da Giovanni Rosso da Vercelli per Lucantonio Giunta nell'aprile del 1497, illustrata da 52 xilografie. Per inciso, si tratta dell'edizione che, con una delle sue xilografie, inaugurò la fortuna iconografica del mito ovidiano di Atamante che uccide Learco sbattendogli il viso contro una pietra, il che ricorda l'incidente alla base di *Roserio*. Cfr. Sara Agnoletto, “La matta ‘bestialitate’ di Atamante”, in “Engramma” n. 120, ottobre 2014, pp. 78-93.

109 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., pp. 97-98.

meccanico, laddove “la benzina incominciò a correre dentro la canna, come in una gola” (p. 85). Interviene inoltre un parallelo con questa situazione: appena fuori dalla stazione di servizio, un'auto evita di un soffio lo scontro con un'altra auto, ed entra nel garage [anche qui mancata tragedia, e quindi tensione che permane e anzi si accentua]. Il parallelo è dato dal cane in quell'auto che lascia penzolare insistentemente la lingua fuori dalla bocca, come Consonni poco dopo, nell'ennesima analesi, e come Pessina stesso, la cui lingua è evocata più volte, direttamente o metonimicamente, citandone la saliva.¹¹⁰

L'immagine del cane con la lingua penzoloni ricorre ancora insistita con i suoi paralleli, sciogliendosi nella serie di identificazioni e trapassi alla fine del capitolo, fra l'elemento meccanico catalizzatore di una serie di processi sineddochici, luminosi e di rifrazioni che scompongono e ricompongono l'uomo e la realtà fino all'orizzonte, e la finale indifferenziata “colata d'oro e di acciaio”¹¹¹, che sembra aspirare a un'impossibile ritorno all'originaria unificazione della materia tramite un trapasso violento.

Commento al V capitolo

Nel V capitolo si compie la deificazione. L'*incipit* è decisamente corale, a differenza degli altri quattro, incentrati direttamente o meno sulla psiche dei protagonisti. Siamo al dunque. È come se con la forza del rito che si sta per compiere il protagonista si fondesse nell'intera collettività: lo sdoppiamento definitivo.

In queste pagine naturalmente si chiude (ma per riaprirsi a volte nei racconti successivi dei *Segreti*) una serie di tracce avviate in precedenza. In particolare, riprendere e concludere l'analisi del tema della bocca, che ci ha accompagnato a lungo, ci dà la possibilità di osservare un passo fra i più significativi del racconto per le sue caratteristiche, dove il tema si presenta dissimulato e catalizzante al tempo

¹¹⁰ *Id.*, p. 98.

¹¹¹ *Id.*, p. 103.

stesso. Poco prima del trionfo finale in gara di Pessina, avviene il primo scambio fra questi e il personaggio del “Brianza” (introdotto qui e importante nel prosieguo del *Ponte della Ghisolfà*), che, proseguendo la corallità dell'*incipit*, anticipa la corsa in sella alla sua “Lambretta”, con dietro un passeggero, annunciando ai gruppi di tifosi assiepati ai bordi della strada l'imminente arrivo del campione, largamente in testa. In questa corsa, chiaramente sostitutiva di quella dei ciclisti, l'araldo motorizzato incontra una serie di manifesti pubblicitari che si alternano con la realtà circostante, confondendo totalmente i dati del paesaggio con i loro, bidimensionali e decontestualizzati, fino ad attrarre il tutto in una connotazione simbolica (di un simbolismo riduttivo, squalificante la forza dei fenomeni). È come un anticipo esplicito (dopo il simbolo della lavagna) e, per gli esiti di complessa fusione, uno dei culmini di una certa tendenza frequente e insistita nei *Segreti* a confondere e sovrapporre realtà e spettacolo, e del più banale, con la tendenza di quest'ultimo a prevalere, a in-segnare di sé il confronto. La sequenza è inserita di punto in bianco alle pp. 112-113, estranea al contesto diegetico fin lì osservato, che appunto precede di poco l'arrivo della corsa e la vittoria e consacrazione del dio. La riportiamo qui di seguito nel testo, per poterla commentare passo passo: “Da **dietro** la folla, da **dietro** i gruppi, i **manifesti** dei cinema che erano **impiastrati**¹¹² **sulle case**, si **scaraventavano** [l'artificio narrativo della visione in corsa riprende il primo capitolo e in questi termini lo inverte, lo spiega, dà una visione della realtà nuova, relativizzata, utilizzando lo sfasamento spazio-temporale; il risultato è una rivelazione del reale come bidimensionale e indiretto, coincidente con la visione del cinema, come se questa ne rivelasse la vera, la snaturata natura] **contro i loro occhi** [epifania fenomenica e metafisica al tempo stesso, fuse]: se li avevano già visti, meccanicamente, a ogni titolo, i due, nella loro mente, con la rapidità di un lampo

112 Significativo che questo verbo altrove ricorra solo in riferimento alle mani e alla testa di Consonni dopo la caduta, “orribilmente impiastrata di terra, fili d'erba e sangue” (p. 38), e a Pessina in una delle premonizioni sacrificali in questo capitolo, come vedremo più avanti: quando alla madre, dopo la gara vittoriosa, “pareva di vederselo arrivare da un momento all'altro dalla scala, sudato, impiastrato di fango, con addosso la coperta, e tenuto stretto, alle spalle, dal Todeschi” (p. 143). Come se quei sacrifici ora, nel “Brianza” e nel suo passeggero, riducessero il loro esito alle prestazioni della società dello spettacolo; o, viceversa, rivelando la violenta drammaticità del dominio di quest'ultima.

[ancora la velocità, questa volta interiore, che fonde fantasia, ricordo e presente], richiamavano trama, facce, corpi, gambe, seni, tutto ciò che li aveva sedotti. E così come, sui muri, a quei manifesti, si alternavano [la sequenza si complica, ma ancora soltanto sul piano bidimensionale, e dall'interno di questo piano si introduce di soppiatto, per poi imporsi, la bocca, richiamo insieme sensuale e omofagico-rituale nascosto nel finale del primo capitolo e ricorrente in diversi altri passi] quelli del Binaca, delle Lane Rossi, del Cynar, eccetera, così quei **corpi**, snodati nei particolari più **prelibati**, finivano col **sovrapporsi**, con l'entrare, con l'uscire, col di nuovo sovrapporsi e col di nuovo **entrare nella bocca aperta di quella del Binaca, nella chiostra dei denti** che era una specie di grande corona di perle [subito l'accento è dissimulato nella cortina seguente di immagini], sul palato tenero come un petalo di rosa, o a saltare al colpo della 'Carabina Williams', mandando in pezzi la faccia del Gregory Peck, 'bot del diu, va disi, del diu' [immagine violenta, di *sparagmós* dissimulato?], o a trattenersi come l'urlo del gol, nel volo del portiere [qui indica un'assenza, quella del gol evitato dalla parata, che si fa anche afasia, grido mancato, come mancante è la realtà vera], spianato sul manifesto che annunciava la partita fra il Magenta e la Pro-Rho". Poi, dopo questo improvviso sguardo sull'abisso instabile della realtà, coevo ai primissimi *decollages* di Mimmo Rotella, torna la visione "tridimensionale" (ma sempre nella distorsione della corsa) e la sensualità della vista trapassa in un vivido ricordo di attrattiva fisica verso un soggetto in carne e ossa, femminile in questo caso. Nella memoria-aspettativa la donna è intenerita fino quasi a venir meno, pronta a donare "el lat", ancora in atteggiamento vittimario-sacrificale, occultato ma ormai applicato all'intera realtà in quanto sussistente nei suoi vari epifenomeni (cfr anche nota Narrativa, funzionalità stilistiche nel primo Testori):

Poi i ciuffi di piante, i vetri delle finestre, gli slarghi delle piazze, in mezzo alle piazze i vespasiani, i sedili, poi le sottane da sfregare [una serie di sineddochi dettate dalla velocità, ma selezionate in quanto luoghi di vita vissuta, a parte forse la prima che fa da cornice visiva-paesaggistica al tutto, richiamando ancora il primo capitolo. La ripetizione del connettivo "poi" segnala il passaggio dall'elenco puramente visivo a quello riferito anche ad altri sensi], passando, via, come saette, col brivido di strisciare, toccare, magari palpare e, per quello che guidava [il "Brianza"], di stringere, eccola,

come avrebbe fatto di lì a poco stasera, alla Rosellina, cadendo contro le cosce, nella frenesia del boogie o nella lentezza, 'che rièssi no a dit... quasi da letto, eccu', degli slow. 'Les fei mort...'
'Parla cuma te manget, bauscia!'
'Le foglie morte, ecco. Proprio da esistenzialisti. Te disi! A furia de string, quasi, quasi la perdeva el lat.' Si riferiva, il Brianza, a una delle sue 'ansiane', quelle che magari, 'n'è ti', sganciano anche un qualchecosa.¹¹³

Stilisticamente, dal narratore onnisciente (a parte il momentaneo inserto parlato riguardante il manifesto con Gregory Peck), si torna qui dunque a un discorso indiretto libero che nelle frasi immediatamente successive trapassa brevemente in un vero flusso di coscienza del “Brianza”, concretizzandosi poi in un dialogo col passeggero sul sellino posteriore della Lambretta, riguardo appunto alle “ansiane” che quasi svengono strusciandosi con lui al ballo, e da lui descritte “foglie morte”. L'espressione brianzola è ribadita dalla traduzione in italiano. Significativa, probabilmente, la citazione degli “esistenzialisti”, anch'essa evidenziata dal fatto di risultare improbabile in bocca al “Brianza”. Tutti questi due capoversi sembrano suggerire fra l'altro che la dinamica subconscia è generata dai messaggi mediatici di cinema e pubblicità, che eccitano in modo così fremente sensualità e tenerezza da colonizzare comportamento e abitudini, diventando quasi archetipi. Si può addirittura intravedere una rivelazione ontologica, che istituisca la diffrazione e l'intercambiabilità dei fenomeni che intrecciano ciò che appare reale, annullando quindi ogni legge di causa-effetto, e sancendone persino la governabilità artificiale, cosa che può tradursi in una denuncia della cultura alla base del *boom* economico.

Di questa colonizzazione del subconscio parlano alcuni fra gli osservatori più acuti nel periodo di formazione dello scrittore. In anni appena successivi lo fa in modo efficace, per esempio, un discorso del 1958 di Romano Guardini all'Università di Monaco, laddove denuncia

la manipolazione, studiata scientificamente, dell'inconscio dell'uomo da parte dell'economia. L'economia studia i modi in cui gli stimoli della pubblicità, apparentemente inavvertiti, vengono interiorizzati nelle motivazioni dell'individuo e

113 *Id.*, p. 113.

sviluppa i risultati di queste ricerche in una tecnica di influssi costanti, non avvertiti dallo stesso interessato. Chi è in grado di comprendere la natura di questi sintomi, sa che cosa sta accadendo.¹¹⁴

Tornando alla radice arcaica dell'opera, il fatto che nell'ultimo capitolo di *Roserio* compaia e cominci a crescere il peso diegetico del "Brianza", protagonista di una serie di racconti successivi del *Ponte della Ghisolfa*, contribuisce a mutare la natura realistica dei protagonisti in quella di figure intercambiabili, quali accidenti o attori in parti eterne, archetipi, come ipostasi di meccanismi mitici la cui forza a quanto sembra agisce ancora pienamente nella Brianza dell'epoca. A questa percezione concorre anche la frammentazione e il mescolamento delle trame nei *Segreti*, fenomeno che non sembra trovare dunque la sua genesi solo in una visione collettiva, di epopea corale, tanta è la sua frammentazione e il suo dettagliare.

Intendiamoci, il dato fenomenico rimane centrale e acutissimo, lancinante in Testori. Il punto di vista e l'obiettivo ermeneutico e poetico rimangono questo: la Brianza dei suoi tempi, la cui presenza non è affatto un pretesto; dunque se si vuole l'obiettivo resta naturalistico, neorealistico persino. Sono gli strumenti di indagine e soprattutto i suoi esiti, la poetica insomma, a esserne estranei, e proprio questo totale amore alla sua realtà natale attesta che la sua vuole essere un'ermeneutica della modernità. Del resto, uno stesso destino di precarietà, oggi più che mai evidente, accomuna a Pessina i principi fondatori della nostra civiltà, i quali, se fino a ieri e per secoli ne hanno forgiato il Dna profondo, oggi sono a rischio di essere repentinamente espulsi dalla memoria e dall'incidenza anche indiretta sulla nostra cultura. Anche questo cambiamento radicale *in nuce* in quegli anni può essere oggetto dell'allarme lanciato da Testori: la periferia milanese non è un pretesto per applicare schemi tragici antichi, ma proprio ciò che lo scrittore vuole conoscere, avvertendoci che, se la tradizione sociale iniziata addirittura col Neolitico è venuta meno, la Modernità ne ha scalfito solo la superficie, e ora la post-modernità imposta dalla nuova rivoluzione industriale presenta queste dinamiche. Avendo rigettato le antiche

114 Ora in Romani Guardini, *La rosa bianca*, Morcelliana, a cura di Michele Nicoletti, p. 56.

mediazioni costruite in secoli di storia cristiana, che portavano per esempio alla capacità di pietà, la nuova antropologia ricalca quella più arcaica, mista ad ambiguità e travisanti sovrastrutture. Resta la sua concezione pessimistica dell'evoluzione della materia, di un pessimismo non storico ma ontologico, cosmico, che forse il sacrificio di Cristo può risolvere, ad un tempo sul piano storico e ontologico. L'alternativa al dramma cristiano, sembra constatare Testori, non è la laicità, ma la sacralità magico-arcaica.

In questo senso *Roserio* può anticipare nelle borgate fra Villapizzone e Novate i recessi della giungla di "Apocalypse now", in cui il personaggio conradiano interpretato da un oscuro Marlon Brando ha capito come vincere la guerra, cioè col sacrificio di altri. Come lui, anche Pessina intuisce che per vincere la gara deve sacrificare Consonni e gli altri.

Vediamo ora alcune caratteristiche di questo personaggio sul quale Testori aveva intenzione di incentrare un successivo romanzo cui avrebbe dovuto anche dare il titolo¹¹⁵, progetto poi confluito con modifiche e spezzettato nei racconti del *Ponte della Ghisolfa*. Già dal nome, il "Brianza" appare figura simbolica, riassuntiva della propria terra, dal nome appunto collettivo, rappresentativo di una comunità intera e della sua essenza/destino (e anche sostitutiva, attraverso il suo potenziale ruolo di vittima, secondo le dinamiche arcaiche). Al tempo stesso, come detto, il modo con cui si presenta nel capitolo ne fa un doppio di Pessina in quel grande rito che è la realtà fenomenologica. Il suo basso ventre, poggiato sulla Lambretta che il rappresentante della società Garibaldi (nome simbolicamente riassuntivo di una storia alla base anche della presente post-modernità?) vorrebbe bruciare, in realtà perché appartenente al tifoso della squadra avversaria e vincente (la rabbiosa pulsione, sottolineata da questa strana digressione del narratore onnisciente, che la inserisce molto concretamente negli spietati meccanismi commerciali allora incipienti anche nel mondo del ciclismo, sembra simboleggiare un nuovo sacrificio, per metonimia appunto quello del suo conducente, introducendo anche in questo modo la

¹¹⁵ Cfr. G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 152.

progressiva sostituzione del Pessina), nell'episodio dell'incontro con la ragazza che poi dovrà premiare e baciare Pessina, diventa un epicentro irradiante l'azione, il dinamismo delle ultime pagine. Da lì in poi, la scena del trionfo è come connotata, se non addirittura cogenerata da quella sensualità; e l'orgasmo che a lui in quel momento manca, quasi come un magico *transfert*, viene generato nella folla. La peculiare dinamica di questo modificato rapporto di causa-effetto è quella di una coincidenza sostitutiva, come il re arcaico rappresentava il doppio del suo popolo, non limitandosi al ruolo di garante della stabilità, dell'ordine e della potenza del regno:

Per un attimo la vide infatti impallidire [di presunto trasalimento desideroso]. Allora lui che teneva divaricate le gambe [seduto sulla Lambretta], fino a strisciar terra con le scarpette scamosciate, ebbe, tra le gambe, un sussulto: tremò.

Fu proprio in quel punto che l'agitazione della folla si trasformò in urlo.¹¹⁶

Il bacio che la ragazza sta per dare a Pessina, in realtà, a quanto sembra, lo vorrebbe dare al "Brianza". E anche lui naturalmente. Poco sopra, la sequenza aveva già introdotto questa dinamica del doppio nelle pieghe degli eventi, quasi sollevando il dubbio circa i protagonisti del bacio rituale, e addirittura se fosse già avvenuto o meno (anche i tempi dunque vengono sovrapposti magicamente):

[il Brianza] Cercò la ragazza che già prima aveva capito essere la designata alla cerimonia e le gridò, dal mezzo della strada:

'Che si prepari a baciarlo, signorina.'

'**Chi?**' fece il fratello del presidente della Garibaldi.

'Come chi? Il Pessina.'

Nel rispondere, invece di guardar l'interlocutore, gettò con golosità gli occhi sulle labbra della ragazza: scivolandovi sopra, la luce del tramonto le aveva inumidite, **come se qualcuno se ne fosse appena staccato**, lasciandovi sopra il segno della saliva.¹¹⁷

Da qui in poi, questa potenziale proliferazione di doppi (in questo caso riguardante l'orgasmo, che fa da motore, da cifra di fondo di questa sequenza finale) fra il

116 *Id.*, p. 136.

117 *Id.*, p. 133.

“Brianza” e la folla assiepata all'arrivo diviene pressoché costante, assumendo quasi la cifra di legge ontologica. Ecco un altro passo:

la seguì avvicinarsi, come se gli venisse addosso. Poi, quando gli fu quasi sul manubrio, girò gli occhi dentro la scollatura della camicetta, seguì, due o tre volte, il sollevarsi e abbassarsi dolce e profumato della carne e rispose:

'Questione di minuti, sa...'

E riprese a guardarla un po' dappertutto, come se volesse lasciarla.

Infatti i minuti, passando, aumentavano l'agitazione e l'orgasmo della folla: oramai essi si erano diffusi nel gruppo, che gli addetti al servizio d'ordine avevano sciolto e poi ricomposto, come un contagio.¹¹⁸

Questa “opzione” va oltre la corrispondenza fra situazioni interiori ed esteriori, o individuali e collettive, di matrice romantica, perché è inquadrata in tutto un prolungato sistema rituale, attraversato da costanti, come la ricorrenza di fuoco, sodomia (lasciata alle invettive scurrili, ma presente spesso in posizioni ricorrenti, ben precise) e altri elementi, abbastanza precisamente delineati, in una connessione e successione pressoché continua.

Sono indizi sostitutivi di personalità, viste quindi come intercambiabili, in una dinamica sacrificale che sta alla base della natura del reale con la sua precaria stabilità ontologica. In vista del successivo annunciato romanzo, il “Brianza” sembra trapassare, inglobando anche il dio di Roserio (che con lo sforzo ciclistico richiamava tutto sommato ancora la tragedia e l'epica, come un guerriero a cui occorreva un sacrificio umano poi continuamente richiamato dal rito della corsa, che è anche rito sociale, non solo personale, rito a cui si stringe e in cui cerca consistenza l'intera comunità), in questo nuovo regime ormai consolidato: alle battaglie epiche del ciclismo si sostituiscono i facili trionfi nelle sale da ballo, con balli per di più americani, recenti e nati in ambito commerciale, non popolare; mentre il sacrificio diviene forse autosacrificio, non positivo, salvifico, frutto di una fatica, bensì di natura gnostica, cioè degradante, che porta a metamorfosi sì, ma verso la

118 *Id.*, P. 133.

dissoluzione, e che inoltre viene proposto da altri, come il vizio orgiastico a cui viene introdotto in seguito il “Brianza”.

La mentalità sostitutiva arcaica Testori vuole sorprendere operante anche oggi, ed evidenziarne la forza, in contrasto con le istanze astratte della modernità, che pretenderebbero di rifiutarla ostinatamente ma vanamente. Quanto più la modernità razionalista, che Testori combatte accusandola di astrattezza, si dibatte contro questa metafisica vissuta dalle culture arcaiche, tanto più il suo doloroso e sanguinoso dibattersi si fa sacrificio oggettivo rituale che alimenta quella dinamica. Eppure il sospetto di un’altro esito, parallelo e opposto al primo, aleggia fra le pagine dei *Segreti*: forse invece alla fine la modernità è riuscita a disattivare il meccanismo performativo sacrificale (compreso quello della lingua), privando così il soggetto di stabilità. In *Roserio* questa neutralizzazione è forse segnalata dai passi “bidimensionali” della narrazione, come, nei *Segreti*, più chiaramente, dall'amore ridotto a fotoromanzi e varietà e su essi modellato: sembrano tutti riti moderni depotenziati, privati di efficacia, che quindi appiattiscono e risucchiano la realtà verso di loro, impedendo sostanzialmente la vita vera, e questa sembra essere la denuncia di Testori della modernità, della società dello spettacolo; in questo Testori connette la più avanzata osservazione critica della contemporaneità con l'antichità classica nei suoi gangli generativi, arcaici, quelli da cui nasce il racconto mitico, il rito a esso collegato e la tragedia come momentanea decantazione del mito e del rito.

Anche la durata, fattore narratologico fondamentale (Debenedetti definisce il romanzo “una porzione esemplare, intensificata, di una durata, di un divenire nel tempo”¹¹⁹), sembra essere sostituita da una sorta di atemporalità, propria del rito, appunto, diversa (anche se con essa in rapporto generativo, come se ne fosse un'evoluzione, una specifica varietà) dal tempo tragico classico, o dal tempo mitico dell'epica.

La stessa struttura compositiva sembra volersi spingere al fondo di una certa genesi, di una certa componente costitutiva del mito, quella più nascosta, attiva e perpetua,

119 G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 24.

magica. Il tempo di questa rappresentazione non può che essere ciclico, cioè sostitutivo anch'esso. Questo è ottenuto, per esempio, dalle continue analessi, volutamente fuse e confuse col presente, tanto che Testori non ascoltò il pur ragionevole suggerimento di Calvino, in una lettera del 16 febbraio 1954, di “segnare con il corsivo gli stacchi nel tempo” per aiutare una lettura altrimenti ostica del racconto.¹²⁰

Ora affrontiamo il finale del libro. Pessina, come detto, trionfa proprio grazie al fatto che ha sacrificato Consonni, è questo che gli fornisce l'energia necessaria. In che modo? Per esempio – proprio dall'interno della piena sussistenza realistica del racconto – pensandoci su nel suo letto, spezzando con una riflessione basata sulla sua percezione dei fatti la morale comune che gli suggerirebbe un rimorso paralizzante, o anche – con una semplificazione dell'influenza sociale sul personaggio – vincendo la semplice paura della galera, cui alla fine si ridurranno esplicitamente anche gli scrupoli del “Brianza” (che di Pessina è come un doppio sostitutivo, come emerge nel finale) nei successivi racconti a lui dedicati. Invece del rimorso (o forse parallelamente a esso, non è detto che venga del tutto meno dopo la visita all'ospedale), c'è la forza che ne trae. Il dio (sacrificale) di Roserio è finalmente se stesso quando finisce di smembrare Consonni sotto la sua ruota (per altro, con l'immaginazione, c'è anche prima questo doppio registro); è allora, quando si libera dei rimorsi sovrastrutturali dei capitoli centrali, che compie l'autodivinizzazione. Sembra questa la dinamica incarnata dell'efficacia sacrificale, più che un'astratta forza magica. Di qui l'aleggiante implicazione che anche il flusso di pensiero del vissuto quotidiano è coinvolto nella magia, è parte della costruzione della realtà.

Il gregario sostitutivo di Consonni, Riguttini, il “69”, pare destinato alla stessa fine, cioè a diventare modello reciproco, e quindi rivale da sacrificare. La stessa figura erotica che diventa il suo nomignolo “sociale” richiama a sostituzioni e sovrapposizioni investite di forza rituale dionisiaca, incluso ogni risvolto di greve

120 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 148.

ironia. Stravincendo e umiliandolo, Pessina calpesta anche lui e tutti gli altri concorrenti, in altro modo, assieme a Consonni.

Testori in *Roserio* sembra voler cogliere persino il dato psicologico di questa dinamica sacrificale. Pessina nell'ultimo capitolo non solo vince sulla spinta del sacrificio di Consonni, che continua a ritornargli nel pensiero, nella psiche dunque, sotto la ruota, sempre più smembrato, come se fosse sacrificato più volte; ma addirittura il suo io si identifica, sorge da quel sacrificio, proprio anche psicologicamente, per l'ossessione di quel gesto, sempre latente dopo il fatto, che ora invece si scatena apertamente in lui durante la gara e lo spinge alla vittoria. Tutta la realtà, o per lo meno l'io e il suo rapporto col mondo, stando a questa dinamica totalizzante, sorge dal sacrificio cruento di una vittima terza. Quindi il primo Testori sembra impostare la sua poetica su questa visione della civiltà moderna non come rifiuto *tout court* del cristianesimo, ma come una sua ricomprensione pagana da parte della modernità, che così interpreta anche se stessa¹²¹. La contemporaneità dunque è determinata da questo, è finita, come arrischiava anche Pasolini, la lunga era originata dalla rivoluzione agricola del neolitico, cui era naturalmente consono il cristianesimo.

In queste ultime pagine dunque, in cui Pessina scatta al traguardo da solo, ricompaiono alcuni elementi precedenti, soprattutto del primo capitolo: il sacrificio di Consonni, della sua testa in particolare, che lui consuma per diventare il dio, trovando finalmente il loro terreno e la loro esplicitazione nel culmine di una specie di orgasmo preparato e annunciato da una serie di fattori delle pagine precedenti: dalla folla eccitata, alla parentesi sensuale del "Brianza", ai pensieri e allo stesso soprannome onnipresente del Riguttini. La metamorfosi divina rituale è sottolineata da Todeschi, una specie di sacerdote (inconsapevole) del rito. L'insistenza sacrificale è dilatata, ma

121 Cfr. Augusto del Noce, *Il problema dell'ateismo*, Il Mulino, Bologna, 1964, p. 27: "E poiché non ci sono che due fondamentali spiegazioni del problema del male, quella del Genesi e quella contenuta nel mito di Anassimandro, possiamo anche dire che l'ateismo, in senso proprio posizione successiva al cristianesimo perché segue alle idee di Rivelazione e di Soprannaturale e ne rappresenta la critica, può essere visto, nella sua generalità, come l'esito ultimo della ricomprensione del cristianesimo nell'interpretazione del male già dichiarata nel frammento di Anassimandro (anche se risulta, per il fatto della ricomprensione, trasfigurato e non facilmente riconoscibile [...])"

ecco il passaggio centrale, calato psicologicamente in un rimorso che per difendersi diventa rivalsa:

'Eccu. Ciapa anca quest. Che cosa credevi di poter fare? Sì: sun sta mi; cun qui man chi. Ma cos'è che vuoi che m'importi adesso?'

Le ruote continuavano a rotolare sulla testa, pressandola, schiacciandola, riducendola, pezzo per pezzo, a un inconsistente straccio di carne, facendovi scomparire, in quel continuo, violento, pazzesco strisciar delle gomme, anche le poche croste di sangue che vi erano rimaste.¹²²

A questo si affianca la luce, il sole che si rifrange ed esplose in mille riflessi, unificando in qualche modo tutto sotto di sé, e dissolvendo nella sua forza rituale quanto rimaneva della testa di Consonni¹²³; il fuoco, col suo campo semantico: accensione, incendio, legato ancora al sacrificio nel ricordo-analessi che richiama il primo capitolo:

L'aveva chiamato, l'aveva minacciato. Aveva fatto di tutto. E lui, per riprovargli le sue intenzioni, si era voltato e gli aveva sputato dietro. Ma allora la strada precipitava, come chi lo precedeva, nell'incendio della terra, del lago e delle montagne.¹²⁴

Grande forza di irradiazione simbolica, come connessione generativa sotterranea degli eventi, riveste la centrale elettrica, incontrata durante la corsa, fonte a sua volta (oltre che di fuoco, accensione ed energia) di riflessi artificiali (prometeici?);

subito dopo [...] si accese la rete di una centrale elettrica: un rimbalzo di placche d'acciaio, di frammenti di fili, di incroci, di curve, di ottoni, di spade, di pareti trasparenti, di imbuti, di ceramiche, di comignoli acuti, di punte di aghi, di matasse liquefatte e sudate, di luci, di raggi, di sprazzi, di platini. Il Pessina alzò la testa. Vide per un attimo quell'intrigo metallico. Poi, attratto, tornò a guardarlo. Lo fissò, anzi, ripetutamente, mentre per sistemare la maglia delle mutandine, rallentava, per altro quasi impercettibilmente, l'andatura.¹²⁵

122 G. Testori, *Il dio di Roserio*, op. cit., p. 122.

123 *Id.*, p. 123.

124 *Id.*, p. 119.

125 *Id.*, p. 123.

L'ultimo periodo citato, assieme ad altri, collega simbolicamente a questa forza i genitali e le parti intime, in accenni metonimici (le "mutandine", come la sella che arroventa la carne sfregandola all'inizio di p. 124). L'irradiazione energetica della centrale è posta in parallelo, o in rete, con l'epicentro erotico costituito dalla Lambretta del "Brianza". Nel passo appena citato torna poi il lago, anch'esso in termini simili al I capitolo, ma con la complicazione "meccanica" di essere riflesso nel "parabrise" della giardinetta di Todeschi:

proprio al punto in cui le schiene dei due corridori raggiungevano il massimo della curva, il parabrise della sua macchina rifletteva, di striscio, il lago rosso, venato di giallo e di profondità di perla, in cui il cielo si era trasformato.¹²⁶

Nel finale di Roserio ricompare per l'ultima volta l'elemento della bocca, al termine di una serie di ricorrenze avviate alla chiusura del primo capitolo, con una immagine che dotava questo elemento di un indelebile Dna simbolico, lasciando presagire con un "non detto" cinematografico l'omofagia¹²⁷.

Qui, negli ultimi capoversi del racconto, si tratta invece della ragazza addetta a consegnare i fiori al vincitore della gara, e anche qui vi è un lieve contrassegno evidenziatore (se considerato nella serie di ricorrenze di questo tema) celato nel realismo dell'immagine: "Ne guardò il viso; ne fissò, poco sopra i fiori la bocca **unta di rossetto**, dolce e desiderosa"¹²⁸. Oltre ai fiori, la ragazza deve consegnargli una statuetta, anch'essa ascrivibile in ambito rituale arcaico. Vivi elementi che inquadrano Pessina come possibile vittima sostitutiva in questo rito divinizzante sono aggiunti con una digressione nella sequenza del trionfo finale. La madre del dio pensa "che non gli capiti una roba come è capitata al Consonni"; è l'ultima identificazione fra i due, mentre "aveva già messo a bollire sulla stufa un secchio d'acqua perché potesse lavarsi [velato presagio di un'ustione, una cottura delle carni della vittima]"¹²⁹. Pessina arriverà a casa dalla scala, si figura la madre, "sudato, impiastro di fango

126 *Id.*, p. 115.

127 Cfr *Id.*, p. 32.

128 *Id.*, p. 143.

129 *Ibid.*

[anche lui, come Consonni nelle immagini icastiche della caduta fatale], con addosso la coperta, e tenuto stretto, alle spalle, dal Todeschi”¹³⁰; immagine invero da *ecce homo* avviato a un rituale sacrificale, cui l’acqua bollente che lo aspetta aggiunge uno strano effetto.

La divinizzazione culmina nello *sparagmós* cui alludono complementariamente la bocca e il linciaggio figurato accennato dalla folla dei suoi stessi tifosi, con le molte mani che lo toccano tirandogli la maglia¹³¹.

Nell’affollamento di immagini di quest’ultima pagina, il racconto si conclude con un nuovo, ultimo accenno alle mutandine da sistemare, spia anch’esso di una non obliterata potenzialità vittimaria attraverso il sesso ormai connotato ritualmente, che determina comunque un finale quasi sospeso e attenuato nella sua immediata frivolezza.

Subito prima, la divinizzazione era stata in ogni caso “modernizzata” e ridotta all’aspirazione di Pessina di una sua foto con nome e didascalia l’indomani sulla “Gazzetta”, tornando dunque alla realtà smorzata “bidimensionale”.

Riassumendo, la parabola di questo racconto sta nella reazione della vittima designata (Pessina) al suo sacrificio, che cerca la propria stabilità (illusoria, o quantomeno precaria) nella sostituzione di sé con un’altra vittima, prima di essere divinizzato. Questa dinamica è tipica di certe monarchie e divinità arcaiche (a cominciare da Dioniso). La sua stessa carica rappresentativa e addirittura catalizzatrice, aggregatrice del popolo, ne determina anche la sostituibilità. Infatti la forza del sacrificio che sta compiendo viene in qualche modo misteriosamente trasferita sotto forma soprattutto di forza erotica nel “Brianza” (nome collettivo infatti, e per di più assegnatogli dallo stesso popolo che in lui si incarna), che prenderà il suo posto, e subirà l’evoluzione della stessa dinamica, nel successivo ciclo di racconti dei *Segreti*.

130 *Ibid.*

131 Pessina al traguardo viene dunque simbolicamente sbranato, e si salva, forse velatamente avendo ormai eletto il “Brianza” (e quindi la Brianza) come vittima sostitutiva di lì in poi. Cfr. anche n. 70.

CAPITOLO II

SEGRETI (GNOSTICI) DI MILANO. IL SACRIFICIO DELLA *VARIETAS*

Nei racconti dei *Segreti di Milano* che seguono *Il dio di Roserio* si accentuano alcune caratteristiche di ambiguità del tessuto mitologico di cui personaggi e trame sono come ipostasi. La direzione presa sembra decisamente più venata di gnosticismo rispetto a *Roserio*. Nei *Segreti* sembra infatti accentuarsi e venire sottolineato un depotenziamento del sacrificio, o almeno un suo mutamento di obiettivo, più verso la dissoluzione della stessa materia sacrificale, onde farla tornare una, senza più le sue emanazioni differenziali – umanità compresa – che vengono vissute come una colpa.

Che l'oggetto aggredito in questi racconti fosse la complessità del mondo, tutt'uno con quella dell'umano, lo aveva intuito subito, fin dalla loro comparsa, la sagacia di un lettore attento ai risvolti gnostici della cultura moderna come Pietro Citati:

[Testori] si immerge nella materia vitale senza apparentemente dominarla, lasciando che si districchi e si chiarisca per forza propria, e ne conserva tutto l'aspro sapore, la vitalità melmosa, vegetale, grezzamente fisica. **Anche i sentimenti sembrano appena un'escrescenza di questa aggrovigliata materia.**¹³²

Per esempio nel racconto "I delitti del Carisna"¹³³, il protagonista vorrebbe attuare nella sua vita reale la violenza che legge nelle riviste e nei libri gialli, fino a progettare un delitto, ma la forza performativa di quelle pagine d'appendice non è sufficiente a concretizzarle, e il ragazzo fallisce alla prova dei fatti, constatando frustrato la sua impotenza. La condanna a vivere il titanismo violento solo nella sua sdoppiata immaginazione generata dalla letteratura industriale, può essere un modo paradossale e indiretto di denunciare l'astrazione dominante nella vita moderna, che

132 In "L'Illustrazione italiana", Milano, Garzanti, anno 85, n. 9, settembre 1958, p. 75.

133 G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, Milano, Longanesi, 1991, pp. 173-183. Trarremo tutte le successive citazioni di quest'opera (d'ora in poi indicata nel testo con *Gilda*) da questa edizione, più facilmente reperibile rispetto all'edizione originale. Questa pubblicazione sollecitò fra l'altro all'epoca l'interessante recensione di Giuliano Gramigna, fra i pochissimi, se non l'unico critico, ad accennare a una piega "quasi gnostica" di questi racconti.

Testori ha sempre avversato. E forse manifesta, soprattutto, l'impossibilità dell'efficacia del sacrificio violento oggi, dopo che il cristianesimo ha reso visibile con Cristo la realtà e l'innocenza della vittima come tale.¹³⁴

Già nell'ultimo capitolo del *dio di Roserio* abbiamo osservato la comparsa del nuovo mondo, quello "bidimensionale", dell'astrattezza postmoderna che aspira sotterraneamente per altra via a una palingenesi distruttiva, a cui si rifà a dire il vero anche la lavagna della "Vigor", ma in modo come più privato, meno allargato dei manifesti lungo la strada all'arrivo dell'Olona, vero possibile codice di decifrazione della "matrix" dominante.

Le rappresentazioni di Testori non sono, come ci si aspetta da un romanzo tradizionale, ambiti narrativi in cui l'autore cala o rintraccia fenomenicamente le proprie visioni interiori, o ricrea vedendola dall'esterno una situazione di destino *in fieri*. I suoi dialoghi, le sue descrizioni, la sua stessa diegesi, sono rappresentazioni, per così dire sacre, e sono l'intera realtà di quel momento, sono cioè riti assoluti, resi tali anche dalla sua concezione del linguaggio e della funzione del teatro¹³⁵. Sono teatro inteso al suo modo, come evento in qualche modo immobile e assoluto, non inserito nel fluire della storia. C'è sì il taglio narrativo, lo spaccato diegetico dell'azione quasi cinematografica, tipica del neorealismo e della sua evoluzione "espressionista", ma lo scopo è diverso. Testori interpreta la realtà del suo tempo, ma lo fa attraverso la cristallizzazione di una seconda realtà, eterna, dai dinamismi fissati come regole del moto, e allo stesso tempo dagli effetti instabili. Sotto questo aspetto, i suoi racconti diventano allegorie gnostiche¹³⁶, cioè concrezioni di origine metafisica,

134 Cfr. anche F. Panzeri, "Un autore scomodo per le nostre coscienze - Giovanni Testori", in "Lecture", n. 597, maggio 2003: "Dopo la morte della madre [Lina Paracchi, morta nel 1977], la visione della terra come un inferno in cui l'uomo si dibatte, schiacciato dalla sua disperazione e dal peso di un potere intuito come annientante la propria dignità, si placa e rivela la natura del male come dimensione metaforica interna alla logica della Croce, necessaria per giungere alla redenzione". Quasi come se il sacrificio di quella morte fosse stato riconosciuto finalmente efficace per poter vivere il suo tormento con un significato.

135 Cfr. G. Testori, "Il ventre del teatro", in "Paragone", n. 220, giugno 1968, pp. 93-107.

136 Per l'uso dell'allegoria in chiave gnostica, cfr. anche S. Fumagalli, *Gnosi moderna e secolarizzazione nell'analisi di Emanuele Samek Lodovici e Augusto Del Noce*, tesi di dottorato della Pontificia Università della Santa Croce, Roma, 2005, *pro manuscripto*, pp. 28-29: "Come spiega Jonas, 'l'allegoria gnostica [...] negli esempi più espressivi è di natura del tutto diversa. Invece di adottare il sistema di valori del mito tradizionale, cerca di sperimentare una conoscenza più profonda rovesciando le parti trovate nell'originale di buono e cattivo, sublime e vile, benedetto e maledetto. Non tenta di dimostrare consenso, ma, sovvertendo in modo clamoroso, tenta di scuotere il significato

ma di una metafisica completamente svalutante il fenomeno il quale, pur restando l'oggetto della sua indagine, ha solo il compito di ospitare alcune epifanie (nel suo stesso modo di essere fallace, manchevole, quindi totalmente *in absentia*) di quel mondo a cui il rito rimanda.

In questa chiave fra l'altro assume un valore *a posteriori* il giudizio di Rinaldi (cui sembra sfuggire la componente dualistica testoriana, ben aperta quindi al simbolo, addirittura concepito, come detto, in una sorta di personale anagogia) sull'iniziale scrittura testoriana come regressione all'utero e come trauma del simbolismo distanziatore *post partum*:

Questo mondo felice, elementare, miticamente originario, si iscrive nell'attacco del *Dio di Roserio* e inaugura emblematicamente la scrittura testoriana. Ma è in queste medesime pagine e poi in tutto il seguito del racconto, che l'illusione si rompe e il mito si distrugge: *Il dio di Roserio*, infatti, non fa altro che raccontare la fine di questa origine materna, di questa edenica comunione con il corpo, con la fisicità. [...] *Il dio di Roserio*, insomma, narra semplicemente una nascita, un passaggio dalla felice materna identificazione con il reale all'incompleta condizione culturale di chi, simbolizzandolo, lo perde nella sua interezza.¹³⁷

Il mondo del primo Testori è inserito in una concezione cosmica che teme il ritorno al nulla da cui misteriosamente (e precariamente) proviene, e che cerca quindi la sua stabilità attraverso il rito sacrificale, con la funzione gregaria di produrre una

degli elementi della tradizione più saldamente stabiliti e di preferenza maggiormente venerati. Non può passare inosservato il tono ribelle di questo tipo di allegoria, ed essa perciò esprime la posizione rivoluzionaria che lo gnosticismo occupa nella tarda cultura classica' [H. JONAS, *Lo gnosticismo*, SEI, Torino 1991, p. 107]. Jonas prende in esame tre esempi, di cui due sono tratti dall'Antico Testamento ed uno dalla mitologia greca. Nel primo la figura del serpente tentatore di Eva assume un ruolo positivo di incitamento alla vera conoscenza contro l'obbedienza ad un creatore dispotico, simbolo dell'oppressione cosmica. Il secondo esempio è l'assunzione della figura di Caino come simbolo pneumatico di una sfida alla condanna del creatore. Nel terzo esempio infine si prendono le difese di Prometeo contro Zeus. 'Così in modo paradossale la condizione di Zeus come principio più alto del cosmo è presa dalla tradizione, ma con valori rovesciati: poiché l'oppositore di Prometeo è il governatore cosmico, il commentatore prende le parti del ribelle e fa di quest'ultimo l'incarnazione di un principio superiore a tutto l'universo. La vittima dell'antica mitologia diventa il portatore del messaggio della nuova. Qui di nuovo l'allegoria urta deliberatamente la pietà di un'intera cultura religiosa radicata nell'ambiente ellenistico' [*Ibid.*, p. 112]. Riguardo invece al rovesciamento del significato dei vocaboli, Jonas fa l'esempio del termine 'cosmo'. 'Conservando questo nome per il mondo, gli gnostici ritenevano l'idea di ordine come la caratteristica principale di quello che si apprestavano a deprezzare. Di fatto, anziché negare al mondo l'attributo di ordine (cosa che in teoria un pessimismo cosmico avrebbe potuto fare), essi volsero l'attributo ad esprimere obbrobrio anziché lode, caricando semmai le tinte nel processo' [*Ibid.*, p. 267]. Perciò nel linguaggio gnostico i termini 'cosmo' e 'cosmico' vengono ad avere un significato detrattivo ed essendo spesso associati a termini come 'tenebra', 'morte', 'ignoranza' e 'male', vengono caricati di qualità negative".

137 R. Rinaldi, *Romanzo come deformazione...*, op. cit., p. 79.

stabilità sociale, un ordine. La tensione di questa narrativa, dunque, va ben oltre “la presa diretta della materia nella parola, lo scandalo del reale che parla (il contrario di una parola che parli il reale), l’epifania o l’illusione subito perduta della profondità primaria”, quella di “un mondo materno, prenatale, precedente ogni distanziamento, dove la vita compare sulla pagina fuori da ogni altro senso che non sia quello della materia nominata alla lettera”¹³⁸. In realtà l’intero mondo fenomenico del primo Testori può rimandare al *pleroma* solo se impostato come rito, in accordo con la visione tipica di certo esoterismo. In questo senso, qui tutto (anche il teatro, a cui quindi la narrativa va accomunata) è rito, ma rito sacrificale.

Del resto, Testori lo dichiara apertamente, illustrando il monologo *Edipus* presentato nel 1977:

"Con la figura dello scarozzante, del guitto rimasto solo a coltivare la sua vocazione per il teatro [...] ho inteso celebrare la funzione del teatro come rito sacrificale, come verbo fatto carne. Per me il teatro non è solo letteratura, ma è rappresentazione sin dal momento in cui il testo viene scritto, perché è concepito per essere rappresentato ed il momento della recitazione è il fatto rituale che lo completa e lo concreta".

Sulla scelta del monologo invece dichiara: "Il dramma è rapporto fra i personaggi, ma la tragedia è metastorica, è rapporto diretto con l'Altro, la divinità o il nulla, o il padre e la madre come totalità, la goccia generante, la mutezza, la non risposta. Il dramma è la verifica di una ferita componibile, i cui margini possono essere cuciti e ricuciti, la tragedia è la ferita di una tragedia incomprensibile. Tutto *l'Amleto*, tutto *Re Lear* non sono altro che monologhi. Ed è a un teatro fatto soltanto di monologhi che io stesso, forse, arriverò." Ritorna l'uso frequente dei toponimi come riferisce Giuliano Gramigna: "Su un palcoscenico di stracci e vecchie croste, l'unico protagonista impersona successivamente, con l'aiuto di una veste da camera o di una pelliccia, i personaggi del mito proiettato nella realtà subalterna di una Lombardia proprio testoriana (Giocasta è fuggita con un mobiliere di Meda e un personaggio secondario, decapitato agli inizi viene da Nerviano; e lo stesso Edipo, al primo abbozzo, non doveva essere di Novate?)."¹³⁹

Nella “trilogia degli scarozzanti” degli anni ‘70 diventa insomma forma teatrale esplicita, e dichiarata anche in sede autoesegetica, la poetica totale che negli anni ‘60 è dissimulata, o forse è ancora un embrione in via di sviluppo e chiarificazione, anche riguardo alla scelta della forma espressiva. E le osservazioni di Gramigna relative ai

138 *Id.*, p. 78.

139 G. Testori, *Opere 1965-1977*, Milano, Bompiani, 1997, note ai testi di Fulvio Panzeri, pp. 1544-1545.

toponimi in realtà rivelano anche che il dinamismo sacrificale è lo stesso che si ripete e muove il mondo, incarnandosi in Edipo e poi in Brianza; dinamismo rivelato o addirittura proprio messo in atto dal gesto teatrale.

Prima di questa chiarificazione che porta a distillare il teatro nel teatro, all'altezza dei *Segreti*, se c'è una cosmologia ricavabile, questa rincorre come una necessità il sacrificio rituale dell'intera materia, dell'intero mondo, che consiste nel suo riscatto dalla molteplicità e nel ritorno all'uno indifferenziato, l'abbandono del quale è stato alla base del male. Il punto è individuare chi sia l'officiante di questo rito, e chi la vittima. Mentre il primo in Testori rimane un ente non individuato, nella sua gnosi la vittima sembra essere il mondo in quanto tale, ma in particolare l'umanità, dove si agita il massimo grado di differenziazione. Tutta l'umanità che lotta in ogni suo minimo movimento e desiderio alla ricerca di un senso nelle sue periferie è dunque vittima di questa misteriosa necessità, ed è amata e accompagnata in questa lotta in un modo tale che la sua opera in questi termini diventa davvero epica, l'unica epica possibile nel suo tempo. E un esplicito, radicale sacrificio cosmico si realizza negli esiti estremi di questa ricerca, come nel non divulgato dramma *Il Branda* (sia pure anche qui comunque storicizzato e circoscritto all'esplosione di tutte le sue industrie, e commisto a complesse ricerche di colpe ontologiche e storiche), prima di risolversi in una nuova mediazione, quella dell'amore; dapprima con l'accettazione del sacrificio di sé della protagonista di *Nebbia al Giambellino*, Gina Restelli, vittima finalmente innocente e senza ambiguità (anche lei fra l'altro immigrata a Milano dalla provincia, come altre vittime femminili di questi racconti: si profila un modello di città persecutrice della Brianza), e poi, pochi anni dopo, con la svolta dei *Trionfi*, poema in cui esplode l'esperienza di una mediazione amorosa che tiene rispetto ai fondali inferi, ctonii e indifferenziati precedenti, per risolvere i quali era prima necessario solo un (ormai impossibile) sacrificio nudo, senza amore, dalla potenza performativa magica.

In questo ambito l'io sostituibile non è una personalità storica con un suo destino individuale e unico, ma attore passivo di dinamiche esterne a lui, anche se

esiste nei personaggi una libertà, e un'autocoscienza che cerca la propria stabilità, il proprio esserci individuale. I condizionamenti sociali descritti nei *Segreti* sono maschere, ma anche incarnazioni di quei tipi di condizionamenti metafisici, ne sono un epifenomeno, una precaria incarnazione che può essere sostituita. Ciò vale anche per i rapporti personali, e addirittura, come detto, per la personalità individuale.

In questa cosmologia si inseriva già, come abbiamo visto, l'affacciarsi del "Brianza" come coprotagonista nell'ultimo capitolo di *Roserio*.

Per inquadrare la questione al livello che scorgiamo porsi in Testori, ricorriamo al problema del male, così presente in queste opere: semplificando, la sua presenza nel mondo o è conseguenza di un fatto storico, e allora si risolve col perdono (cristianesimo), o è ontologica, e si affronta con con dispositivi metastorici (nelle dottrine orientali, uno è l'ascesi del nirvana):

Allo scopo di precisare meglio la distanza che separa le dottrine dualistiche da quella della Chiesa, Bianchi ha fatto ricorso alla coppia oppositiva "peccato originale" / "colpa antecedente". Mentre i dualisti spiegavano lo stato attuale di caduta del mondo e dell'uomo con un avvenimento disastroso che *precede* la creazione del primo uomo, o della coppia umana ("colpa antecedente"), il giudaismo e il cristianesimo pongono la caduta in relazione al libero arbitrio di Adamo ed Eva, a quel "peccato originale" che solleva Dio da ogni responsabilità.¹⁴⁰

Nella nostra ricerca, un'esperienza importante basata su quest'ultima opzione è quella orfica,

che implicava il vegetarianismo. Le famose astensioni (*apochai*) orfiche vengono giustificate da un mito dualistico che aveva per oggetto Dioniso fanciullo, erede del potere di suo padre Zeus e fatto a pezzi da Titani gelosi. Zeus fece rivivere Dioniso servendosi del suo cuore, che era stato salvato da Atena. Ma la parte più terribile del crimine dei Titani rimane ancora da raccontare: quando ebbero ucciso il fanciullo Dioniso ne gustarono le carni. Furibondo per questo oltraggio, Zeus scagliò la sua folgore e li fulminò: dai loro resti fumanti sorse una razza che quel tempo non aveva ancora conosciuto, la razza degli uomini mortali. Per questo la nostra natura è duplice: siamo nati dai Titani, gli odiosi figli della terra, ma in noi sussiste tuttavia qualcosa della natura divina, poiché nel nostro corpo sono passati i frammenti del corpo di Dioniso, il figlio di Zeus Olimpico, di cui i Titani si nutrono in un pasto sacrilego. Questa "colpa

140 I. P. Couliano, *I miti dei dualismi occidentali. Dai sistemi gnostici al mondo moderno*, Milano, Jaka Book, 1989, p. 31.

antecedente” segna per sempre la condizione umana, che potrà riscattarsi dal suo crimine [...] solo adottando la “vita orfica” [...], che consiste nell’astensione dalle cose animate e nella pratica dell’ascesi.¹⁴¹

Nel saggio su Cairo, il male è colpa ontologica di sospetta natura “antecedente” (la peste ne è solo un’epifenomeno-spia) e consiste nell'individualità stessa degli esseri, la quale porta allo scontro creando la "terroristica storia", terroristica quindi ontologicamente anch’essa, per il fatto stesso che il tempo produce differenziazione, non innanzitutto per i suoi esiti contingenti continuati. Questo livello crea una dinamica non cristiana, gnosticheggiante, e una morale autonoma, evidente nei *Segreti* e in altre opere giovanili. Concepita così, ogni realtà individuale è instabile e a rischio (come ha categorizzato De Martino: crisi della presenza come crisi della presenza individuale), e ha bisogno della magia sacrificale per mantenersi, continuarsi, evolversi. Ma la stemperata efficacia sacrificale dei riti moderni, ridotti a società dello spettacolo (Debord), apparenza, sostituzione della parola scritta alla realtà, li rende spesso vani, e vano l'amore e, conseguentemente, colpa la generazione di figli.

Da questa colpa, il Salvatore gnostico non salva. Lo gnosticismo manca dell'idea stessa della riparazione. All’uomo non è attribuita alcuna colpa “storica” da perdonare, forse nemmeno l’ignoranza dell’uomo psichico, predestinato a rimanere prigioniero del mondo. Nei sistemi della gnosi antica come delle religioni misteriche, il Salvatore era un maestro destinato a portare la luce della verità nel mondo, destinata ad infiammare solo le anime predisposte, non a giudicarle, evidenziando in se stesso una norma morale con cui paragonarsi:

il punto di vista gnostico non può dar luogo a una visione etica, soprattutto perché si pone 'al di là del bene e del male' ossia al di sopra dei criteri di orientamento morale vigenti in questo mondo, che comunque rimane intimamente malvagio e sbagliato per quanto buone e ragionevoli possano essere le normative etiche elaborate dalle varie società umane. Dice il *Vangelo di Filippo* commentando l'episodio della Genesi: ' Quello che ha ucciso Adamo è stato l'albero della conoscenza. Eppure l'albero della

141 I. P. Couliano, *I miti dei dualismi occidentali...*, op. cit., p. 32.

conoscenza ha anche dato la vita all'uomo. Quest'albero è la legge, che conferisce il discernimento del bene e del male [...].'

La legge (morale) si fonda infatti sulla **distinzione**, sulla **scissione** [*varietas*], commina premi o castighi ma non risolve i problemi ultimi della vita: il suo esito è semmai il conflitto e la morte. Il pensiero gnostico invece, che pure afferma vigorosamente il contrasto originario del bene e del male come momenti del dramma mitico in cui la realtà umana è coinvolta in prima persona, ne respinge la contrapposizione in termini soltanto moralistici. Esso aspira a una visione più alta delle cose, a partire dalla quale le nostre distinzioni morali appaiono non essere quelle decisive, perché come aveva detto l'Antigone di Sofocle riecheggiando Eraclito: 'chissà se quel che noi chiamiamo buono o cattivo è tale anche agli occhi degli Dei?'"¹⁴²

Anche nei *Segreti* l'eros tende a concepirsi negativamente, come colpa oggettiva quando viene effettivamente vissuto, in quanto testimonia l'esistenza e l'attaccamento alla frammentarietà. E forse il fatto che Ivo, il "Brianza", ami donne più vecchie, e in generale la frequente presenza di donne non più giovani nel primo Testori, che hanno fatto esperienza della frammentarietà dell'esistenza e dell'inermità dell'attaccamento a essa (Wally, Wanda, Gilda, Giovanna, Maria Brasca, Arialda, Erodiade e altre) è per documentare la frammentarietà e la *varietas* che l'esistenza (attraverso il tempo) induce nell'essere, e l'esperienza devastante che ne deriva per loro.

Un'implicazione estrema di tali concezioni sembra celarsi in un racconto di *Gilda*, "I delitti del Carisna", quasi totalmente incentrato su un ragazzo che lavora come aiuto imbianchino, e che culla tutto il giorno, ma soprattutto la sera, l'idea di commettere un delitto di sangue. La suggestione è alimentata anche nel suo caso da rotocalchi specifici e da letture d'appendice, che creano gli scenari ideali di questo suo mondo da *serial killer* in potenza. Gli scenari reali però non cambiano: periferie, miseria; l'unico svago o quasi dei suoi compagni è cercato con le prostitute degli ambienti notturni più degradati di Milano, immersi nella nebbia. Per il "Carisna", invece, l'*appeal* del sesso è dato solo dal suo eventuale sbocco nella violenza omicida, vissuto come una sorta di ideale perfezione. Ma, nella sequenza che collega il delitto al sesso, analogamente a *Roserio* (ma con esito diverso, e probabilmente

142 A. Magris, *La logica del pensiero gnostico*, Brescia, Morcelliana, 1997, pp. 458-459.

inverso), l'incontro con una "barbona" (attempata, anche in questo racconto) ai bastioni di Porta Romana, cercato col proposito di ucciderla con un temperino, finisce invece con il prevalere di quest'ultima, che gli propone una prestazione a pagamento, accettata dal Carisna dopo l'abbraccio ricevuto che risveglia in lui tutta la nostalgia carnale di affetto e tenerezza. Questo però, lungi dal cambiarlo, lo svuota, e lo riconsegna alla miseria più squallida della sua condizione, cui il sogno del delitto, e poi della fuga con espatrio, era l'unica alternativa. Il sesso e l'attrattiva della carne vincono sulla decisione di distruggerla, perpetuandone la prigionia e l'inganno. Il delitto rimane solo sulla carta, la sua volontà umana non riesce ad accedere a questa nuova possibilità di senso (gnostico) che il sacrificio della prostituta gli avrebbe consentito, espellendolo al tempo stesso dalla società in cui vive la sua grama esistenza. Sembra posto in atto l'assioma della gnosi più dualistica (con tutte le sue discendenze, fino a Schopenhauer) secondo cui il mondo, per perpetuarsi, inganna l'uomo con l'attrattiva della carne, puntando a rinviarne *sine die* la liberazione dalla prigionia della materia.

Ed è la carne stessa coi suoi disarmanti risvolti, prima suadenti e poi repellenti, a dissolvere l'aura mistica della palingenesi gnostica, costantemente sognata dal Carisna soprattutto quando si corica in camera da letto coi suoi fratelli minori:

il delitto se lo costruiva nella mezza luce di quella povera stanza: l'oggetto allora finiva per esser sempre uno dei due fratelli; soprattutto se il loro girarsi e rigirarsi li aveva indotti ad esser, almeno in parte, scoperti, e a mostrar così l'alzarsi e l'abbassarsi di tutto il corpo al ritmo del respiro.

Senonché, quando la mano, che per fortuna era vuota, stava cadendo sulla gola o sulla coscia, una volta dell'Andrea, una volta dell'Egidio, trac una scorengia!¹⁴³

Prima dell'affermarsi nel corso dei *Segreti* di questo tipo di dualismo, dobbiamo però registrare altri passi compiuti in prevalenza ancora nella temperie antropologica "mista" di *Roserio*. Il primo racconto di *Ghisolfa* successivo al "dio di Roserio" è, a detta dello stesso autore, introduttivo al ciclo del "Brianza", al quale è

143 G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, op. cit., p. 174.

addirittura “necessaria” premessa¹⁴⁴, e sembra mantenerlo ancora nell'ambito sacrificale arcaico. Si intitola “Sotto la pergola”, ed è incentrato su un (interrotto) rito collettivo propiziatorio (per far “essere” il dio) consistente in un linciaggio.

Un gruppo di giovani operai sta passando una serata al bar, e la loro conversazione verte quasi tutta sul “Brianza”, (non presente con loro) introducendo e come propiziando in questo modo indiretto il suo ciclo di racconti. Il più giovane di loro, Renzo, detto spregiativamente dagli altri “il Ciulanda”, insinua il sospetto che la disponibilità economica maggiore del solito, ostentata dal “Brianza” negli ultimi tempi soprattutto attraverso l'abbigliamento, sia frutto di una sua prostituzione omosessuale.

Gli altri lo negano, e uno, che si sente a sua volta indirettamente accusato dal “Ciulanda”, lo schiaffeggia, lo deride, e infine scatena contro di lui un vero e proprio inizio di linciaggio collettivo da parte degli altri, che viene interrotto solo dall'arrivo della padrona del bar. In questo breve racconto vi sono diversi elementi di natura rituale, sacrificale, dionisiaca. Innanzitutto lo stesso titolo evidenzia che il linciaggio ha luogo sotto una pianta, che a un certo punto viene specificata come “vite del Canada”. La vite è pianta sacra a Dioniso, assieme all'edera. Ai più antichi rituali dedicati a questa divinità tracia sono legati anche linciaggi collettivi di una vittima (che ripete quello subito dal dio stesso, neonato, ad opera dei Titani), che in genere terminavano con lo *sparagmós*, spesso a partire (o a culminare) proprio dagli organi genitali, come accade nel racconto. Il segno vittimario che identifica agli occhi degli altri come tale il “Ciulanda” (analogamente alle designazioni arcaiche delle vittime, che partivano da una loro “differenza” rispetto al gruppo, come un difetto fisico, o l'estraneità originaria alla comunità) potrebbe essere il suo naso, su cui il narratore si

144 Cfr. G. Testori, *Il ponte della Ghisolfa*, Milano, Garzanti, 1973, “Avvertenza”, alle pp. 5-6. Trarremo tutte le successive citazioni di quest'opera (d'ora in poi indicata nel testo con *Ghisolfa*) da questa edizione. Quanto alla presenza di gruppi di racconti legati fra loro, ma sparsi all'interno di questa raccolta e della successiva, la medesima avvertenza precisa: “Questi racconti, dei quali solo alcuni qui direttamente conclusi mentre i più verranno ripresi e portati avanti nelle raccolte successive, formano la prima parte d'un disegno più ampio e più complesso, una sorta di lungo e interminabile ciclo a intrecci multipli”. E prosegue indicando i titoli legati fra loro “a formar gruppo”. Individua quattro gruppi principali (con alcuni personaggi presenti, magari come comparse, in diversi cicli, come anche nei racconti a sé stanti, a cominciare da Dante Pessina), che proseguono con altri racconti anche in *Gilda*, opera nella quale nasce anche un altro nuovo importante gruppo.

sofferma con una serie di amare considerazioni (ponendolo addirittura come una causa della sua acredine nei confronti del mondo e di invidia dei “vincenti”) nel racconto seguente, “Torna a casa Lessi”; o insieme il suo essere il più giovane, o ancora il fatto che il ragazzo accusi la presenza nel loro gruppo della “diversità” omosessuale, vera o presunta.

Il linciaggio, l'individuazione del “Ciulanda” come vittima espiatoria scattano quando questi fa il segno con le dita della sodomia, con ieraticità quasi rituale, non cancellata dalla trivialità e dai contorni ridicoli, dato che subito si mutano in dramma:

All'apparire di quella forma tutti, d'un tratto, si zittirono.
'È questo!' gridò il Ciulanda. ' Guardate cos'è [l'amante del “Brianza”]: questo!'
'Questo, cosa?' gli domandò con un urlo il Luciano che sentiva come quell'immagine ridestasse i sospetti che sul suo conto nessuno era mai riuscito a scacciare.
'Questo!' ripeté il Ciulanda, come se stesse schiacciando la testa d'un cane. 'Un culo: ecco cos'è! Un culo!'
Alla replica, al nome gridato con tale forza rabbiosa, tutti gli saltaron addosso.¹⁴⁵

In chiave girardiana il linciaggio, con tanto di sacrificio feticistico del pene della vittima (interrotto solo dall'arrivo della padrona del bar), si presenta come chiaro esempio di desiderio mimetico triangolare collettivo, avente come modello il “Brianza”, e il “Ciulanda” come capro espiatorio:

Sembrava che a spinger i cinque in quella furibonda violenza contro l'oppositore, nella quale rami e foglie della pergola spezzati dai pugni cominciavano a cadere dentro la mischia dei corpi e delle voci, fosse la figura piena e potente dell'anziana [la fiamma del “Brianza”, quella che a detta sua lo ricolma di denaro e regali]: lei, la manganona, quella che andava a prendere il the e il whisky al 'Re di picche', a invitarli a difendere le bellezze di cui ognuno l'aveva arricchita, quasi avesse già disposto di **rioffrirle** a loro, suoi **feroci protettori**.¹⁴⁶

Perchè l'autore indica questo racconto come “necessaria premessa” al ciclo sul “Brianza”, cui si fa riferimento solo indiretto, come oggetto di una conversazione? Se

145 *Id.*, p. 110.

146 *Id.*, p. 111.

la dinamica è quella analoga a *Roserio*, si tratta del sacrificio necessario alla divinizzazione del nuovo personaggio, sostituto di Pessina.

Volendo istituire un parallelo col racconto precedente, questo personaggio ha funzione analoga a Consonni, di vittima senza divinizzazione, che non reagisce al proprio sacrificio e rimane annichilita.

Per approfondire questo punto, partiamo dalla considerazione di Aldo Magris che per i Greci

il divino come tale è una trascendenza oscura, amorfa, che non appare di per sé ovvero per una ragione intrinseca in forma umana più di quanto non potrebbe apparire (e appare) anche ad esempio in forma ferina o vegetale. Solo nella mente di Winckelmann poteva nascere l'idea che nella visione greca Apollo fosse un efebo e non un lupo, e allora come poteva comprendere che Dioniso fosse realmente un capretto sbranato, una belva famelica, un tralcio di vite nei tini?

Ma di qui sorge un problema bruciante che i greci non si ponevano, e cioè che la grandezza originaria dell'uomo appare in paradossale contrasto con la sua attuale miseria. Il celebre binomio pascaliano è in realtà radicato nella visione religiosa ebraica.¹⁴⁷

In realtà, interpretando le ricerche di Fornari, non è che i Greci non si ponessero il problema di questa contraddizione; è che l'avevano risolta (e al contempo **nascondevano** questa soluzione, almeno dall'epoca classica "ufficiale" in avanti) con la ripulitura del limite e con l'ordine anche sociale operati dal sacrificio. La tensione alla bellezza dei Greci, come intuisce Thomas Mann nel sogno del protagonista della *Montagna incantata*¹⁴⁸ poggiava sulla violenza del sacrificio di vittime designate. Logico che questo *status* fosse precario, quindi continuamente bisognoso di nuovi sacrifici. Se dunque i Greci celavano questa necessità anche a se stessi, dietro i culti religiosi ufficiali, il "necessario" sfogo si verificava soprattutto nella sfera dionisiaca dei riti orfici ed eleusini:

La prima luce di quella che oggi chiamiamo coscienza è stata prodotta dal più prodigioso degli accecamenti. La comunità percepisce se stessa come assolutamente in balia di una vittima 'realmente' onnipotente, prima nel male e dopo [l'uccisione] nel

147 A. Magris, *La logica del pensiero gnostico*, op. cit., p. 229.

148 Cfr. T. Mann, *La montagna incantata*, p....

bene. Soltanto la percezione monca e alterata di quanto in realtà è successo permette la **fondazione della cultura, che affonda le sue radici nel nascondimento della vittima**, nell'*occultamento vittimario*. [...] Tale occultamento della vittima ha trovato corrispondenza concreta dapprima nel suo divorarla cruda, o cotta quando è stata scoperta la domesticazione del fuoco, e alla fine nel grande avanzamento culturale della *tomba*, sviluppo simbolico delle pietre che coprivano le vittime lapidate (da qui le piramidi) o dei luoghi naturali (acque, grotte, burroni) in cui la vittima era gettata.¹⁴⁹

In *Roserio*, l'occultamento della vittima nel suo *status* e ruolo creativo vede la consapevolezza soltanto di Pessina, e solo da un certo punto in poi, praticamente quando sceglie di partecipare alla gara dell'“Olona”. Per il resto della *polis* esso si mantiene, e comprende la vittima infine divinizzata che è Pessina stesso, sostituito poi dal “Brianza”, in seguito vittima a sua volta (sia pure consenziente) dei riti orgiastici della nuova borghesia del centro di Milano.

Un ulteriore passaggio:

Non è esagerato affermare che ogni simbolo culturale complesso trova nella tomba un suo momento genetico di formazione, una sua condensazione concretamente metalinguistica, o se vogliamo parzialmente meta-sacrificale. Questo ci fa vedere come e quanto la cultura si basi sulla copertura della violenza collettiva, copertura che tende a aumentare man mano che le rifondazioni sono ripetute mediante simbolizzazioni vieppiù articolate e complesse.¹⁵⁰

Il finale di *Roserio* sembra adombrare questo: la divinizzazione di Pessina, che già sfuma nella sua sostituzione con “Brianza”, sembra poggiare sulla tomba di Consonni, quella tomba occultata che è l'istituto in cui è rinchiuso senza speranza di miglioramento dopo l'incidente-sacrificio.

Ebbene, anche il ciclo del “Brianza” si apre con un sacrificio, quello del “Ciulanda”, occultato *sotto la pergola*, e nel buio creatosi quando nella colluttazione va in frantumi la lampadina del cortile del bar. L'intero “rito” è accompagnato dalla presenza di un pipistrello, animale doppio-sostitutivo, dal richiamo magico. Ma troviamo questo animale ancora nel IV libro delle *Metamorfosi*, laddove Ovidio descrive il mito delle Mineadi che, parallelamente a quello della sorte di Penteo nelle

149 G. Fornari, *Da Dioniso a Cristo*, op. cit., p. 33.

150 *Id.*, p. 34.

Baccanti, rientra nel ciclo delle punizioni di Dioniso. Le tre figlie del re Minia infatti si rifiutano di partecipare ai sacri riti del dio e di riconoscerne la stessa divinità, e rimangono nella loro dimora a lavorare al telaio. Alla sera irrompe la punizione, sotto forma di allucinazioni ottiche e acustiche: si odono per il palazzo rumori assordanti; i telai si trasformano in tralci di vite e in rami d'edera; il loro palazzo è avvolto dalle fiamme e risuona dei ruggiti di belve feroci. Alla fine le tre sorelle sono tramutate in pipistrelli. Secondo un'altra versione più arcaica una di esse, Leucippe, per placarlo offre in sacrificio a Dioniso il proprio figlioletto Ippaso, ma il dio fa impazzire le tre sorelle, che sbranano il piccolo (analogamente ad Agave con Penteo), scambiato per un cerbiatto. Come si vede, vi sono alcune analogie col racconto di *Ghisolfa*, dalla presenza della vite e del pipistrello all'accanimento cruento sul più giovane. Volendo, il rifiuto di onorare Bacco può vedersi *a posteriori* nell'interruzione del linciaggio della vittima, o più in generale nella nuova cultura che pretende di sussistere senza riconoscere sacrifici di alcun tipo, che poi avvengono lo stesso in modo appunto celato.

Anche nel resto del ciclo del “Brianza” compare il sacrificio, che forse è un tentativo di sostituzione di sé, vittima immolata nelle orge dei borghesi del centro. Dopo averlo incontrato nell'ultimo capitolo di *Roserio*, mentre si sostituisce gradualmente a Pessina, in *Ghisolfa* prosegue la rappresentazione della sua capacità di catalizzare reazioni e dinamiche sociali, sia pure limitate al suo povero mondo. La sua bellezza e intraprendenza lo designano dapprima come il re delle sale da ballo di periferia. Poi la sua stessa dote di distinzione gli permette di trovare lavoro come barista in un elegante locale del centro di Milano, e la sua azione comincia a uscire dall'iniziale microcosmo suburbano, complicandosi e perturbandosi alquanto, o forse semplicemente rivelando elementi e possibilità già implicite prima, fin dal finale di *Roserio*¹⁵¹. Presto infatti viene coinvolto da un Innominato del centro (viene indicato

151 In realtà, sul piano realistico di analisi dell'evoluzione sociale, dopo qualche anticipo appena accennato e mai compiuto in *Roserio* (quali forse i dialoghi finali dei dirigenti delle società ciclistiche), è nel ciclo del “Brianza” che avviene il corto circuito: Ivo va a lavorare a contatto diretto col mondo dei ricchi in centro. Ne consegue la sua rapida perversione, che il mondo povero della periferia subisce più lentamente e indirettamente. Entrano in contatto due mondi su piani che, stando alla dinamica di questi racconti (ma si pensi ancor più a *Nebbia al Giambellino*)

solo con “G.M.”) nel suo giro di feste proibite, dove la nuova classe dirigente allestisce orge con giovani consenzienti come lui, per assistervi e poterli fotografare.

Il commercio di queste foto ben presto preoccupa Ivo Ballabio (questo il nome del “Brianza”), dato che risulta ben riconoscibile in molte di esse. Dall'iniziale paura della galera, Ivo rilancia e inverte il proprio *status* subordinato decidendo di ricattare il “G.M.”, e di assumere il ruolo di "angelo fustigatore, non della loro morale, bensì della loro borsa!"¹⁵². Così ridiventa "il Brianza", rimettendo in modo il processo della sua divinizzazione. Questa analogia “antropologica” col *dio di Roserio* (col ricatto in luogo dell'incidente provocato al compagno) assume ancora più significato alla luce del suo processo di “sostituzione” a Pessina nel finale del racconto precedente, in quella tendenza all'intercambiabilità dei personaggi che abbiamo analizzato altrove.

Nei racconti di questo gruppo vi sono punti significativi che paiono indicare un punto di contatto con l'eredità gnostica, come quello durante la telefonata (forse reminiscenza kafkiana della telefonata dell'agrimensore al castello) al “G.M.” con cui Ivo dà inizio alla serie di ricatti:

Fu in quel momento che da oltre la cornetta il Ballabio giunse a sentire lontano, ma ugualmente vibrante, il ritmo del jazz: **allora ebbe un istante di tristezza, quasi di nostalgia**. [...] 'Cerchi di non farmi il saltafosso, perché allora a farlo a lei ci penso io', disse il Ballabio **fugando quegli inutili sentimenti**.¹⁵³

Nella tacitazione (in nome dell'azione scelta) della coscienza che rimorde e sente il ricatto come contraddittorio con la porzione di bene che persino in quelle frequentazioni aveva ricevuto (ma questo ambiente è legato alle orge, quindi la percezione del bene è ambivalente alla radice), Ivo sembra voler svalutare, disprezzare il mondo con il suo bene come illusorio, in chiave dunque gnostica, quanto meno nella voluta indifferenza morale di questa opzione e nella successiva ambiguità che si genera nei rapporti.

dovevano restare distinti. Le vittime sono i poveri, anche se Ivo alla fine sembra uscirne in qualche modo vincitore.
152 G. Testori, *Il ponte della Ghisolfà*, op. cit., p. 140.
153 *Id.*, p. 241.

Anche la figura del “Ciulanda” rientra in pieno nei *cliché* individuati per i *Segreti*, ed è quindi personaggio adatto a rappresentare un livello archetipico della realtà, una sua costante ontologica. Anche nella sua rancorosa sgradevolezza l'autore intravede la possibilità di un disprezzo per la carne esistente, per il *principium individuationis*, e, dal canto suo, un'appartenenza viscerale a essa, un lancinante struggimento per il suo destino, che recupera come *a posteriori* sul solo piano affettivo il diritto a esistere di quel principio. È probabilmente la polarità fra questi due atteggiamenti in cui si dibatte la sua opera, e che nella maturità si risolve a favore del secondo polo, ad aver messo in ombra nell'indagine critica il taglio gnostico presente nel Testori di questo periodo.

Al di là e forse a partire da questa esperienza sacrificale di tipo alternativo al cristianesimo (al tempo stesso arcaica e post-moderna), i *Segreti* si dipanano in un'antropologia fittamente venata di gnosi, che rimane sviluppata però, dal punto di vista strutturale, in modo forse meno coerente e unitario rispetto all'ambiente tragico-arcaico indagato e ricostruito in *Roserio*. Non di meno questa antropologia si respira nella maggior parte del ciclo. Procederemo quindi al carotaggio di campioni narrativi e teatrali in ordine sparso, ma ordinati in temi, che, confidiamo, alla fine forniranno comunque un quadro sufficientemente compiuto.

Del resto, il confine della gnosi con il paradosso della salvezza cristiana, con la sua fase di apparente sconfitta e inattività (la stessa di Cristo sul Calvario), è apparentemente sottile, se consideriamo questa distinzione dello stesso giovane Testori, in merito a una recensione del suo dramma *Caterina di Dio*, messo in scena una sola volta con l'interpretazione di una giovanissima Franca Valeri nel 1948:

è chiaro che per i miei personaggi, ma per ogni cattolico, la salvezza non è nel ristabilimento dell'ordine episodico e particolare, bensì in quello dell'ordine spirituale. Anche se, come nel caso [di *Caterina di Dio*], l'ordine spirituale esige la completa rottura dell'ordine particolare: cioè, la morte. [...] Ci sono momenti nella storia [...] in cui il disordine particolare è tale che la riconquista del suo ordine oltre che dell'ordine spirituale (due ordini che un giorno dovranno pure riprendere a essere paralleli) esige

l'estrema purificazione. 'Il sangue', appunto, di cui continuava a parlare Caterina da Siena e di cui ho tentato di farla parlare sulle assi di un palcoscenico contemporaneo.¹⁵⁴

Il sangue di suor Marta Solbiati in *Tentazione nel convento* da solo sembra che basti a salvare e purificare il convento dal disordine portato dal demonio, pur coesistendo la giovane con il suo male e la sua doppiezza, la sua attrattiva verso il maligno. Come un potere performativo autonomo, quasi magico, il sacrificio unisce dunque l'antropologia di *Roserio*, quella dei *Segreti*, e quella di questo cattolicesimo arcaico e postmoderno al contempo. Questo male che, portando violenza, morte e umiliazione, trasforma gli uomini in vittime sacrificali salvifiche, ma non innocenti, assomiglia molto all'amoralità dell'ascesi gnostica. Come pure la distinzione fra l'ordine particolare e quello spirituale, che diventa assoluta separazione dualistica in autori come Marcione, con la collocazione della salvezza totalmente nel futuro:

Marcione concordava con gli Ebrei che il loro messia promesso, il messia terreno, figlio del dio del mondo, doveva ancora venire e stabilire il suo regno terreno proprio come i profeti l'avevano dichiarato.

Ciò tuttavia non ha niente a che fare con la salvezza portata da Cristo che è acosmica per natura e non muta il corso degli eventi terrestri, neppure nel senso di un miglioramento: infatti cambia soltanto la prospettiva dell'anima redenta rispetto alla vita futura e, a mezzo della fede in tale futuro, la sua presente condizione spirituale, ma lascia il mondo a se stesso, cioè alla sua finale distruzione. Per il restante del soggiorno terreno, la condotta dei credenti è determinata perciò non tanto da una preoccupazione positiva di santificazione, quanto piuttosto da un atteggiamento negativo di ridurre al massimo il contatto col regno del creatore.¹⁵⁵

Con questa posizione è concorde l'atteggiamento di diversi personaggi dei *Segreti*, da *Ghisolfa* all'*Arialda*.

In ogni caso, quella dei *Segreti* sembra una gnosi piuttosto di arrivo che di partenza. Non sembra basarsi cioè sull'abbraccio di una scelta ideologica, ma

154 G. Testori, "Palcoscenico e catechismo", in "L'Italia", 29 gennaio 1948; cit. in F. Panzeri, "La 'pietà grande' di Sormano", saggio introduttivo a G. Testori, *Cristo e la donna. Un inedito del 1943-1944*, a cura di Fulvio Panzeri, Novara, Interlinea, 2013, p. 19.

155 H. Jonas, *Lo gnosticismo*, Torino, SEI, 1991, p. 157. Significativa è anche la funzione del sacrificio del sangue nello stesso autore, riassunta da Jonas nella pagina precedente (p. 156): "Il prezzo del riscatto era il sangue di Cristo, che [secondo Marcione] non è stato dato per la remissione dei peccati o per la purificazione del genere umano dalla colpa, oppure come espiazione vicaria in adempimento della Legge - in una parola, non per la riconciliazione dell'umanità con Dio - ma per cancellare il diritto del creatore [il Demiurgo, al quale l'uomo totalmente appartiene (anima e corpo), come il resto della creazione] alla sua proprietà".

derivare da questa esperienza traumatica dell'amore come umiliazione inesorabile; così inesorabile da generare la coerenza e la fissità delle ambientazioni e degli esiti di questi racconti (con poche, brevi eccezioni).

La caratterizzazione traumatica dell'amore è un primo tema pressoché costante nel primo Testori (con le parziali eccezioni della *Maria Brasca* e del *Fabbricone*, che non affronteremo in questo studio). L'affermazione dell'altro, soprattutto nel suo momento sorgivo, iniziale, avviene spesso in un contesto squalificante e ambiguo, come un'esperienza che abbia un obiettivo malsano o illusorio. Del tutto assente in *Roserio*, se non come accenno di affetto paterno di Todeschi per i suoi atleti, nel resto del ciclo alberga soprattutto nelle figure femminili, che ne sono vittime, ingannate prigioniere, con la "storia" (povertà, alienazione e sradicamento delle periferie neoindustriali, condizione sociale della donna) a fornirne una giustificazione "realistica", ma non sufficiente:

s'era legata a una corda contro cui anche se avesse voluto non avrebbe più potuto far niente [...] Una parola quella del ricatto che odiava, ma la cui forza continuava ad attirarla come se in essa vedesse la espressione più vera dell'uomo, che era quella di dominare e per conseguenza l'espressione più vera della donna, che era quella d'esser dominata. Perché lei quella sera cosa aveva fatto se non cadere un'altra volta, come da ragazza aveva fatto col Michele, sotto il giogo dell'uomo? E quello che lei e le altre, tutte, chiamavano amore cos'era, ridotto come lei ormai poteva ridurlo, se non quello? E in che consisteva la differenza tra ciò che aveva provato poco prima, quando sul prato della Bovisa era stata abbracciata dal Raffaele e ciò che ormai da tempo provava le rare volte in cui il marito con quella sua voce indifferente eppur dispotica le chiedeva di far l'amore, lì, nel loro letto?

E cos'era quello che aveva spinto tutte le coppie, in un numero che lei non avrebbe mai pensato, sotto il ponte proprio nel momento in cui vi si eran recati loro?

Le pareva di rivederle tutte anche se in realtà di loro non aveva visto che pezzi di braccia, schiene, stoffe, gambe, e di tanto in tanto qualche occhio furtivo e affamato: ombre pesanti, prive d'ogni coscienza e vive soltanto del loro desiderio e della loro gioia. Allora le era sembrato e ancor più le sembrava adesso [...] che esse vivessero solo del bisogno che le stringeva, di quello e di nient'altro; perché l'amore era quello e nient'altro [anche l'amore umano percepito come bisogno, anziché dono di sé, assume qui connotazione gnostica, come di un inganno indotto per tenere avvinta l'anima al mondo].¹⁵⁶

156 G. Testori, *Il ponte della Ghisolfà*, op. cit., pp. 351-352.

È questo l'*incipit* di "I ricordi e i rimorsi", secondo racconto del gruppo iniziato da "Il ponte della Ghisolfa". Protagonista è una donna, Enrica¹⁵⁷, sposata a un "napoli", Michele, semialcolizzato, dal quale è trattata dispoticamente e tradita di continuo con adulteri occasionali. Dopo qualche anno di matrimonio, Michele invita dalla Sicilia a stabilirsi da loro il fratello Raffaele, più giovane anche di Enrica, affinché cerchi un lavoro a Milano. Fra i due cognati nasce ben presto una relazione. Il passo citato sopra racconta le riflessioni di Enrica dopo il primo incontro d'amore, sotto il ponte della Ghisolfa, in un microcosmo di case popolari, siepi e stradine particolarmente estraniante lungo le "Ferrovie nord". Coerentemente con l'antropologia di fondo di questi racconti, perfino la nascita del loro rapporto è legata all'ambiguità del ricatto. Raffaele, infatti, per convincere la cognata a cedere, la minaccia di rivelare altrimenti al violento e prepotente fratello il loro rapporto, anche se non ancora in atto. Prepotenza e menzogna, dunque, sono i contraddittori ingredienti da cui fin dal principio è contaminato il loro amore, pur appassionato.

Un contributo a una funzione simbolico-dualistica della storia viene dal nome dei due fratelli. Difficilmente può essere ignorata la loro coincidenza con i nomi dei due arcangeli biblici, tanto più se si tiene conto che Raffaele è pronubo e guaritore, portatore di salute. Entrambi però esercitano la propria funzione distorcendola. Se il dominio guerriero di Michele si esercita come oppressione su Enrica, il fratello si presenta come il vero marito nell'immaginazione della donna:

incontrarsi e vedersi sarebbe stato infinitamente più confortante e più sicuro; sarebbe stato proprio come fra due sposi, quali ormai sentiva che stavano per diventare; perché il suo matrimonio vero era questo, non l'altro, che di questo era stato appena una parodia triste e vergognosa.¹⁵⁸

Ma questa consapevolezza di Enrica è contrassegnata negativamente dall'esperienza ambigua dell'altra funzione di Raffaele, all'*incipit* di questo nuovo

157 Il gruppo di racconti che narra la storia di Enrica è avviato da quello che dà il titolo alla raccolta, e seguito da "I ricordi e i rimorsi" e "Un letto, una stanza...", per poi proseguire in *Gilda*, con "Appena fuori Luino" e "Fratello e sorella".

158 *Id.*, p. 365.

racconto del ciclo, che fin dal titolo, “Un letto, una stanza...” (per loro due nuovi sposi, come spiegato in seguito) descrive la nuova situazione matrimoniale, doppia e ambigua:

Aveva assistito prima incredula, poi rassegnata al progressivo diminuire e sfasciarsi dei suoi rimorsi; contro i quali a prender forza non era stata come nei primi giorni la logicità del suo tradimento, ma la gioia e il senso di pienezza, buia, sordida, ma non meno vitale e inebriante che quell’amore le dava: proprio come se le avesse trasfuso del sangue e la sua persona si fosse così rinnovata.¹⁵⁹

Questa condizione di una Gertrude che aspira a essere un’impossibile Lucia è dunque l’opera dei due arcangeli nella vita di Enrica; funzione arcontica che, lungi dal portare la salvezza, si accorda con la concezione gnostica degli angeli:

Carpocrate dice che il mondo e ciò che vi è contenuto sono stati creati dagli angeli molto inferiori al padre ingenerato, e che Gesù generato da Giuseppe e nato uguale agli uomini è stato più giusto degli altri. [...] Dicono che l'anima di Gesù, educata secondo la legge nei costumi giudaici, li ha disprezzati e per questo ha acquistato la capacità di rendere vane le passioni immesse negli uomini per punizione. L'anima che alla pari di quella di Cristo ha la capacità di disprezzare gli arconti creatori del mondo ottiene ugualmente la capacità di agire allo stesso modo.¹⁶⁰

Nel racconto, i due fratelli hanno il compito di opprimere l’anima di Enrica con l’elemento materiale (Michele) e di mantenerne l’elemento psichico nell’oppressione con l’illusione e l’inganno di un’alterità (Raffaele).

A rincarare la dose si aggiunge, come in altri gruppi di racconti, l’autoumiliazione nel peccato come punizione del mondo, della materia e del proprio attaccamento a essa:

159 *Id.*, p. 359.

160 Ireneo, *Contro le eresie*, I, 25, in AA.VV., *Testi gnostici in lingua greca e latina*, a cura di Manlio Simonetti, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1993, pp. 191-193. E cfr a p. 452-453 il commento di Simonetti su questa convinzione gnostica in Valentino: "Gli angeli creano l'uomo materiale, ma in questo viene inserito il seme divino, che ne fa un essere superiore ai creatori, in quanto il seme divino lo fa simile all'Uomo preesistente. La reazione degli angeli, che altrove è di invidia (Ev. Phil. 54, 18; 70, 28), qui è di timore". E a p. 400: "L'ignoranza dei creatori del mondo (angeli, Demiurgo) rispetto a ciò che è al di sopra di loro è elemento caratteristico di ogni dottrina gnostica".

Mano mano sul lato opposto il Michele si svestiva e si preparava ad entrar nel letto l'Enrica capiva che la sua presenza provocava in lei un effetto opposto a quello che aveva temuto: anziché renderle più evidente e più squallida la vergogna aumentava la legittimità del tradimento. Dunque più schifo durante la notte quel corpo le avrebbe fatto, più luce avrebbe preso la sua colpa.

Arrivò quasi a desiderare che il marito commettesse la più odiosa delle imprudenze: tirar indietro le coperte e anziché lasciarsi andare dentro il suo posto a dormire, allungarsi e tirarsela vicino: il contrasto col corpo e con l'anima del fratello le avrebbe confermato che aveva fatto bene a tradirlo, che tradirlo era stato giusto.¹⁶¹

Desiderare lo “schifo” che, proprio in quanto tale, illumina la trasgressione, è tipica antinomia gnostica; cultura in cui si riconosce anche l'immaginario di uno dei *climax* del primo di questi racconti, quando Enrica, tornata dall'incontro amoroso col cognato sotto il ponte della Ghisolfa, va a letto ad attendere angosciata l'arrivo del marito:

Ormai era quasi pronta per tirar indietro le coperte e cominciare il suo calvario notturno. Prima di farlo gettò di nuovo gli occhi verso quell'ombra e allora la vide brulicar tutta di forme e di immagini come se fosse popolata da un intrigo di vermi.¹⁶²

Di questo immaginario forniamo esemplificazione in questo ampio passo di Aldo Magris, fra i maggiori studiosi della gnosi antica, di cui approfittiamo, più estesamente, anche per delineare finalmente alcuni tratti specifici di queste dottrine, e trovare altri agganci col primo Testori:

In una concezione come quella manichea dove il mito vuol essere solo un modo di descrivere l'effettiva realtà delle cose, anche il tema dell'alimentazione come trappola perversa della natura perde il suo carattere metaforico e viene totalmente calato nei fenomeni stessi del mondo naturale. Gli arconti non sono [...] figure mitologiche che *simboleggiano* il significato recondito del mangiare: essi *si identificano* in quanto tali con i residui malefici non ancora purificati del cosmo demiurgico, sono essi stessi i bisogni istintuali annidati nella corporeità, si manifestano in modo diretto nel comportamento d'ogni vivente che tormentato dall'ansia di sopravvivere insidia famelico gli altri viventi e li aggredisce per impadronirsi della loro vita e nutrirsi. Anche noi quindi agiamo come gli arconti, anzi gli arconti sono *in* noi come la parte oscura del nostro essere [...] Di qui il doppio aspetto della visione manichea della natura, che del resto corrisponde alla struttura complessa di questa, mescolanza fra luce e tenebre. Per un verso si delinea un panorama di orrori. La materia inorganica, le

161 *Id.*, p. 356.

162 *Id.*, p. 346.

montagne e i cieli sono fatti con le carcasse, gli scheletri e la pelle dei demoni abbattuti dallo Spirito Vivente; gli esseri organici derivano invece, come si è detto, dal sangue mestruale delle arcontesse e dallo sperma degli arconti eccitati alla vista del Terzo Inviato: questi liquidi impuri scolati sul terreno fermentano in una poltiglia calda e limacciosa e ben presto si assiste al **diramarsi lussureggiante quanto inquietante di ogni tipo di vegetali, al brulicare di vermi e di pesci, poi alla crescita di volatili, bipedi e quadrupedi che nella bizzarria delle loro forme riflettono le fattezze mostruose degli abitatori delle tenebre.** Ma la discendenza demoniaca trapela nelle bestie soprattutto nel fatto che per crescere, per potenziarsi in maggior misura, si gettano su vegetali inermi e ne fanno pasto, e poi ancora, le bestie più forti cominciano a divorare le più deboli: anche qui gli arconti sono direttamente visibili nell'orrendo spettacolo della mosca che si dibatte tra le zampe del ragno mentre questi le sta succhiando l'interno, negli occhi sbarrati della preda che si sente squarciare le viscere dalle zanne della tigre; d'altronde il predatore stesso finirà a sua volta aggredito e divorato da animali più potenti di lui. E l'uomo? Pure lui aumenta la sua potenza perseguendo al massimo grado questo cannibalismo tra i viventi, e analogamente a quanto già avveniva con gli animali è proprio in concomitanza con una tale forma di nutrimento che si sviluppa anche il godimento sessuale della riproduzione.¹⁶³

Questo scenario è coerente con certa poesia di Testori, per esempio l'ambientazione di *Crocifissione* (più ancora con la versione contenuta in “Suite per Francis Bacon”, ricca di liquidi in qualche modo autoriproducentisi, generativi, in cui è menzionata espressamente “la goccia partoriente”¹⁶⁴, e in cui viene sovente ricondotta una sessualità marcia (“sifilitica”). Analoga osservazione vale per certa sua pittura coeva (che rappresenta materia gocciolante e senza vuoti, in cui il meccanismo generante tragico della realtà occupa tutto lo spazio fenomenico e anche intimo), ad acquarello su cartone, con titoli significativi: *Tramonto (Actus tragicus)*, o *Tramonto sacro* (in senso rituale cosmogonico, generativo, indicante una teleologia nulla o tragica, imprigionante, avvolgente), del 1967, o, come li ha definiti Giovanni Raboni nella mostra da lui curata ad Aosta nel 1993 (intitolata *La notte oscura*), i *Fiori tentacolari* (che in realtà sono stillanti) del 1968, o ancora diverse nature morte con animali scuoiati o decapitati, come agnelli, conigli, galli e pesci, o la stessa testa di Giovanni Battista, o varianti di crocifissioni in cui è Cristo stesso ad assumere le fattezze di animali, sulla scorta fra l'altro delle identificazioni operate appunto da Bacon.¹⁶⁵

163 A. Magris, *La logica del pensiero gnostico*, op. cit., pp. 321-323.

164 Cfr. G. Testori, *Opere 1965-1977*, Milano, Bompiani, 1997, p. 375.

165 Cfr. anche quanto alla n. 60 nel capitolo su *Roserio*.

Di qui forse anche la predilezione per Courbet, altro autore che tende a rappresentare uno spazio naturale senza vuoti, tutto pieno di forze (come il mare, o come certe grotte che si aprono nel sottosuolo) che si autoalimentano in un sistema chiuso dove la dinamica è apparente, secondo anche certa fisica presocratica, con le forze che si equilibrano a vicenda. Di qui anche la stessa rappresentazione dei *Segreti*, in cui sembrano non esistere vuoti, ma tutto essere emanazione di una materia concepita in termini monistici.

L'origine di questo aspetto si può fare risalire sempre a *Cairo 52*: “La natura di questa prima cellula [che si può immaginare liquida], di questo primo groppo, è di vitalità indifferenziata”.¹⁶⁶

Significativa ai nostri scopi, nella visione di Magris, anche la coincidenza fra simbolo, mito e realtà rappresentata. Se gli arconti *sono* ciò che trattiene il *pneuma* nella realtà della materia, e ciò che lo inganna a tal fine, con trasformismi continui, per Testori questa funzione a tutti gli effetti è rivestita dalla cultura della nuova rivoluzione industriale, con ulteriori complicazioni dualistiche. Come già accennato, l'impressione è che Testori, almeno nei *Segreti*, descriva, selezionandola nell'inquadratura delle sue periferie neoindustriali, una civiltà ormai preda dei *mass media*, che vive il quotidiano, compresi i drammi più accesi, come palinsesto, emanazione, estensione dello spettacolo, per lo più frivolo, proposto e imposto come *matrix* dall'industria culturale (dalla rivista per Dino Rescaldi in “Sì, ma la Masiero...”, al fotoromanzo, ai gialli di appendice del “Carisna”, ecc.), e quindi cercando necessariamente la sua sostanza, la sua verità altrove, in un'altra dimensione, con un sottofondo metafisico dualistico (sia pure cieco, postulante cioè un'alterità, ma senza poterla in alcun modo esperire e connotare), estraneo alla realtà fenomenica, ma non senza un aggancio alla dimensione quotidiana esperienziale.

¹⁶⁶ Di "goccia vitale" parla anche R. Rinaldi in *Il romanzo come deformazione...*, op. cit., p. 67.

Questa ricerca ha come oggetto un qualche messaggio, o messaggero di sé, anche se il messaggero sembra avere solo la funzione, spesso in negativo, di testimoniare il *pleroma*, ma senza averne la sostanza; come natura rimanendo ad esso irrelato, dunque. Sto pensando ai due “angeli”, Michele e Raffaele, del gruppo di racconti relativo.

La gnosi di Testori vede dunque come dimensione mondana, come nuovo, potente arconte, soprattutto l'industria culturale. Questo complica la giustificazione poetico-stilistica e narratologica delle sue opere, che si muovono sul discrimine fra le due dimensioni: la sua scrittura è costretta ad accogliere in parte come contesto la dimensione rappresentativa “bidimensionale”, piatta, astratta del mondo culturale, e nello stesso tempo cerca il grimaldello per violarla, per trovare un linguaggio, come il gesto teatrale, effimero ma di sostanza, di essere, in cui il soggetto consista, e non sia solo un soggetto collettivo agito estrinsecamente dal potere (di qui, probabilmente, le sue simpatie anarchiche del periodo). La scrittura e il teatro sono riti per attingere a questa sostanza, per guadagnarla, visto che non è gratis nell'economia magico-sacrificale in cui la ricerca. L'individuazione di una sostanza vera viene costantemente inseguita anche attraverso lo stile, e insieme, narrativamente, nei casi socialmente sempre più limite cui progressivamente si avvicina, fino a esiti come *Passio Laetitiae et Felicitatis*, *Confiteor*, *In exitu*, tre titoli in cui la connotazione originaria delle espressioni, trascinata nell'oggi dalla forza del latino, muta di segno e si identifica con loro incarnazioni estreme che ne inverano storicamente le nuove ipostasi.

Tornando a Enrica e al suo anticosmismo gnostico, lungo il racconto proseguono le sue inversioni morali. A un certo punto la scopriamo orgogliosa, e non più respinta, dell'attività illegale di Raffaele (p. 363).

Nella nuova situazione in cui si trova per opera dei due “arcangeli”, e allo stesso tempo per sfuggirle, Enrica, quando scopre che il cognato guadagna facendo il contrabbandiere con la Svizzera, adotta un'altra inversione morale, come sempre giustificata socialmente, in questo caso addirittura politicamente, su base anarchica:

Del resto al punto in cui era quanto di buio e canagliesco l'attività del cognato comportava, buio e canagliesco di cui nei primi tempi aveva cercato di servirsi per controbattere il montar della passione, s'era trasformato in una ragione d'orgoglio, soprattutto per i rischi che esso comportava. “È coraggioso”, aveva pensato mostrandosi inevitabile il paragone tra l'audacia e i conseguenti guadagni del Raffaele e la mollezza e la conseguente miseria del marito, “coraggioso, forte e deciso a tutto”. Del resto farla alla legge in un mondo che non permetteva di vivere come pur si sarebbe dovuto, poteva esser davvero un male?

In ben altro consisteva il male; nei pericoli e nelle insidie che in un simile lavoro eran sparse ovunque e in ogni momento.¹⁶⁷

Anche la localizzazione lombardo-ticinese delle scorribande di Raffaele aggiunge giustificazione storica, da ambientazione anarchica, alla posizione dei due. Ma l'endiadi ripetuta buio-canagliesco assume l'aspetto di parola chiave per dischiudere una possibile parallela immagine di antichi cospiratori catari, soprattutto alla luce del linguaggio che compare nei capoversi immediatamente successivi. Qui il cognato, incalzato sempre più da presso dalla polizia, vive un'ansia che prende il posto della precedente indolenza:

Indolenza forse era restata ma come pressata da un incubo continuo che dava anche ai momenti di stasi una lucidità troppo tesa ed eccitata per parer naturale.

L'annuncio del pericolo avrebbe potuto arrivare in ogni momento; ogni momento avrebbe potuto esser quello buono perché il lupo piombasse sull'agnello e ne facesse strage.¹⁶⁸

Iperboli, ripetizioni e allucinate inversioni metaforiche sono qui sul punto di farsi simboli di una situazione doppia, che prende corpo nella mente e nella consapevolezza di Enrica, come segnala lo stretto discorso indiretto libero, quello “strenuo e complice monologare in terza persona”¹⁶⁹ che è la cifra stilistica dei *Segreti*, il taglio narrativo adatto a centrare la psiche dei vari personaggi di volta in volta come simbolo assoluto e assolutizzante. Il contrabbandiere che nella mente di Enrica si fa agnello, vittima innocente delle leggi del mondo che lo bracca e

167 G. Testori, *Il ponte della Ghisolfa*, op. cit., p. 364.

168 *Id.*, p. 364.

169 Cfr. G. Raboni, introduzione a G. Testori, *Nebbia al Giambellino*, 2004, Milano, Mondadori, p. VI.

minaccia, in realtà a sua volta non è innocente, e assomiglia al *pneuma* trasgressore gnostico che ambirebbe a sacrificare il mondo intero per liberarsene e trascenderlo. Sembra questo un punto di saldatura fra l'antropologia sacrificale come è descritta da Girard e la gnosi, e spiegherebbe anche il passaggio dalla situazione di *Roserio* a quella successiva. Con la differenza che il *pneuma* disprezza il mondo che vuole sacrificare, senza alcuna divinizzazione successiva della vittima.

In questa chiave, l'intera dissimulazione della loro vita di adulteri, sommata a quella di fuorilegge di Raffaele, diventa allegoria ed esperienza concreta di un dualismo, di una ribellione anarchica alla storia, estendibile alle leggi della materia.

È questo dualismo a determinare il trapasso in Enrica dal sistema delle coordinate interiori del vecchio mondo alla nuova morale, ai nuovi interessi che il *pneuma* scorge tralucere nelle tracce di nuovo mondo frammisto al vecchio, rivelatele dal suo *angelós*:

la macchina non era intestata a lui, come del resto non gli era intestato il magazzino. [...] Ma gli altri due [i “soci” di Raffaele] chi erano? Cosa sapeva di loro? Massimo, Marino e basta. Ma eran i loro veri nomi o soltanto nomi di comodo? [...] “Non chiedermi niente. Non perché io di te non mi fidi, ma perché anche sapendo tutto non avresti alcun vantaggio.” [...] “Ma se una volta o l'altra dovessi averne bisogno?” [...] Ecco le sue vere preoccupazioni, i suoi veri pensieri. Altro che coscienza! Altro che rimorsi! Che forza avevan più coscienza e rimorsi di fronte a quei rischi, a quei pericoli e a quelle insidie?¹⁷⁰

Poi la storia di Enrica viene sospesa nella scelta di continuare il suo rapporto con il cognato, malgrado le incertezze e la precarietà della sua situazione, e i successivi racconti di questo gruppo si spostano su Luisa, la moglie del contrabbandiere amico di Raffaele, Marino, morto in un incidente stradale mentre è inseguito dalla polizia con un carico di sigarette.

Enrica e Luisa finiscono per affermare il loro amore e la voglia di vivere, i quali sembrano rivestire, all'interno dell'intensa, sofferta diegesi, un valore in sé. Ma questo valore si deve misurare, senza mai emanciparsene del tutto, e anzi quasi

170 *Id.* p. 366.

nutrendosene, traendone giustificazione, con la morte e l'ambiguità; nel caso di Enrica con la finzione della doppia vita, da un certo punto orgogliosamente scelta e rivendicata. Dal canto suo Luisa reagisce alla morte del marito vestendosi al funerale "come una puttana", come la rimprovera nel racconto "Fratello e sorella" il fratello Romeo, ragazzo di vita che vive organizzando e partecipando a festini orgiastici per un giro di ricchi industriali milanesi (intrecciato con quello analogo del "Brianza"). Ancor più significativo nella sua ambiguità è la definizione del suo abbigliamento al funerale di Marino che Romeo, a tavola, mette in bocca alla madre dei due fratelli: "Non hai forse continuato a dir anche tu che invece d'una vedova sembrava una **maschera?**"¹⁷¹ (Gilda, p. 56). Poi Luisa, dopo essere stata addirittura sorpresa dal fratello a prostituirsi per strada, e costretta a desistere, inizia un nuovo rapporto con un borghese impiegato nella fabbrica dove lei ha trovato lavoro come operaia; il tutto però lungo le vie degradate aperte da Romeo, che le ha procurato quell'impiego tramite le sue conoscenze. L'esito di questo rapporto rimane comunque incerto, con il timore che l'uomo scopra l'attività del fratello, e così la storia di Luisa si chiude avvolta nello stesso sentimento con cui era iniziata: la paura, che contrassegna l'incipit del racconto "Fratello e sorella": al funerale di Marino, infatti, molti dei suoi conoscenti e degli stessi parenti non si presentano, appunto per la paura di compromettersi, data la sua attività di contrabbandiere.

La scelta finale di queste due protagoniste femminili sembra iscriversi (contrassegnandone la natura sospetta) all'insegna del noto *incipit* di *Gilda*, quello del racconto che dà il titolo alla raccolta: "Malgrado i dolori, malgrado le lagrime, malgrado la disperazione e, in certi momenti, la voglia di farla finita con tutto e con tutti, non solo non sapeva odiarli e maledirli, ma sapeva solo amarli [gli uomini]"¹⁷². L'inganno di quell'atteggiamento, che smaschera quindi la disillusione della vita stessa, si rivela nelle ultime pagine del racconto principale del libro, quando Gino, l'uomo che Gilda ha amato con grande sacrificio di sé, al quale ha addirittura saldato dei debiti in cambio della promessa di andare a vivere assieme, la abbandona e si

171 G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, op. cit., p. 56.

172 *Id.*, p. 7.

sposa con un'altra. Quando Gilda va a trovarlo per rinfacciargli la promessa non mantenuta, lui la invita ad acquietarsi, rivelandole che la moglie ha appena saputo di essere incinta. La risposta della donna sembra un simbolo, una litania gnostica, celata dietro la rabbia: “Merda a te, merda a lei, e merda a quel che deve nascere...”¹⁷³.

Non sono molte nei *Segreti* le spie così esplicite, e forse proprio per questo spiccano, rivelando la loro gravidanza:

come il granello del carcinoma nel corpo di un personaggio, la rilettura porta in luce un punto nero destinato a diventare cruciale nel Testori successivo: l'orrore, quasi gnostico, della generazione: “come se di colpo le si fosse aperta davanti la radice stessa della vita e come se quella radice, il meccanismo oscuro e schifoso che presiedeva alle nascite... le si fosse rivelato non un ingranaggio splendente e vitale, ma un intrigo di vermi infetti...”¹⁷⁴

Questo stralcio citato da Giuliano Gramigna appartiene a “E tre...”, un racconto del ciclo avviato da “Aspetta e spera” (che potrebbe essere il sottotitolo dell'*Ariald*a, tanto questo gruppo narrativo ne è analogo per alcuni particolari della trama e per il carattere della protagonista), il ciclo forse più cupamente monotono dei *Segreti*, e in effetti, apparentemente, fra i più apertamente gnostici.

Giovanna è la sorella maggiore di Maria, che è già sposata e madre di due figli piccoli. È ancora nubile, e soffre per la sua presunta esclusione dalla società dovuta al suo stato di zitella, e ancor più per una sorta di inappartenenza cosmica la cui causa-effetto è il suo essere, “forse più che brutta, scipita e incolore”. E qui viene tirato in ballo Dio, chiaramente inteso come demiurgo, come ultimo colpevole di aver creato la gabbia corporea della sua situazione di “insignificante bruttezza”, miseria e solitudine (dove il giudizio più eversivo, su cui fa leva la rivoluzione gnostica, sta nell'aggettivo participiale). Anche in precedenza la sua spontanea ritrosia, il suo ripudio del mondo avevano assunto il ruolo di costituire la sua stessa identità nell'accidioso rifiuto di Dio:

¹⁷³ *Id.*, p. 28.

¹⁷⁴ G. Gramigna, “Corriere della sera”, 3 febbraio 1991, recensione a Giovanni Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, nuova edizione Longanesi, 1991. Ora, col titolo “Gilda e i suoi fratelli”, in *Viaggio al termine del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 177-179.

Il non aver bandiere era la sua sola, vera bandiera; e se riconoscer questo significava decretar a se stessa il fallimento, tanto peggio per il mondo, che è solo un'accozzaglia di violenti e di ladri, e tanto peggio per chi l'ha creato. Stop.¹⁷⁵

Questa “prova generale” dell'*Arialda* sussiste e si afferma tramite l'orgogliosa, rabbiosa affermazione del suo “non esser niente, proprio niente”, che la fa addirittura smettere di piangere di commozione mentre tiene in braccio suo nipote.

Un possibile ruolo assolutizzante o preponderante dell'amore (o della sua mancanza) gli è sottratto da diversi contraltari, che stravolgono l'antropologia sottesa a questo personaggio, rispetto alle motivazioni che ci si potrebbe aspetterebbe nelle circostanze che vive. Innanzitutto anche qui l'ambiguo svilimento e l'appiattimento dei momenti passionali più intensamente amari è ottenuto tramite l'accostamento-identificazione alla realtà che abbiamo chiamato “bidimensionale” del rotocalco, per esempio quando Giovanna si chiede perché ami il nipotino, invece di ribellarsi alla sua presenza:

Ma non era alle volte la sua insignificante bruttezza, quel non saper anche lui di niente, quei suoi occhi né grigi né marrone, quella sua pelle chiara, color latte cagliato, quasi avesse la diarrea perpetua, non era alle volte tutto quello che glielo faceva stranamente simpatico e, quel ch'è peggio, simpatico contro ogni sua voglia? O più semplicemente perché [...] di notte aveva smesso di disturbarla con quel suo gran frignare e lei poteva dormire, quando il sonno arrivava, o altrimenti star su, il gomito appoggiato al cuscino, a legger in santa pace, una sera *Alba*, una sera *Grazia*, una sera *Oggi*, a seconda di quando l'uno o l'altro settimanale veniva esposto all'edicola del rondò o a ruminare i suoi pensieri di disperazione e di dolore? Perché poi, tutto sommato, poteva forse dire di voler bene a quel nipote?

“Adesso, Giovanna, sii sincera, ma sincera fino in fondo”, si diceva. “Se fosse proprio e veramente bene quello che gli vuoi...”¹⁷⁶

Oltre al parallelo fra vissuto e letteratura industriale, dove questa sembra determinare quello, il passo riportato adombra la ribellione metafisica gnostica, laddove l'insignificante viene preferito, in quanto eletto a simbolo dell'impossibilità di amare il mondo, e anzi della necessità di disprezzarlo, come insinuato nel breve

175 G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, op. cit., p. 81.

176 *Id.*, p. 82.

monologo. E ancor più dalla risposta negativa che subito dopo Giovanna dà al suo interrogativo (non ama il nipotino perché non ha mai pensato di fargli un regalo; in linea, fra l'altro, con la zuccherosa logica da rotocalco), in questa sua rovesciata autoeducazione sentimentale:

quando, un pomeriggio, mentre seguiva indifferente come un automa il tramtram dei telai [tutto trasuda insignificanza e conseguente indifferenza, in cui la protagonista fa consistere la sua identità, come il rito continuato di un asceta gnostico] riservati alla sua sorveglianza, improvvisamente la convinzione di non aver avuto quell'idea le era balenata in testa, sembrò illuminarsi tutta d'una gioia vindice e vincitrice. Perché quello cosa significava, se non che la sorella e con la sorella la famiglia non eran riusciti a soggiogarla del tutto?¹⁷⁷

Questa è dunque la sua vittoria: la consapevolezza di riuscire a resistere alle “sirene del mondo”, come altrove le definisce Testori, con le sue attrattive ingannevoli volte a impedire la liberazione del *pneuma*. Naturalmente, anche qui come dappertutto nei *Segreti*, questa opzione radicale è dissimulata dentro altre dinamiche più realistiche (che però non la contraddicono affatto), qual è ad esempio il timore di amare il nipote in realtà fino alla “disperazione della gelosia”, come ripiego per la mancanza di “altre richieste e quindi altri sfoghi”¹⁷⁸.

La ripugnanza per la gabbia cresce insieme all'attrazione per la vita dalla quale teme di essere vinta, e che si esprime paradossalmente in invidia per la maternità di Maria:

l'odio, con cui colpì nella mente la figura della sorella, si spense privo di forza nella gola, quasi l'avesse assalita un'improvvisa, inconsapevole paura d'aver bestemmiato nella sorella l'origine stessa della vita.

“Tanto e tanto”, fece come per calmar la coscienza, “per quel che la vita vale...”¹⁷⁹

A rafforzare in qualche modo nella trama l'ordito dualistico, interviene anche la capacità di preveggenza, di presagio che Giovanna è convinta di possedere, come

177 *Id.*, pp. 82-83.

178 *Id.*, p. 83.

179 *Id.*, p. 84.

la protagonista della novella letta su *Sogno*, armata della quale scruta il presente in cerca di una liberazione dalla miserabile monotonia della sua accidia.

E così, la gioia che un giorno avverte senza motivo in fabbrica le preannuncia l'occasione di un matrimonio con Enea, un ortolano vedovo, che una parente le propone appena rincasata.

Ma il cancro di cui è morta la prima moglie, ricordatole dalla madre, contraria a questa sistemazione della figlia, le scava sotto la suggestione del fausto presagio nuziale, mutandolo di segno: "La Giovanna infatti sembrò passar dal calore umano d'un letto al freddo miserando d'una bara; allora si ritrasse in sé e con la pelle corsa da cupi brividi si strinse fra le braccia".¹⁸⁰ L'accostamento del talamo alla tomba è chiaramente simbolico non solo del terrore della morte imminente sulla vita, quanto soprattutto dell'inganno della propagazione della vita stessa. Questo inganno ha i suoi agenti, consapevoli o meno, e se fra essi vi è lo stesso Enea, questi però si contraddice, bestemmiano la Madonna, unica figura di appoggio di Giovanna che dunque si infastidisce, rivelando così il suo stesso paradosso, dato che anche lei odia la maternità di Maria (anche il nome della sorella a questo punto assume valenza simbolica).

A un certo punto, compare esplicitamente la dinamica profonda che presiede alla contrarietà della madre e della sorella (altrove Giovanna le chiama "i suoi tiranni") al suo matrimonio con l'ortolano:

la verità era dunque che quel pomeriggio madre e sorella s'eran fatte tutte le confidenze possibili e immaginabili, naturalmente gonfiando ed esagerando, e che s'erano poi accordate per costruir la barricata dietro cui difendere, come soldati, la patria del suo nubilato! Ma allora, invece di trovar tutte quelle scuse, avrebbero fatto meglio a dirle chiaro e tondo che a loro serviva così, zitella e strazitella! E questo tanto per l'invidia di saper che una della famiglia, proprio quella da cui meno se lo sarebbero aspettato, aveva trovato nel matrimonio ciò che trovano tutte le donne normali, quanto per il sadico **bisogno che sentivano del suo sacrificio** e del suo zitellaggio.¹⁸¹

180 *Id.*, p. 99.

181 *Id.*, p. 115.

Poi a questo sacrificio lei cede, e comincia a rinunciare a Enea, non riuscendo più a vedere in lui una positività, un'attrattiva. Il mondo resta dunque privo di significato, ma Giovanna ne resta comunque prigioniera, cedendo alla famiglia e all'amore per il nipote Ninetto.

Oltre a costituire un canovaccio dell'*Arialda*, in questo ciclo di racconti si intreccia più chiara che in altri la matrice manzoniana, ripercorrendo in particolare anche il ruolo propulsivo di quel romanzo nel romanzo che è la storia di Gertrude, della quale viene come interpretata e portata alla luce una matrice sacrificale generale, come destino e natura dell'umanità intera, a cominciare (in Testori) dalle donne, non solo considerate nelle loro coordinate storico-sociali, ma addirittura fisiologiche, come differenziatrici della materia. Anche Giovanna viene condizionata affinché non si sposi, senza nemmeno la contropartita del potere claustrale, ma apertamente prospettandole di mettersi a servizio della maternità della sorella, anch'essa per altro negativamente evidenziata; come se per risarcirne la disgrazia ontologica (il fatto stesso della maternità) Giovanna venisse offerta in espiazione. Ricorda in qualche modo Gertrude anche l'amore per il bambino non suo, Ninetto, "con la disperazione della gelosia", laddove invece la zia si proponeva di disprezzarlo, e con lui la maternità dalla quale si sente esclusa.

Alla fine, lo stesso attaccamento al nipote proprio perché è poco vitale, dopo il tentativo di ignorarlo e restargli indifferente, è come un simbolo dell'ascetismo gnostico, che ama ciò che allontana dalla vita, tanto da indurla a rifiutare il proprio matrimonio,

perché rifiutar quegli occhi incolori e scipiti, dir di no a quelle manine esili e senza carne, quelle manine che anche solo a stringerle s'aveva paura di stritolarle, finger di non veder quel tendersi di tutto il corpicino verso lei, la zia Vanna, quando gli scappava la pupù, o aveva bisogno di qualcosa, non le sarebbe stato possibile!¹⁸²

A questo punto possiamo inquadrare meglio la citazione riportata da Gramigna, che estendiamo di alcune frasi altrettanto significative, agganciandoci alla

182 *Id.*, p. 116.

sequenza in cui Giovanna e sua madre, alla notizia della terza gravidanza di Maria, stanno discutendo del valore dei figli:

E va be', lei era disposta ad ammetterlo [che i figli sono una "benedizione di Dio", come ritiene il cognato]; ma allora benedizione anche quando son d'un vedovo e d'una povera crista [si riferisce ai quattro figli di Enea e alla sua prima moglie] morta di carcinoma al cieco!

Fu in quel momento; ferma di fronte alla madre stava ponendo a se stessa quelle domande, domande che contenevan già altrettante risposte, quando l'oggetto di quella parola, venutale finalmente in testa nella sua terminologia esatta e scientifica, [...] s'identificò, di colpo, come per una simbiosi infernale, con la gravidanza, il feto, insomma quel che era, non tanto più comunque d'un robino così anche lui, della Maria. La Giovanna ebbe un attimo d'orrore; gli occhi le si sbarrarono come se di colpo le si fosse aperta davanti la radice stessa della vita e come se quella radice, il meccanismo oscuro e schifoso che presiedeva alle nascite, tutte, anche di lei, sì, sì, anche di lei, e anche dell'Enea e dei suoi quattro terremoti, le si fosse rivelata non un ingranaggio splendente e vitale, ma un intrigo di vermi infetti e quanto più legati e abbracciati tra di loro, tanto più putridi e marci.

[...]

"Il più gran dono di Dio?", fece la Giovanna a se stessa. "E cosa c'entra Dio con quel nodo di marciume, infezioni e malattie? Cosa c'entra con la gravidanza e il carcinoma [che vengono dunque di nuovo accomunate nell'identificare il gesto creatore, di per sé negativo]? E se davvero c'entra, che razza di Dio è?"¹⁸³

Con questo interrogativo siamo al culmine esplicito dello gnosticismo dei *Segreti*, che rende chiare come squadrando sul terreno anche le affermazioni, già riportate, del saggio su Cairo del '52.

La riflessione immediatamente successiva complica ulteriormente la questione:

Adesso capiva e capiva finalmente perché per lei la religione, la chiesa, le messe e la comunione due o tre volte l'anno, eran tutto e solo la Madonna; infatti se era vero quel che le avevano insegnato e che continuavano a dir giù dai pulpiti, lei, quell'intrigo...¹⁸⁴

Questi sono fra i pochissimi riferimenti nei *Segreti* al ruolo sociale della Chiesa¹⁸⁵, e anche i pochi richiami alla religiosità si trovano quasi solo in questo

183 *Id.*, p. 125.

184 *Ibidem.*

185 Questa inclusione è forse giustificata sul piano della contestualizzazione realistica dalla condizione sociale e culturale leggermente più elevata di questa famiglia. Lo si nota per esempio dalle riviste che Giovanna legge, un po' meno triviali forse di altre citate in questi racconti e del fotoromanzo in genere. Il personaggio medio dei *Segreti*

gruppo di racconti. Nel tessuto narrativo la figura della Madonna, richiamata due volte a proposito di Giovanna, assume quindi il valore di apparizione degli *hapax*. La religione di Giovanna è dunque femminile, proprio mentre odia la condizione della donna, e non solo per la posizione di svantaggio di cui pur la accusa. In questa opzione dell'attaccamento alla Madonna lo scrittore potrebbe concedere al suo personaggio un residuo di "genuinità" umana, come anche sottintendere il culto verso una dea-madre intermedia di natura demiurgica.

Questi altri rari cenni sono da considerarsi una sorta di dichiarazione teologica, a questa altezza cronologica. La premessa è che la vigilia di Natale Ninetto, in attesa di Gesù Bambino coi regali, fa invece un incubo sul carbone, che lo sveglia piangente. La zia Giovanna, portandolo a letto con sé, lo consola così:

"Vieni, vieni con me; il carbone è per i cattivi, tu invece sei buono..." [...] "Su, su che adesso arriva il Bambino" [...] "Lo sai perché si deve voler bene al Gesù Bambino?" Disse poco dopo. "Perché è nato come un angelo, anzi perché non è nemmeno nato, perché è sempre esistito..."; ma non era solo quello ciò che voleva dire; in effetti il suo pensiero andava oltre e penetrava la ragione per cui, se c'era da creder a qualcosa, era proprio quello cui bisognava credere, perché quel nodo, quella confusione, quel marcio, lui, il Bambino...

Nel buio della notte, col respiro del Ninetto così addosso da sentirselo arrivar sul collo e sulle guance, come un soffio di arietta calda, quasi da lago, la Giovanna fu ripresa per un attimo da una sensazione d'orrore e quasi di schifo."¹⁸⁶

La marca di queste posizioni è chiaramente ascrivibile all'area gnostica. Ciò che è nato fa ribrezzo, persino il Ninetto. Bisogna voler bene solo a ciò che non è nemmeno nato. E l'"altalena" di ribrezzo e amore di Giovanna che non sa scegliere chiaramente rappresenta il contrasto fra il mondo e il *pneuma*, che, prima di liberarsene, ne è imprigionato, attratto e ingannato al tempo stesso.

vive la Chiesa (e altre istituzioni) come estranea a causa dell'emarginazione prodotta da una cultura da sottoproletari. Quanto alla televisione, attore principale in anni successivi di questa emarginazione, non compare nei *Segreti* (viene citata di sfuggita solo una volta) probabilmente perché l'autore vi vede una carica espressiva e simbolica troppo debole e insidiosa nell'economia della sua narrativa. Se il romanzo è lo specchio della realtà, Testori trasporta questo specchio dalla scrivania direttamente in strada (letteralmente: scrive infatti questi racconti non a casa, ma in luoghi pubblici, di ricercata inappartenenza), ma deve pur sempre stare attento a non infrangerlo, lasciandolo attraversare troppo bruscamente da circostanze eccessivamente feriali. Rappresentazione e realtà non devono entrare in corto-circuito, tanto più in una poetica fortemente simbolizzante come la sua. C'è anche da dire che i palinsesti televisivi dell'epoca erano assai meno triviali di quanto si sia abituati a considerarli basandoci sull'oggi.

186 *Id.*, p. 192.

Anche la tradizione cristiana è ridotta a un livello “bidimensionale”: a parte quella dichiarazione notturna al nipote, il “Gesù Bambino” qui non è nient’altro che i regali di Natale, assimilabili alle figurine del presepio sotto cui vengono posti. La metafora può essere intesa al quadrato: l’intera realtà può essere rappresentata così, uno sbiadito doppio di un “altro” inattingibile, che ci lascia solo apparenze con cui giocare, e giocarci la vita. Questo racconto conclusivo del ciclo termina rievocando uno di questi regali, una trombetta, con la quale Giovanna intendeva, nei progetti della vigilia, svegliare il nipote al mattino, e condurlo davanti al presepe a prendere possesso degli altri doni. È come un’estrema metafora della riduzione di Cristo a relitto del linguaggio convenzionale del popolo, ormai colonizzato dal nuovo consumismo che riduce tutto a merce, annullando infine anche la consistenza di quest’ultima.

Del resto a un certo punto della notte vigilare, nelle sue riflessioni anche lo scialbo nipotino sembra divenire un doppio del Bambino, e poi, per un attimo, dell’uomo che ormai non potrà più avere:

La solita altalena di piacere e di ribrezzo, di odio e d’amore, la riprese per un attimo e con forza ancora maggiore in quanto adesso quel che stringeva al cuore era il solo oggetto rimastole per poter scaricare sopra qualcuno quell’altalena. No, non doveva pensare da chi e da cosa era nato...; perché allora avrebbe dovuto lasciarlo piangere e forse mettergli le mani attorno al collo e stringere...; no, non doveva figurarsi chi era il padre, quel mezzo prete che parlava d’amore, purezza e virtù, ma che tuttavia la moglie non passava anno che non la mettesse incinta; mentre, anche lasciando da parte la virtù, la purezza consisteva proprio nell’essere e nel restar soli, soli come lei, nel non pensar nemmeno più di poterli avere, i contatti, gli abbracci, i baci e tutte quelle cose lì...; anche se una deve poi stringersi addosso a quel che trova e, per esempio, come stava facendo lei, ai quattretti di un nipote.¹⁸⁷

Questo gioco di rimandi e rifrazioni multiple è anche nient’altro che le produzioni dell’io profondo di Giovanna, che qui viene indagato, a complicare ulteriormente questa teogonia sostanzialmente acosmica, la quale narrativamente emerge come da una concrezione residua di liquidi evaporati.

187 *Id.*, pp. 192-193.

In ogni caso, proprio “La notte di Natale” (questo è anche il titolo stesso del racconto) trascorre, nella pagina conclusiva dell’intero gruppo, con una prolungata serie di invettive contro la nascita, e quindi contro le donne, definite tutte “carogne” come la madre.¹⁸⁸

Di questo gruppo fanno parte *a latere* anche altri tre racconti, avendo fra i personaggi uno dei figli di Enea, Carletto. Fin dall’inizio lo troviamo intento a consegnare in bicicletta ai clienti la merce del padre, compresa Giovanna, cui Enea invia una cesta in omaggio tramite il figlio. Mentre pedala, a volte canta a squarciagola, ricordando la vitalità e la spontaneità popolare di un personaggio pasoliniano. Ma la sua è soprattutto l’energia di un simbolo vivente. La funzione di questi racconti è creare il sottofondo di un eros degradato che faccia da controcanto di sostegno alla vicenda di astensione di Giovanna. Carletto infatti legge riviste pornografiche spinte, che sbircia nelle vetrine posteriori delle edicole, e in camera da letto, mentre i fratelli dormono. Che in questa terna di allegorie gnosticheggianti l’eros rivesta un sovrasenso simbolico, è dichiarato da un contrassegno, una spia esplicita apposta all’inizio del primo racconto, “Il Carletto vola e va”:

Poco avanti da dove stava passando, il casotto verde di un’edicola metteva in mostra la solita fila d’opuscoli, riviste e giornali. Appena le vide il Carletto schiacciò i freni; la bicicletta strisciò inviperita; allora sul velo di ghiaccio della strada apparve una lunga striscia grigia.

“Pare una biscia!” fece tra sé e sé guardandola, e sorrise”.¹⁸⁹

Considerato da solo, questo passo sembra un dettaglio sdrammatizzante realistico. Il suo senso di indicatore lo assume invece un paio di pagine dopo, all’inizio della seconda sezione del medesimo racconto, che secondo il suo stile riprende al solito la narrazione *in medias res* dopo un’ellissi, saltando dalla strada alla camera:

¹⁸⁸ Il tema è stato sempre spasmodicamente vissuto da Testori, che lo rilancia in modo nuovo e profondamente rivisitato nel *Senso della nascita*, intensa e articolata conversazione con Luigi Giussani, in un volume che apre una collana da lui stesso diretta della Biblioteca Universale Rizzoli, “I libri della speranza”.

¹⁸⁹ G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, op. cit., p. 153.

Che se quella che aveva visto la mattina, voltandosi indietro, era una biscia, quello che adesso si sentiva lì, in mezzo alle gambe, cos'era? Un serpente, una vipera, un inferno... Madonna santa, gli pareva di scoppiare!
“Leggi”, fece allora a se stesso, girandosi nel letto, “leggi gli ‘amori proibiti’”! Poi siccome le donne, se pur ti vengono vicino, vedendoti lì, ancora con su i calzoncini corti, [...] si mettono a riderti in faccia, [...] cosa puoi fare?¹⁹⁰

Metaforizzando l'immagine della biscia, è Carletto stesso ad autorizzarci a investire di un sovrasenso le sue esperienze autoerotiche basate su tali letture – le uniche, per inciso, che potrebbe sostenere, dato che non conosce diverse parole persino fra quelle trovate in quella narrazione elementare, avendo abbandonato la scuola alla “terza avviamento”. Dunque, a creare l'immaginario ingannevole di un'attrattiva erotica svilente e sterile è la pornografia industriale, che comincia proprio in questi anni a diventare di massa. E che della visione del sesso qui proposta sia sottolineata la sterilità è rafforzato dal fatto che il terzo di questi racconti è “I delitti del Carisna”, che abbiamo già osservato. Mentre il paragone con Giovanna è fornito ancora da Carletto, che disapprova la scelta del padre di una donna così incolore e poco attraente. Dal canto suo questa, in una ripresa del suo ciclo intercalata da questi racconti, dopo un'altra ellissi compare al cinema “Zeus” assieme alla zia Anna, mentre nello stesso locale si trova casualmente Enea con la nuova fiamma, più giovane di lei, con la quale amoreggia nascostamente nelle poltroncine. Giovanna, delusa e invidiosa malgrado siano state le sue esitazioni a puntare gli occhi altrove, lo disprezza definendolo “un sessuale”. Lo stesso nome del locale sembra essere significativo simbolicamente (cfr. la concezione gnostica di Zeus alla n. 5) quale demiurgo creatore del mondo che Enea, la cui *pietas* viene qui rovesciata, disprezza come un novello Prometeo, affermando con la sua trasgressione un principio superiore. Mentre, in altre ascendenze mitiche, la rinuncia e l'astensione di Giovanna dalla carne, e l'accettazione di fatto del suo sacrificio officiato da madre e sorella, richiama le motivazioni dell'espiazione orfica (di cui alla n. 9).

In realtà, nei *Segreti* l'amore nasce quasi sempre nell'ambiguità e nel marcio (con il culmine di *Arialda*). Questo è evidente e dissimulato al tempo stesso in uno

¹⁹⁰ *Id.*, p. 156.

dei gruppi più importanti di *Ghisolfa*, quello del “Brianza”. La relazione fra Ivo e Wally, la padrona del “Re di picche”, che l'ha assunto al suo servizio nel bar, è indagata nei risvolti psicologici più profondi e personali, eppure i dati in comune con le storie degli altri cicli spiccano accanto a quelli individuali quasi come degli archetipi.

L'amore per Ivo le nasce in un contesto di sofferenza, un giorno di forte emicrania, descritto con una lunga analepsi nel racconto “La padrona” (il cui titolo per inciso crea una contrapposizione, per poi parzialmente smentirla o ridefinirla, con altri titoli o elementi narrativi che parlano di servi):

Le capita lì (e la sua testa, malgrado la crudeltà dell'offesa, tornava con una specie di **gioia tormentosa** a quel punto) una mattina, **disfatta dall'emicrania**, un tale mandato per prendere il posto del Gino; lo guarda; la guarda...

Ricordava benissimo anche adesso il punto su cui quella mattina gli occhi del Ballabio era caduti: lo stesso che, poco prima, quand'era entrata l'Angela, vedendosi **riflessa nel cristallo del tavolo, aveva visto uscir candido e quasi spaurito** dai ghirigori della vestaglia.¹⁹¹

Il seno è segno corporeo della maternità, quindi della *varietas*, che qui riappare “spaurito”, specchiato su un fondo nero uniforme, quello del tavolino dell'ingresso. L'immagine assume valenza simbolica distinguendosi dal fondo nero uniforme, atto a rappresentare l'uniformità originaria del reale indifferenziato, da cui colpevolmente si distacca. Anche sul piano diegetico vi è una marcatura, essendo questa immagine la ripresa dettagliata di una circostanza già descritta, come accade di frequente in questo racconto¹⁹²:

Quando fu certa che la ragazza s'era chiusa nella stanza, la padrona si staccò dal tavolino sulla cui lastra di cristallo a fondo nero poco prima s'era involontariamente

191 G. Testori, *Il ponte della Ghisolfa*, op. cit., pp. 250-251.

192 Il fenomeno è invece abbastanza inconsueto nel resto dei *Segreti* (tranne alcuni altri casi di ripetizione come questo, caricati dunque di sovrasensi), la quale tende piuttosto a ellissi e sottintesi con l'opzione del non detto, dove la presenza talvolta ossessiva di dettagli si dà per accumulo, non per ripresa. È ricorrente in *Roserio*, dove però le riprese del medesimo episodio sono rifratte nel punto di vista dei diversi personaggi su cui è via via incentrata la narrazione di ciascun capitolo.

specchiata (su quel nero il fiotto del seno le era sembrato fin troppo bianco e tremante come una bambina in mezzo a un gruppo di adulti).¹⁹³

In questa chiave anche l'espressione “fiotto del seno” diventa simbolica dell'emanazione demiurgica che aumenta la complessità.

Continuando a delineare questo contesto ambiguo, risulta addirittura che l'emicrania è la causa dell'innamoramento. La nascita dell'amore nei *Segreti* non è mai limpida, guidata e generata dal bene, e a esso orientata, ma sempre (o quasi, tranne racconti molto brevi e a sé stanti, come “Vieni qui sposa” o “Andiamo a Rescaldina”) in contesti segnati dalla morte, dal male, come nella rievocazione del suo primo amore:

Ma non era giusto, non era umano pretendere un po' di pace per lei, povera cassiera, diventata prima amante, poi signora, poi...[invischiata al di fuori della semplicità iniziale negli inganni del mondo, di cui l'amore sembra far parte] Poi cosa? Coi suoi morti comunque ai quali portar ogni mese un mazzo di fiori. L'antico Lomazzo, il paese della sua giovinezza, il paese dove anche lei avrebbe voluto riposare! E lei, no. L'amore! Un'altra volta lui, il dio con l'arco, la freccia e la faretra. [connotazione esplicita, oltre a Cupido, delle divinità arcontiche ingannatrici: il mito generatore di cui è compenetrata la periferia nord, fin nel linguaggio dei suoi attori] E non più nell'aspetto della maturità, della ricchezza e dell'esperienza, come era stato col Riccardo, ma in quello della giovinezza, dell'inesperienza e come se non bastasse della miseria. Così che il suo istinto materno [visto come ingannatore], non calmato da alcuna maternità, aveva potuto illuderla... Oh dio, infatti poteva quasi esser suo figlio!

Un colpo di testa, Anzi l'atroce emicrania di quella mattina. Che se l'avesse visto in altre condizioni, supponiamo al bar, sì e no sarebbe successo quel che poi invece era successo.

Era cominciato giusto verso mezzanotte quel mal di testa e non aveva più voluto andar via, così che la mattina contrariamente alle sue abitudini non aveva potuto scendere al bar. E come pensare che facendo salire in casa per vederlo e esaminarlo quello che avrebbe dovuto assumere il posto del Gino, andatosene per miglior lavoro, si sarebbe trovato davanti lui?¹⁹⁴

Le pagine “monologanti in terza persona” che contengono questo passo conseguono un punto di grande intensità anche umana: i pensieri che la fanno inorridire, la lunga rievocazione della sua rottura definitiva col paese brianzolo e la famiglia per andarsene in città con Riccardo, che era sposato; il gioco della vestaglia che si apre e

193 *Id.*, p. 234.

194 *Id.*, pp. 233-234.

chiude, il paragone del suo seno specchiato su fondo nero con una bambina in mezzo ad adulti.

Al fondo, l'ambiguità si incentra sulla percezione dell'amore come una debolezza, una dipendenza in cui è ricaduta col "Brianza" pur avendo giurato di aver chiuso con gli uomini dopo Riccardo:

Il senso d'una fragilità completa, contro cui niente aveva e avrebbe mai potuto, tornò ad assalirla. Allora pensò che la donna non è che una povera cosa indifesa, senza forza e senza ripari. Il destino la colpisce senza riguardi come i fulmini e il vento colpiscono una pianta appena nata.¹⁹⁵

In queste pagine l'amore dunque non eleva, ma invischia l'anima (soprattutto quella femminile) nella melma del mondo. La donna è indotta a nutrirsi d'amore, per perpetuarsi, pur avendo lei deciso che si tratta di un'illusione; analogamente all'inganno gnostico della natura che spinge le anime a invischiarsi in essa sempre più attraverso i desideri:

Noi dunque crediamo, mangiando, di nutrirci e fortificarci, soffriamo nell'assenza o nella penuria di cibo sentendo che la nostra vita è in pericolo, anzi persino il neonato appena venuto al mondo, affamato, piange e si dispera perché avverte l'orrore della morte imminente. Al contrario, è proprio mangiando che noi veniamo a nostra volta 'mangiati' dal nostro astuto nemico, la Natura che governa il mondo dell'inganno: sono le potenze cosmiche che si sostentano succhiando la vita delle anime, tenendosele in serbo, come un gregge in un recinto, dentro questa parvenza di vita che in realtà è morte, perché nessun essere veramente 'è', dovendo prima o poi finire, né mai è se stesso, avendo perduto la propria identità.

Questa tematica è ancora più centrale nel manicheismo. [...] i demoni delle tenebre 'addentano' la corazza dell'Uomo primordiale, 'divorano' i suoi cinque figli, ne digeriscono l'anima e la assimilano nei loro liquidi organici. Assillati dallo stesso pantagruelico appetito dei 'giganti' del *Libro di Enoc*, anche gli arconti sono 'insaziabili', sono dei 'divoratori di anime', poiché solo grazie alla mescolanza con l'energia di vita fornita dall'anima la nullità aggressiva ma in sé vuota del male può darsi un'apparente consistenza e continuar a funzionare.¹⁹⁶

Questa cosmologia è presente estesamente nei *Segreti*, dove l'energia vitale è in fondo un inganno, una complicazione fuorviante e distruttiva. Per "la padrona" il magone

195 *Id.* p. 233.

196 A. Magris, *La logica del pensiero gnostico*, op. cit., p. 321.

dell'abbandono di Lomazzo, della pace è il parallelo esistenziale, è un'ipotesi dell'abbandono della condizione primigenia, indifferenziata della materia. Il che sembra configurarsi come un giudizio di Testori sul "dopostoria" che stava prendendo piede ai margini della tragica città. Accusa da intendersi non in nome di una nostalgia edenica della sua Brianza prebellica, sua terra natale, ma come denuncia dei connotati della particolare cultura di fondo che sommuoveva la periferia nord, preparando l'imminente boom economico.

Perché questo "addio monti" è già carico di ambiguità. Spesso i conseguimenti di culmini di magone, che dovrebbero rivelare al soggetto (e al lettore) i momenti di verità disattesi o mancati dalla sua umanità, e comunque ricostituire l'unità dell'io attorno a questi momenti, sono accostati a circostanze di tradimenti, di trasvalutazioni della volontà che li trascinano in una connotazione di ambivalenza.

Oh dio, sicura lei era stata: prima cassiera, per tre mesi, al bar che il Riccardo gestiva a metà di Monforte, poi via via più su, sempre più su [...] finché **in coincidenza** con quell'addio al paese, alla vita dell'infanzia e della giovinezza, la signora.

Come ricordava il freddo di quel dieci di dicembre! Una data fissa nella sua memoria come quella della sua **nascita** [...]

Nel lasciarli i vecchi l'avevan malamente salutata ma la madre, contro l'inclemenza del padre, non aveva saputo resistere dal seguirla anche dopo che era uscita di casa; salita al piano di sopra aveva scostato dalla finestra la tendina. Erano le cinque e contro i tetti, contro le case, tetti e case che conosceva a memoria, contro i rami magri e senza foglie il cielo andava a finir in un rosa tanto più **triste** quanto più la stagione lo faceva sembrar **impossibile**.

Aveva appoggiato a terra le valige. S'era alzato il bavero del paltò. Aveva guardato oltre la finestra e intravisto, dietro, la **faccia avvizzita** della madre. Poi, avanti, verso la stazione.

Sì, la signora. E in lungo e in largo: con un appartamento in via Cerva.¹⁹⁷

Vi è qui dunque l'accostamento fra un abbandono carico di magone e una situazione forzata in senso volontaristico, come l'ultima frase citata rivela, in termini anche consumistici. Il magone è subito riassorbito dai frivoli regali di Riccardo, che fanno sfumare anche narrativamente il dramma esistenziale nella pelliccia e nei biglietti per la rivista con Wanda Osiris: la realtà è apparenza, rappresentazione di un doppio

197 G. Testori, *Il ponte della Ghisolfa*, op. cit., p. 229.

intercambiabile (rafforzato dai nomi di persona, infatti Wanda è anche il nome della prostituta che più avanti amerà Ivo contemporaneamente a Wally).

Di questa realtà ingannevole, Riccardo è come il messaggero di una possibile felicità, anch'egli, come il messaggio, ingannevole e carico di ambiguità, a cominciare dalla doppia vita di uomo sposato e pronto ad abbandonare Wally per una ballerina:

Come ricordava quella sera di dicembre! L'imminenza delle feste, il primo natale di pace dopo tante oscure fatiche, come se fosse uscita da una schiavitù di costrizioni e di paure, il pane per sé e per i vecchi e quel minimo di dignità impiegatizia alla quale fin d'allora teneva come alla sua stessa vita: ecco. E **d'improvviso l'apparire di lui** che le propone il cambio del posto, come **il messaggero d'un mondo ricco e felice** [ingannevole come il natale di pace] che il quel riprendersi di tranquillità, se non proprio di felicità, sembrava più allettante, più fidato e sicuro di quanto in realtà non fosse.¹⁹⁸

L'aura da apparizione lo avvicina a un arconte, dove l'eone che annuncia è la classe sociale superiore, che cela corruzioni assai superiori a quella operaia.

Poi, a soppiantare il messaggero interviene "lo zerbinotto, l'Apollo, o come chiamarlo? il barista di Vialba, ecco"¹⁹⁹, come Wally definisce il "Brianza". L'identità fra Apollo e il barista è un'altra spia figurale inquadrabile nel dualismo gnostico radicalmente fideista, costretto a basarsi per contrasto cieco su un totale immanentismo. La bellezza di Ivo non è certo sufficiente a divinizzarlo. A predominare resta la finzione anche dopo la rievocazione col pensiero del primo contatto amoroso (cfr. passo di cui alla n. 69).

Lo stesso ricordo di quel primo amplesso si muta nel disprezzo per la realtà e per il proprio attaccamento a essa, quando, durante una gita in barca sul lago Maggiore, scopre che Ivo ha contemporaneamente un altro rapporto, con Wanda, appunto. Quella scoperta drammatica viene sminuita con qualche tocco da romanzo d'appendice: "Il divano della vergogna: l'avrebbe dovuto chiamar così. Si sfilò in fretta i guanti". Questo *incipit* della seconda sezione del racconto richiama il titolo di un fotoromanzo, di una canzonetta o di certa narrativa a sfondo moralistico-sadico a

198 *Id.*, pp. 228-229.

199 *Id.*, p. 229.

cavallo del secolo (Enrico Castelnuovo o anche Guido da Verona). Il prosieguo è complicato da una serie di piani in cui la percezione morale della realtà e della verità da parte della protagonista viene mescolata alla descrizione minuziosa di oggetti e situazioni secondarie (molto presenti gli specchi in questo racconto), come la forcina che s'impiglia nel cappello, e che pure ha una conseguenza in Wally ("Ma va anche tu!" fece e con un lancio che la rabbia rese preciso, il cappello volò attraverso il vuoto del tendaggio dall'anticamera sul divano").

Sul filo di questa ambivalenza in cui consistenza e apparenza si mescolano, tutto si confonde, e tiene avvinti al mondo:

Fosse riuscita a prender la decisione d'alzarsi! Una volta che si fosse alzata era certa che nel divano non sarebbe più ricaduta. Ma non riusciva. E non poteva certo pensare che fosse quella gran luce a tenerla lì; anzi. A meno che la tensione del lampadario riflettendosi nello specchio nei vetri dei quadri e nel piano di cristallo del tavolo fosse tale da inchiodarla lì, dove continuava a crogiolarsi nel **piacere di maledir** ora se stessa ora l'altra, **come una farfalla infilzata sul cartone dal gioco d'un bambino** [come l'anima prigioniera grazie agli inganni del mondo a lei estraneo]. Infatti da quelle maledizioni insieme al fastidio per il genere umano in blocco e per il genere maschio in particolare le risaliva in cuore l'onda che poco prima aveva battuto sulla riva del lago:

Mare, mare crudele
nelle notti scure
quando non c'è amore...

Era stata stupida al punto di dirgli che aveva una bella voce. Lui aveva risposto che lo sapeva e che gliel'aveva detto anche un tale delle sue parti che chiamavano Sinatra.²⁰⁰

Quasi tutti i personaggi dei *Segreti* sono soli, isolati, a parte le esperienze amorose, che però li isolano in coppia, non li immettono in comunità. Non c'è un'esperienza comunitaria soddisfacente, ma solo quella amorosa perennemente sul ciglio della disperazione, o ancor più spesso mischiata a essa. Forse perché, in chiave gnostica, il rapporto verso cui l'anima è attirata può essere solo con il creatore, demiurgo o Dio superiore che sia, cercato come un padre, che però poi si rivela deludente.

Anche il richiamo a "Sinatra", personaggio dei *Segreti*, che dovrebbe richiamare a una comunità paesana allargata e confortante, in realtà è inserito in un contesto di finzione e di solitudine e disperazione, scandito in modo ambiguo anche dalle

200 *Id.*, pp. 268-269.

canzonette che il Brianza canta: (a seguire a p. 269: "prendendo in mano i remi aveva cantato: 'E la barca tornò sola...').

L'ambiguità connota anche la fase conclusiva del ciclo del "Brianza". È vero che Wally induce Ivo, con un aut-aut che sembra all'insegna della chiarezza, a lasciare definitivamente l'altra donna se vuole stare con lei. Il ragazzo l'ascolta e incontra faccia a faccia Wanda, congedandosi con chiarezza, mentre Wally assiste non vista seduta dietro una siepe al tavolino di un bar. Ma un tarlo nascosto mina anche l'apparente franchezza di questa conclusione della storia. È quando, qualche pagina prima, sempre nel racconto conclusivo del ciclo, "Un addio", Wally spiega a Ivo il motivo per cui gli aveva presentato il G.M., pur sapendo delle sue losche attività:

Guardandolo fisso negli occhi come per mostrarglisi nuda e lasciarsi frugare fino in fondo nella sua sincerità, la Wally disse:

'Vuoi saperlo? E allora ascoltami: dal G. M., dalla sua banda di viziosi ho tentato di mandarti perché speravo che lo schifo in cui saresti caduto avrebbe distrutto l'amore e tutto quello che provavo per te. Benché sentissi che l'amore era più forte, m'illudevo che il fango di quelle orgie sarebbe bastato ad allontanarti... Invece non c'è fango che tenga.'²⁰¹

Però Wally, in "La padrona", durante un suo monologo interiore riportato al solito come discorso indiretto libero, ci dà *un'altra* spiegazione, che fa rimanere un dubbio sullo scioglimento finale della vicenda:

Una ragazzina avrebbe tentato più di quanto non aveva tentato lei, d'opporre al desiderio la volontà, alla passione la coscienza, al dramma il ridicolo della cosa...

Ma, dio mio, quale coscienza? Per quello che c'era d'altro nella vita che valesse l'amore!

E dopo che per provocare un incontro s'era fin ridotta a partecipare a una di quelle orribili feste!²⁰²

La perplessità lasciata da questa duplice versione è rafforzata da un altro interrogativo: perché gli fa fare pace col G.M. aprendogli di fatto la strada al ritorno nel giro delle orge, per di più giustificando la sua azione mediatrice con il fatto di voler bene a Ivo?

201 *Id.*, p. 291.

202 *Id.*, p. 236.

In tutto il monologo interiore, l'amore dimostra conseguenze immorali nelle sue conclusioni: non eleva, invischia. E infatti, nelle righe immediatamente successive a quelle riportate, lei stessa svaluta l'amore come un attaccamento alla materia vile, che dà sì vita, ma che tipo di vita? Trova invece addirittura eccitante, come già riportato, la finzione delle rose di stoffa da lei stessa poste nel vaso dove Riccardo le metteva spesso mazzi veri. Finzione che giunge al punto giusto per istituire l'unico, cinico dualismo possibile nella prigionia di questo totale immanentismo. E la vendetta di cui il narratore-soggetto parla è a questo punto una negazione della realtà come tale con la sua ingannevole materialità, più che contro il suo ex-amante, che non può più esserne destinatario:

Aveva un bel ripetersi adesso che era una povera, ridicola cosa, adesso che se lo sentiva ancor addosso, come se le mani dell'Ivo le avessero lasciato segni dappertutto e così le gambe, le labbra, i capelli! Quell'odore forte e villano dell'Harar e tuttavia così potente da provocarle una specie di nausea. Se ne sentiva unta ma d'altronde così in vita! Sdraiata sul divano un po' capiva un po' non capiva. Cercava d'assopirsi, ma nella penombra la **finzione** del mazzo di rose che aveva davanti **tornava ad eccitarla**: perché di rose vere dentro quel vaso, dopo che il Riccardo non gliene aveva più regalate, non aveva voluto metterne, quasi per vendetta.²⁰³

Il rigido, spietato moralismo della società borghese funge da allegoria, quasi da analogia e ipostasi storica della struttura oggettiva del mondo in chiave gnostica, della prigione da cui ci si libera tramite la trasgressione di quella struttura. Che in questa struttura ogni tanto si aprano crepe-spie che rivelano il marcio, la vera natura del mondo, tomba-prigione, lo dimostrano frasi come questa, dall'ultimo racconto di *Gilda*, "Far la serva a Milano", dove una donna che si è ritagliata il lavoro di "agenzia di collocamento domestiche", provenienti quasi tutte dalla provincia, parla pazientemente con una ragazza che esita a rivelarle il suo dramma esistenziale:

Era difficile per lei stessa capir fino a che punto in quelle congiunture, congiunture nelle quali veniva a trovarsi di frequente, agisse la carità, l'amore per quelle poverette che, dopotutto, per cercar lavoro, oltre a far fatica, dovevan lasciar tutto ciò che avevan di più caro e venir giù in città e mettersi in casa di gente, magari simpatica, ma pur sempre

203 *Id.*, pp. 236-237.

estranea, ovvero (**proprio come quando da una medicazione si strappa la garza, e sotto, ora più ora meno pustolosi e ributtanti, appaiono i tagli e le ferite**) il compiacimento e il gusto, anche se mai confessati, di veder rivelarsi davanti le piaghe più segrete e riposte del cuore umano.²⁰⁴

Il racconto ci congeda da *Gilda* con il bel gesto della signora (rimasta senza nome) che ha trovato il posto da “serva” ad Agnese. Dopo che questa viene cacciata dalla famiglia presso cui era impiegata, con l’accusa di incesto (Agnese infatti ha avuto un bambino dal marito di sua zia, tenendo nascosta la sua indiretta parentela col padre anche dopo aver rivelato la sua maternità) la accoglie a casa sua finché non abbia trovato un nuovo impiego. Ma rimane la motivazione sottostante a questi suoi slanci. Viene ribadita anche nel corso della confessione di Agnese, che a un certo punto incespica e si arresta, destando nella signora il sospetto della sua incompletezza:

La signora infatti a quel farfugliar segreto e inesplicabile le aveva puntato addosso gli occhi e adesso, cercando di riprender l’argomento proprio da lì, come se proprio lì avesse scorto il segreto della vicenda, **il punto ancor pustoloso e febricitante di tutta quella ferita**, accennava con infinita, ma **interessata carità** a chiederle:

“Cosa? Non sembra neanche? ... Va be’ che non siamo? Ma che stai dicendo?”²⁰⁵

Passi come questo riconducono e reimpostano il *focus* del racconto su un dualismo, rinviando ad una teleologia del mondo diversa dal livello fenomenico; a un’antropologia altra anche dal semplice smascheramento storico dell’ipocrisia borghese, che al più può fornire lo spunto di avvio per questa ricognizione a sprazzi, che apre varchi-spia per poi richiuderli. Uno dei più rivelatori è il ricordo di Agnese del fatto:

Il suo inferno era dunque stato il bosco verde e lucente di Celana: un bosco che, quantunque solitamente frequentato nella piena luce del sole, le si era fissato nella memoria come una **caverna**; era stato in quella caverna, in quel buio maledetto che le forme delle foglie e il tremar dei fili d’erba, foglie e fili che la luce della luna rivelava, uno per uno, con esattezza, l’aveva indotta ad allontanar l’occhio dal gesto calmo e

204 G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, op. cit., p. 224.

205 *Id.*, p. 228.

incosciente con cui di fianco a lei il giornale veniva prima aperto, poi steso, pagina per pagina, sul prato.²⁰⁶

Ingiustificata e forzata sul piano narrativo, l'immagine della caverna assume per questo, nella sensibile matrice psichica di Agnese, una funzione rituale, mitica, come luogo del sacrificio, officiato "con gesto calmo" dallo zio acquisito Daniele, che in certa letteratura sacra antica (come il *Libro di Enoch*) è il nome di un demone, o ancora di un eone gnostico ingannatore. Della ritualità la caverna assume anche il carattere atemporale e metastorico, dettato da questo dettaglio ricordato subito dopo, che segna l'entrata in una sorta di spazio sacro a sé stante:

da che parte fuggire, se per arrivar in quel piccolo spiazzo di prato s'eran dovuti perder in un labirinto di sentieri che lei non conosceva e all'ultimo **abbassarsi e quasi strisciare dentro un cunicolo** di rami?

"Stai attaccata a me. Fra poco ci siamo".

E quando, ultimato quel difficile passaggio, eran giunti allo spiazzo, lei s'era guardata attorno quasi sollevata e aveva fin osato respirare. Ma respirare per cosa, se tutto ormai stava preparandosi per la sua vergogna?²⁰⁷

Nel luogo mnemonico della caverna è incubata la cava della scena iniziale dell'*Arialda*, ancora uno spazio ctonio in cui si susseguono una serie di incontri amorosi dall'esito per lo più nefasto, officati da altre vittime o altri ingannatori.

Al termine del racconto e di *Gilda*, anche lo sguardo "infinitamente triste e rassegnato" di Agnese nell'accettare l'ospitalità della signora getta una luce negativa sulla maternità, come *status* proprio di una "serva". Anche il nome di Agnese si accorda a questo simbolismo (ma in termini rovesciati), ricordando nella tradizione cristiana una vittima della prepotenza sessuale; e il risvolto sacrificale è rafforzato dall'accostamento ad *agnus*, anche nella sua storia iconografica.

206 *Id.*, p. 229.

207 *Id.*, p. 229.

CAPITOLO III
MATERIA, STILE E SOGGETTO NEI *SEGRETI*

Visto il rilievo assegnato dalla poetica di Testori alla materia, sia considerata in se stessa, sia nel suo impatto sull'io, a questo punto del nostro lavoro ci sembra opportuno soffermarci sul tema con qualche riflessione in un capitolo a parte.

Sul nudo dato materiale in Testori basa il suo saggio Rinaldo Rinaldi, ma la regressione che lui scorge in questa ipertrofia tumorale della materia viene letta quasi solo in chiave psicanalitica, freudiana e junghiana²⁰⁸, per poi decretare addirittura l'assegnazione a Testori di una sorta di generica ideologia sapienziale conservatrice: "Di fronte a referti come questo [si tratta di un passo descrittivo del primo capitolo di *Roserio*] non c'è proprio nulla da capire, se non che si trovano al di qua del "sapere" e sono perciò dentro la mitica 'Verità'".²⁰⁹

Invece la materia in Testori è ben più viva e significativa dell'autoreferenziale, tautologica esaustività di cui la accusa Rinaldi.

Quando, nel racconto di *Gilda* "Fratello e sorella", che fa parte del gruppo iniziato dal racconto "Il ponte della Ghisolfa" del primo volume dei *Segreti*, a un certo punto la giovane vedova esce dalla casa della madre a fare una passeggiata per non pensare alla sua situazione angosciata, viene inserita in una descrizione paesaggistica emblematica nella sua gravidanza, che riunisce alcuni *tòpoi* dei *Segreti*:

Appena fu in strada, una strada immersa nella nebbia come in un pantano e che le esalazioni delle fabbriche riempivano d'un color acre e melmoso, la Luisa sentì che la libertà in cui la morte del marito l'aveva lasciata sarebbe stata troppo pesante e troppo dura da sopportare; il buio, le luci scarse e sospese dei lampioni, le poche finestre accese che nei gruppi delle case riuscivano a farsi vedere, i rumori ovattati, le rare voci,

208 Ma anche restando nell'ambito della psicologia del profondo vi si trovano implicazioni ulteriori, che vanno nella direzione da noi intrapresa. Anche nei labirinti della psiche, secondo Jung, ci si imbatte nella materia primigenia gelatinosa, come segnalato da Giuseppe Zigaina, che nel suo studio su Pasolini ha trovato percorsi in parte comuni a quelli testoriani: "miscela viva semiorganica, dalla quale sorge il corpo vivo del Lapis' (Jung, *Psicologia e alchimia*, p. 182). In Paracelso questa sostanza, cui viene attribuita la qualità della gomma arabica e della colla, è il 'Nostoc' o 'massa informis' o 'prima materia'. Sentiamo Jung: 'Benché la parola 'gelatinosa' sia basata direttamente su concetti moderni come brodo di coltura, escrescenze gelatinose ecc.; vi sono anche nessi con idee alchimistiche molto più antiche: esse come abbiamo sottolineato spesso, anche se non sono presenti alla coscienza, esercitano una potente influenza sulla scelta dei simboli...' (Ibidem)". (G. Zigaina, *Hostia*, Venezia, Marsilio, p. 49)

209 R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione...*, op. cit., p. 78.

tutto le sembrò allora prender l'aspetto d'una minaccia e d'una minaccia tanto più feroce e imminente, quanto più invisibile e silenziosa; esser niente era peggio che esser moglie e moglie tradita, ecco la verità.²¹⁰

Della nebbia, poi, viene data la cifra simbolica valevole un po' per tutto il ciclo dei *Segreti*, collegandola alla morte e alla prigionia della vita:

una volta che anche lui [il padre malato grave] l'avesse sciolta [morendo] da quell'ultimo legame, si sarebbe sentita libera e libera in tutto e per tutto. [...] Ma a quel punto la Luisa ebbe appena la forza di dirsi: "povero papà"...; poi fu ripresa da quel senso di vuoto e di chiuso che la nebbia, e nella nebbia, la vita le dava".²¹¹

Secondo la poetica "figurativa" della narrativa testoriana, il fatto che in queste pagine la nebbia venga identificata come pantano, prima di tutto riconfigura il loro significato nel successivo *Nebbia al Giambellino*, di cui costituiscono i due elementi fisici più insistentemente presenti. In quello che è il romanzo più manzoniano dell'epoca dei *Segreti* (e probabilmente per questo allora non fu pubblicato), l'impenitente don Rodrigo di periferia che insidia e infine uccide Gina Restelli sprofonda a un certo punto nella nebbia e nel fango, visti mitologicamente come pena dei reprobì, e figurativamente quali elementi assimilabili all'informale pittorico incipiente in quegli anni, come ha notato Raboni²¹², e tendenti a ridurre la prospettiva e l'articolazione dello spazio in una massa primigenia originaria, come anni dopo Testori scrisse nel saggio introduttivo di una mostra da lui stesso ideata, "Courbet e l'informale", intitolato appunto "Mater-materia":

Esiste, nell'arte contemporanea, una presenza della "realtà-materia", così densa, così greve, così ingombrante, così, ecco, sempre lì, o qui, presente, come una zolla, un lacerto di carne, un tronco o una pietra, da indurre a pensare che [...] sia rintracciabile una sorta di gran filo, o gran vena "materica", che percorre l'intera vicenda di quell'arte [informale]. [...]

L'esilità filosofica e intellettuale, spesso addirittura mentale (un'esilità sguarnita fino a frequentare, come del resto risulta proprio ai veri genii, l'assolutezza dell'ovvio) è del resto il pedaggio che a Courbet fu necessario pagare perché potesse gettare sul tappeto

210 G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, op. cit., p. 59.

211 *Id.*, p. 61.

212 Cfr. G. Raboni in G. Testori, *Nebbia al Giambellino*, op. cit., p. VI.

della pittura non già un'idea, bensì l'entità medesima di lei, la materia; il suo immenso, fecondissimo magma; la sua immensa, fecondissima melma. Guai, infatti, se un'operazione come la sua si fosse accompagnata a una pur minima attenzione intellettuale verso la buona, educata e ideologizzata scelta, ovvero scrematura, dei temi [...] Nel caso di Courbet, avrebbe impedito che, dal realismo come narrazione, come restituzione, come fotogramma o come atto prefilmico, si passasse al nucleo primigenio non solubile e, dunque, non ideologicamente leggibile, della materia; o leggibile solo nella sua muta, sorda, immane presenza, e presentificazione.²¹³

I risvolti gnostici di questa aspirazione monistica nel vedere la materia (di un monismo così radicale da instaurare sul piano metafisico un altrettanto radicale dualismo) investono anche la svalutazione delle velleità intellettuali di articolazione del mondo in temi, in *varietas*. L'io stesso, come abbiamo visto osservare acutamente Citati, è “un'escrescenza di questa aggrovigliata materia”. Logico quindi che Enrica e Luisa, le due protagoniste femminili del gruppo narrativo di “Fratello e sorella”, cerchino e sembrano ottenere una nuova oggettivazione di sé, un proprio doppio, dopo il nulla in cui il mondo-materia con i suoi inganni le ha gettate:

repulsione a vivere e attrazione a vivere; una dialessi, dunque, dà la vita; l'amletico dubbio; desiderio e orrore dell'essere che inizia; del sangue circolante; proprio sangue e, subito che alla luce la vita appaia, altrui.

Da qui quel fatale specchiarsi, poi, dell'unità generata nella generata molteplicità, che gli antichi risolsero nella favola di Narciso, favola meno tenue di quanto non l'abbia presentata un atteggiamento di cultura, il più delle volte, riflessa.

Da qui l'iterazione nell'esistenza tutta di quella dialessi, la quale naturalmente cerca, ora, un'oggettivazione (il noumeno tenta, da che s'è incarnato, il suo proprio coagulo, che non altro sarà se non il gesto).²¹⁴

Soffermandoci ancora sullo stile descrittivo dei paesaggi nei *Segreti*, vi si rintraccia una coerenza con le preferenze pittoriche del Testori critico d'arte, costantemente teso a rintracciare le origini di materia e carne:

La scrittura sull'arte di Testori (e probabilmente anche il suo cristianesimo) hanno origine da questa incarnazione, cioè dalla spinta nella carne delle immagini per auscultarvi i fermenti primordiali dell'esistere, in una compresenza di tensioni opposte e

213 G. Testori, da “Mater-Materia”, in *Courbet e l'informale*, Milano, Fabbri, 1988, catalogo della mostra alla Mole Antonelliana di Torino, 15 dicembre 1988, 19 febbraio 1989, p. 9.

214 G. Testori, “Su Francesco del Cairo”, in “Paragone”, n. 27, marzo 1952; ora in G. Testori, *La realtà della pittura*, op. cit., pp. 279-280.

inconciliabili ('una carica innominata, e in effetti, innominabile': così viene definita, alludendo all'indicibilità, la 'vitalità indifferenziata' della cellula-colore, cioè dell'unità primordiale della pittura).²¹⁵

E a proposito dei paesaggi ctonii, interni e senza vuoti della narrativa di questi anni, ci ritroviamo col commento di Mazzocchi al saggio testoriano dell'83 su "S. Francesco in estasi" di Cairo:

la scomparsa della luce ci porta fin qui, dentro al buio inumano della bocca di un rettile (la scala dell'umano si è rovesciata, dal santo in estasi precipitiamo nel corpo repulsivo della bestia). In questo buio viscido la luce non può fissare nulla, non può esserci 'fotogramma' dal momento che la materia bruta rifiuta una qualsiasi fissazione nell'immagine. Qui non può esserci 'trasfigurazione', ma solo 'incarnazione', e quindi regressione dell'umano all'origine primordiale: è l'ultima metamorfosi [in realtà non è una metamorfosi, ma la scoperta dell'origine dei fenomeni] di uno spazio chiuso e repellente dove è conservata la memoria di qualcosa che ebbe vita prima della Storia. È questo l'esito definitivo di una pagina interamente costruita sulle variazioni di un unico e ossessivo movimento, quello verso il basso, dentro il corpo della materia, con il quale Cairo ha distrutto ogni possibilità di usare il 'fotogramma' [metafora longhiana] come strumento di rappresentazione.²¹⁶

La profonda congenialità con questo pittore nasce dal suo rifiuto di dare spazio a temi e gamme; rifiuto in cui Testori vede l'opzione assoluta per l'uniformità ontologica della materia, come groppo indifferenziato in cui non può articolarsi un senso storico.

Sempre analizzando questo saggio, Mazzocchi arriva a un punto culminante di chiarificazione:

Testori prepara così, per la seconda volta, le condizioni per la sua interpretazione di Francesco Cairo, artista di un caravaggismo 'divergente', qualora si intenda il verbo come indicazione di un cammino artistico ed esistenziale che affonda nella 'limacciosa stratificazione dei sotterranei umani', quei sotterranei che Caravaggio, artista della forma [e non della materia] aveva portato alla luce, sottraendoli al buio della storia. Cairo è invece sceso nel 'cunicolo', nel viscere negro, oscuro e infetto dell'innominabile ventre', è andato al di sotto del visibile, verrebbe da dire che gli orifizi delle sue figure femminili (le bocche socchiuse delle Erodiadi e delle Maddalene) sono i varchi

215 Marco A. Bazzocchi, "La carne delle immagini. Testori di fronte a Longhi (e a Pasolini)", in *Testori e la grande pittura europea. Misera e splendori della carne*, a cura di Claudio Spadoni, catalogo della mostra ospitata nella Loggetta Lombardesca di Ravenna, 12 febbraio - 17 giugno 2012, alle pp. 65-79. Qui a p. 70.

216 *Id.*, p. 78.

attraverso i quali è entrato in un corpo insondabile come quello della realtà, da cui ha poi riportato alla luce, spacciandoli per gioielli o pietre preziose, le 'gemmanti e violacee putrefazioni', che sono la materia sacra, 'la sacralità stessa della materia', [questa è concezione sacrificale della materia, che unisce orfismo dionisiaco, Euripide e gnosi, e li vede operanti nel Seicento, e (forse) inconsapevolmente nel secondo boom della Brianza anni '50] 'getti e manciate atroci di cellule': ancora una volta l'origine della vita nella materia. Non la realtà, ma qualcosa che è così interno alla realtà da poter essere percepito 'assai più toccandosi e odorandosi che non guardandosi'. La pittura raggiunge livelli impossibili per l'occhio, raccoglie, tocca e odora grumi di materia: di essi si compongono le immagini.²¹⁷

E nella conclusione del saggio, dopo aver accennato a Longhi e Pasolini, per i quali la luce di Caravaggio rende immortali i corpi, li àncora a un'evidenza che corrisponde alla loro verità:

Per Testori la pittura era invece esperienza irripetibile di discesa nelle tenebre, immersione nella materia alla ricerca di un grumo sacro primordiale, là dove nasce la vita-morte. La luce può uscire solo da queste tenebre. Il fotogramma non può cogliere la realtà perché la pellicola impazzisce di buio o di un eccesso di luce, e **la superficie dell'immagine perde di consistenza, si annulla**. Un'opera pittorica è uno scavo nel buio, nel buio della carne, nella carne delle immagini.²¹⁸

Se la luce crea il "fotogramma-fenomeno" e mette così in evidenza la Storia, addirittura la crea, in senso anche hegeliano, la materia testoriana è invece anti-storica, con la Storia così intesa. È la negazione della storia, la sua impossibilità, essendo informe, indifferenziata, blastulare, sia pure dinamica, ma di una dinamica indistinta. Resta la domanda: da dove viene questa concezione della materia? Da Cairo, o piuttosto dai presocratici, che poi si fondono col Seicento e con il cristianesimo come affondo di Cristo nella colpa dell'uomo (che Testori dice essere quella della stessa esistenza)?

Il Seicento attrae Testori perché (Cairo per esempio) introduce l'irrazionale nell'equilibrio razionale cinquecentesco. In particolare introduce una nuova concezione della materia e della storia come precaria, non più istituzionalizzata (*horror vacui*), concezione da cui lui parte per portarla alle estreme conseguenze.

²¹⁷ *Id.*, p. 78.

²¹⁸ *Id.*, p. 79.

Che questa concezione della materia sia sacrificale, non in chiave salvifica, bensì punitiva (salvifico è caso mai, da parte del *pneuma*, liberarsene dopo averla distrutta, ma Testori non sembra arrivare mai a questa fase del cammino dualistico) orienta a crederlo anche l'*incipit* di uno dei capitoli conclusivi di *Nebbia al Giambellino*, il XXIII, quando Rinaldo scappa confuso nei campi della periferia milanese, dopo aver ucciso Gina Restelli:

il motore le mise in azione [le ruote] ma non mosse che la fanghiglia, anzi lo strato di fango, su cui appoggiavano, quasi affondate (v'erano sprofondate lentamente, di minuto in minuto [...]): pezzi, frammenti, manciate, gocce grosse e pesanti di quella mistione d'acqua, terra, strame e vegetazione sul punto di decomporsi (sia che fossero foglie e rovi, sia che invece fossero cespi, erbe, intrichi sotterranei e sotterraneo marcire di radici sovrapposte e quasi abbracciate) s'alzarono, come una sventagliata di raffiche, tutt'intorno, dalle due ruote anteriori e dalle due posteriori, senza avere altra destinazione (salvo quanto cadde sui parafanghi, sul cofano, sulle portiere, sulla capote e sui cristalli medesimi) che ricadere poco poco più in là dell'informe mistione da cui uscivano, provocati dall'attrito furente, e tuttavia non mai nella misura necessaria perché la macchina potesse liberarsi e partire, dopo aver scheggiato con quei pesi la coltre, che persisteva ad essere fonda, umida e apparentemente docile, della nebbia. Una docilità subdola e falsa, che appena si diradava, anche per lui cui ormai stava cadendo ogni velleità di tentare, in qualunque modo, la fuga e la salvezza (come, di lì a poco, gliene sarebbe caduto ogni desiderio) riprendeva il suo spessore profondo e inestricabile.

La pressione sull'ingranaggio meccanico, obbediente sì, ma solo fino al punto in cui non vi s'opponesse la forza del pantano, dove, senza capirlo, s'era introdotto, uscendo di poco (almeno così gli era sembrato) dal limite della strada, non faceva che aumentare il gettito di quella pasta di fango diversa di violenza, misura e peso, e la tensione di chi l'azionava e che pareva richiedere al motore una partecipazione, quasi una compromissione con ciò che intendeva fare; quantunque sentisse con la stessa infallibilità con cui, nonostante l'affanno, il suo respiro usciva dai polmoni e i polsi battevano, l'inutilità di quel suo tentar di fuggire dalla rete d'un giudizio che il gesto compiuto aveva costruito attorno a sé. Così quelle gocce, quei frammenti, quelle manciate, con le loro traiettorie, parevano infoltire quella rete, in modo che la sua possibilità (per altro già folle) di trovare uno spiraglio da cui uscire, a furia del rombar del motore, del girar delle ruote, dei tonfi delle gocce, dei frammenti e delle manciate di fango, ne venne gradatamente distrutta.²¹⁹

Abbiamo riportato interamente questi due lunghi capoversi perché vi si trovano riuniti molti degli elementi simbolici delle opere precedenti dei *Segreti*:

219 G. Testori, *Nebbia al Giambellino*, op. cit., pp. 166-167.

fango, nebbia, vegetazione strappata²²⁰ ed elemento meccanico (quest'ultimo aggancio è naturalmente a *Roserio*, anche se qui quella personificazione magica della macchina lascia il posto a una trasfigurazione in blocco delle leggi fisiche prese come tali, tanto della materia meccanica, come di quella inanimata e vegetale), iterati e insistiti come mai nelle opere precedenti, e marcati da termini che creano un campo semantico ricorrente nella sua opera come un basso continuo: “decomporsi”, “marcire”, qui rafforzato dall'affondo più esplicito delle “radici abbracciate” e degli “intrichi sotterranei”, che sembrano chiamare in causa una Proserpina risvegliata a punire il reprobato, come negli antichi Misteri. La compenetrazione di fango e nebbia, meccanica e moto della materia, fisica dei corpi e volontà personale del soggetto reo, si fa nelle ultime righe riportate straordinariamente totale e cogente, a sancire l'oggettività della punizione, che è autopunizione, in qualche modo scelta, portando anche più in là l'inevitabilità del contrappasso dantesco.

Questa fuga dell'assassino che finisce nei campi, dove la materia lo invischia nelle sabbie mobili della sua stessa colpa, trova riscontri antichi:

a Eleusi erano esclusi dall'iniziazione, perché impuri, gli assassini e gli accusati di assassinio, (*hosiai cheires* vuol dire 'mani pure', che non hanno versato sangue). Potrebbe valere qui la ipotesi che l'esclusione degli assassini implichi il concetto di una pena soltanto 'rituale', e non anche 'etica': ma questo può escludersi sulla base del testo citato delle *Rane* [di Aristofane], nel quale al coro dei pii iniziati sono contrapposti gli empi, che si trovano, negli Inferi, immersi nel fango: sono gli spergiuri, e coloro che hanno violato la pietà nei confronti dei genitori, dei concittadini, degli ospiti, quindi anche degli stranieri. Il v. 354 esclude specificamente che del coro possano far parte quanti non possono partecipare al suo 'linguaggio', non siano 'puri di mente' e siano cattivi cittadini.

Dovremo concludere che i non iniziati ad Eleusi (o in santuari equivalenti) per ciò stesso erano empi e quindi passibili della pena del fango? Ciò pare risultare esplicitamente da un testo, però tardivo, del retore Elio Aristide [...] il quale, dopo aver menzionato le 'dolci speranze' degli iniziati di Eleusi, dice che per i non iniziati ci sarà nell'aldilà oscurità e fango. Ci sembra che la cosa più prudente sia distinguere diverse possibili situazioni, che potrebbero, in via ipotetica, considerarsi anche come delle fasi: anzitutto, sono gli empi ad esser puniti (ciò già in Omero, in relazione ai tre mitici peccatori, Tantalo, Sisifo e Tizio, che hanno commesso i classici peccati di empietà); ma c'è anche l'idea che gli iniziati hanno buona sorte nell'aldilà, mentre i non iniziati ne

220 L'elemento della vegetazione strappata ricorre significativo in particolare nella sequenza del linciaggio del “Ciulanda” in “Sotto la pergola”, come possibile metafora di un coinvolgimento di Dioniso (si tratta di tralci di vite) nell'evento punitivo di gruppo. Cfr. il passo del racconto di cui alla n. 10 del capitolo sui *Segreti*.

saranno privi, e quindi, come come si esprime il citato frammento di Sofocle, avranno laggiù solo male. Di più, si tenderà a contrapporre, con accentuazione 'mistica', la buona sorte dei pii iniziati e la cattiva sorte degli empi, che sarà tenebra e fango (Aristofane), fino a identificare praticamente empi e non iniziati, come nel testo citato di Aristide e in Plutarco (Stob. IV . 1089 H.). Anzi, è probabile che l'idea del fango come soggiorno degli impuri sia nata in ambiente iniziatico, in seguito alla insistenza sul tema della purità propria degli iniziati.

A tale concetto fa riferimento più volte Platone, nella *Repubblica* 363 C-E [...], nel *Gorgia* 493 A-D [...], nonché nel *Fedone* 69 C (“chi arriva nell'Ade *amyetos kai atelestos*, cioè 'senza essere stato iniziato', sarà nel fango”).²²¹

Analoga escatologia di condanna Ugo Bianchi ritrova nella letteratura propriamente orfica, in cui per coloro che non si curano di purificarsi nell'Ade "ci saranno fango, tenebre e pene varie".²²²

Un presunto ruolo assolutizzante e fine a se stesso della materia in Testori è sottratto da diversi contraltari: dalle feritoie che aprono a voragini sulla sua precaria consistenza (assicurata dal rito) quando è differenziata, alla bidimensionalità, richiamata frequentemente, che ne riporta la precarietà fra essere e non essere, e istituisce la società, la storia e l'io come estensioni, come metonimie, emanazioni metonimiche. La stessa bidimensionalità ne costituisce una feritoia, perché ne costituisce un termine di relativizzazione, quasi alla Bruno, aprendo altre dimensioni di mondi possibili. Della materia mostra come la faccia rovescia, che è di possibile inconsistenza, o di consistenza solo metaforica, come se essa fosse semplice, sostituibile metafora di altre dimensioni possibili.

Come elemento della materialità, il corpo è una condensazione di complessità, poiché dà luogo al soggetto, che di per sé attrae l'attenzione della gnosi. In questi termini lo si trova declinato nei romanzi di Walter Siti, con qualche analogia al primo Testori:

I toni polemici dell'autore sono rivolti soprattutto contro la categoria del Tempo (“da allora l'ho odiato, essendone privo”), nemico principale di ogni filosofia che

221 U. Bianchi, *Prometeo, Orfeo, Adamo: tematiche religiose sul destino, il male, la salvezza*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1991, p. 86.

222 *Id.* p. 135.

contrappone l'Essere al Non essere. In presenza di un Nudo Maschile, si dilata o, meglio ancora, si annulla: mentre “se gli dai il pretesto di afferrarti ti distrugge”. Dunque, “o neghi il tempo e ne sei negato” e il **Corpo Gnostico, “perfetto come tutto ciò che non è mai stato”**, eccelso e *altro* come quello di un Surfer californiano, è l'unico antidoto capace di spezzare la linea retta del Tempo Cronologico, di **trasformare in Anello (in Cerchio)** l'angoscia dell'irreversibilità. I Culturisti dello Spirito incarnano la distanza che l'autore mette fra se stesso e il mondo: “loro hanno dato dignità alla **storia** e gliel'hanno tolta, loro rappresentano la repressione e la ribellione, la legge e l'abuso. loro detengono il segreto dei cambiamenti, compreso il mio”. Prova schiacciante dell'**Eterno Ritorno**, “non sono uomini, sono crocevia, svincoli”: oppongono alla **frammentarietà della vita l'Atemporalità** e la Durata dei loro toraci *trattati*, “il valore mistico del **corpo come altare**”.

La stessa distinzione fra Eros e Agàpe (o Caritas) diventa il pretesto per ribadire la **superiorità dello Gnosticismo sul Cristianesimo**. L'Eros, infatti, è “**attratto dal sublime e dall'assoluto**”. Grazie ad esso, “**il soggetto si distacca dalla miseria e dall'insensatezza di questo mondo e si proietta in un più nobile aldilà**”. Seguendo il suo esempio, il soggetto spezza le catene che lo legano alla terra e raggiunge “una sfera iperurania”, un Mondo delle Idee “inattaccabile dall'impurezza”. **Per questo, “l'unico atto d'amore all'altezza di corpi così è il non sapere che farci”** [...]

Tale inclinazione assegna l'Eros alla sfera del Virtuale e non lo rende compatibile con l'esistenza: “passare dal non-essere all'esistere imbruttisce chiunque”. O, al massimo, a quella del Pensiero Postumo: un pensiero che, invece di imitare “il punto di vista del mondo”, commemora nelle **palestre** (luoghi di rapimento e di culto) la **ferita originaria**, la ferita che non si rimargina.²²³

Poi questa materia che riempie ogni vuoto, in certi passi culminanti in questa direzione, informa talmente lo stile e il taglio narrativo da compenetrarsi, addirittura da *diventare* certe descrizioni e rifrangersi in esse; per esempio quando, nel ciclo del “Brianza”, la padrona del bar dove lavora Ivo ammette a se stessa di essersene innamorata. Il relativo flusso di coscienza, carico di amarezza invece che di gioia, investe i riflessi luminosi, soprattutto quelli emanati dalle superfici di cristalli della casa, che agiscono in modo più ambiguo che in *Roserio*, anche se meno preponderante. Nel racconto “La padrona” è insistente la presenza di specchi, vetri, cristalli come superfici riflettenti, che naturalmente richiamano al tema del doppio, della finzione, ma anche della diffrazione in particolari scomposti, quasi cubisti, o anche di per sé apparentemente insignificanti, o visti come feticci, o per lo meno sineddoci del personaggio che questi particolari riguardano. In quest'ultima casistica

223C. Gargano, *Ernesto e gli altri. L'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2002, cap. I: “Walter Siti o del Corpo Gnostico”, pp. 27-28.

rientra l'immagine del "seno spaurito" che si rispecchia nel nero del tavolino (di cui alle note 56-58 del capitolo sui *Segreti*).

Osserviamo un altro passo:

Appoggiò i guanti sul **crystallo** della mensola [oltretutto i guanti chiudono simmetricamente un'analessi introspettiva, aperta con l'*incipit* della seconda sezione del racconto, dove vengono citati *a latere* del "divano della vergogna", che funge quasi da titolo di questa sezione] dove poco prima aveva appoggiato la borsetta. Poi guardandosi nel lungo **specchio** che s'alzava appena sopra il **crystallo** si levò il cappello; nel levarlo il velo si'impigliò in una forcina.²²⁴

Come si vede, è un gioco di riflessi a varie angolature (il crystallo è perpendicolare allo specchio) e di diffrazioni di oggetti che scompongono il personaggio in sineddoci, ma molto naturalisticamente, non attraverso uno stile franto o aprendo varchi di surrealtà. Questa scomposizione di Wally prosegue poi subito dopo, estendendosi ad alcuni oggetti della sua casa, descritti in particolari e situazioni a loro volta minuti e secondari:

con una specie di febbre [si mantiene il legame con la sua situazione psicologica, anch'essa frammentata in particolari istantanei; ma non è che gli oggetti siano la proiezione esterna della sua psicologia, piuttosto l'una e gli altri, e addirittura suo nome, come detto, appaiono su uno stesso piano indifferenziato] si sfilò il giacchettone a tre quarti, si voltò e l'appese a uno dei cerchi d'acciaio dell'attaccapanni. poi con due colpi alla vita sistemò sottana e busto che il viaggio in macchina aveva malmessi.²²⁵

La sequenza prosegue questa compenetrazione senza vuoti di psicologia, pensieri, scelte (libertà quindi), oggetti del suo corpo/abbigliamento e loro particolari minuti e insistiti, spazi, luce (artificiale, coerente dunque con quella degli specchi), movimenti e odori nei loro effetti sul suo io. Un esempio: "Tornò indietro, spinse la mano oltre il tendaggio, schiacciò due volte il pulsante: il lampadario s'accese sfolgorando. Abbassò due o tre volte le palpebre per abituarsi alla luce"²²⁶. Anche il particolare insistito del numero di battiti delle palpebre, comunque, evoca una

224 G. Testori, *Il ponte della Ghisolfà*, op. cit., p. 254.

225 *Ibidem*.

226 *Id.*, p. 255.

tenerezza quasi fisica nei suoi confronti, quasi come cosa indistinta fra le cose; tutto, persone e cose, convocate e mischiate attraverso loro appendici periferiche.

Altro esempio di questa compenetrazione uniformante della complessità è la digressione descrittiva, che costituisce un capoverso a se stante nel bel mezzo del lungo discorso indiretto libero di Wally dopo la gita al lago: “La luce sfolgorante del lampadario continuava a battere sul cristallo del tavolino, sulle sfaccettature del vaso, sui profili carnosi, umidi e stillanti delle rose”²²⁷. Le rose, già comparse in precedenza, si riallacciano direttamente a quella pagina introspettiva, con il loro effetto presente su Wally. La pausa descrittiva contribuisce a due cose: riempire ogni interstizio vuoto, decentrare l'io del personaggio togliendogli plasticità e amalgamandolo al tutto, e infine disperdere questo tutto in una diffrazione di frammenti, omogenei a quelli luminosi (oltretutto artificiali) della rifrazione degli specchi. Questo fenomeno si ritrova al suo massimo grado in *Nebbia al Giambellino*, dove la luce artificiale si impasta con i pieni della materia addirittura ipogea.

È interessante documentarlo ancora in questo racconto, sempre nello stesso lunghissimo flusso di pensiero rievocante, impastato di luce e materia circostante:

Ma in quella luce così tesa anche il senso del ridicolo si tendeva: luce che sarebbe stata di festa solo che nel salotto ci fossero state se non persone almeno ricordi e pensieri felici, ma che così, in quella solitudine [...] da festosa quella luce diventava opprimente, molti più opprimente di quanto non sarebbe stato il buio nel quale i pensieri avrebbero potuto prender voce e figura.²²⁸

La gioia dopo che annunciato dal Ticino, appena oltre Sesto, era apparso il lago! [...] prima un po' opaco, poi mano mano il cielo s'oscurava per il sopraggiungere della notte, argenteo come una lama distesa e tranquilla, seppur incandescente quasi che **tutta la luce del giorno fosse rimasta nel fondo** e adesso chiamata dalla frescura **risalisse a galla** per festeggiare il loro arrivo!
Così quand'eran scesi dalla macchina le luci nelle case e negli alberghi di Stresa, come nelle case e negli alberghi dell'altra riva, eran già accese.²²⁹

227 *Id.*, p. 258.

228 *Id.*, p. 264.

229 *Id.*, p. 266.

Anche la luce diurna del lago, nascosta sotto acqua, diventa quella artificiale di case e alberghi.

Fosse riuscita a prender la decisione d'alzarsi! Una volta che si fosse alzata era certa che nel divano non sarebbe più ricaduta. Ma non riusciva. E non poteva certo pensare che fosse quella gran luce a tenerla lì; anzi. A meno che la tensione del lampadario riflettendosi nello specchio nei vetri dei quadri e nel piano di cristallo del tavolo fosse tale da inchiodarla lì, dove continuava a crogiolarsi nel piacere di maledir ora se stessa ora l'altra, come una farfalla infilzata sul cartone dal gioco d'un bambino. [il *pneuma* è prigioniero e vittima del mondo estraneo, presentato come creazione artificiale e inautentica]²³⁰

La "scomposizione" di Wally è introdotta, e sempre molto abilmente fatta scaturire dall'interno della diegesi, nel suo sospetto (e poi certezza) di una sua sovrapposizione con l'altra, Wanda (la prostituta che Ivo incontra casualmente per strada, e che si innamora di lui), che le viene semplicemente dal sentire la prima sillaba del suo nome detta male e poi interrotta. È l'irrompere del sospetto di un doppio nella realtà, un doppio di sé, che forse è ancora una variante dell'orrore per la complessità.

L'aspetto che abbiamo chiamato bidimensionale della realtà (documentato ampiamente in *Roserio* e nei *Segreti*), che si può leggere anche come uno svuotamento ontologico della materia, del suo aspetto fenomenico, raggiunge un culmine emblematico nel ciclo del "Brianza", dove la rivista e il fotoromanzo identificano (o addirittura creano, se considerati come causa) il livello di spessore del reale, e la sua crisi storica, nella poetica di questi anni.

Nel ciclo del "Brianza", i nomi delle due protagoniste femminili sono attinti dalla moda illusoria e vile di riviste e fotoromanzi: Wally, Wanda (come Wanda Osiris, che oltretutto è nome d'arte). Inoltre si intrecciano fin nel suono, sovrapponendo le due donne. L'identità della prima sillaba e la diversità della seconda, che Wally intuisce soltanto sulla bocca di Ivo, diventano l'analisi di quattro intere pagine, con tutti i risvolti annessi.

230 *Id.*, p. 268.

Ulteriore intreccio: la sera stessa che Wally consuma il proprio tradimento del paese natale (che rappresenta una semplicità uniforme apparentemente solida) per consolarla Riccardo la porta alla rivista “con l'Osiris...” le aveva detto, ‘in gran forma’”²³¹.

Inoltre Riccardo l'aveva lasciata per una bionda (probabilmente tinta) ballerina del varietà; oltretutto “per quel che era riuscita a sapere”²³². Nemmeno in questo c'è certezza, ma tutto è precario. Anche Ivo tiene molto alla rivista (Dapporto, Osiris), per pagararsi l'accesso alla quale non esita a ricorrere al ricatto e alla violenza contro G.M. Ma in queste pagine del racconto “La padrona”, è soprattutto il ruolo giocato dai nomi e dai loro suoni a rivelare la sostituibilità della realtà. I nomi di Wally e Wanda contribuiscono a creare il campo semantico del fotoromanzo, di cui è permeato il clima dei *Segreti*, mischiato alla massima drammaticità, e ovviamente condizionandola. Interessante è notare come e quando compare nel racconto, non direttamente, ma piuttosto avanti nella narrazione (considerando anche i racconti precedenti in cui troviamo Wally, senza che venga nominata), in un'occasione tangenziale. Anche il suo nome compare frammentato (come la rappresentazione degli oggetti che la riguardano, e le parti del suo stesso corpo) in sillabe, e per di più confuso col nome di un'altra persona, in un coacervo, dunque, assai complesso e spersonalizzante di intrecci nominalistici, giocati sul filo della lingua e addirittura della sua struttura fonica. Il tutto, trattato con argomenti da romanzo d'appendice, che però si rivelano “metatestualizzati” per lo stesso insistito indugio con cui l'autore vi si sofferma. L'occasione è infatti il lungo rimuginare della stessa Wally del momento in cui Ivo, abbracciandola, pronuncia la prima sillaba del suo nome, “wa...”, comune alle due donne (entrambe fra l'altro ben più vecchie di lui) che in quel periodo frequenta contemporaneamente.

Che significato oggettivo produce questo trattamento del nome? Anche Wally, malgrado sia “la padrona”, sembra triturata nel gioco di specchi e di piani in cui si scompone la realtà. La lingua è uno di questi piani, più o meno omogeneo agli altri:

²³¹ *Id.*, p. 230.

²³² *Id.*, p. 231.

io, percezioni dell'io, della morale e del sacro, gerarchie sociali e loro critica (anch'esse legate alla sfera morale tramite l'esigenza di giustizia), violenza e amore, inganno e verità, materia e suo doppio evanescente, che ne rivela il vero spessore ontologico.

Anche il fattore tempo in questa narrazione diventa assimilabile alla materia. Nel racconto "La padrona", il modo di dipanarsi delle analessi mischia gli eventi in un amalgama senza vuoti e senza vera concatenazione. La cronologia è sì precisamente ricostruibile, sia pure con la necessità di una certa attenzione, ma è mischiata, anzi proprio data dagli effetti di una causa precedente sulla situazione successiva, in particolare quella presente. In modo più evidente l'analessi della gita in barca con Ivo al lago Maggiore emerge lentamente e a frammenti dalle reazioni psicologiche di Wally ai suoi stessi pensieri rievocativi e ricostruttivi dell'evento. Con questo taglio narrativo è l'io a creare in sé un tempo dalle caratteristiche bergsoniane, non il tempo a dipanare la narrazione e a renderla possibile. Anche se lo statuto temporale viene pienamente rispettato e non stravolto, la sua natura cambia, e diventa parte della realtà, sullo stesso piano escheriano degli altri elementi.

Tutto viene uniformato e livellato anche nella sua gerarchia, sociale, morale, psicologica o ontologica che sia: la padrona in realtà viene dal popolo, e l'amore conduce e a sua volta nasce da esperienze e istinti bassi. Come le prospettive plurime di Escher: ciò che è più in alto, poi si rivela più basso di qualcos'altro che a sua volta è più alto del primo elemento considerato. Accentuando il relativismo della complessità in questo accumulo di oggetti periferici e di microconcatenazioni causali, ne viene sottolineata l'origine e la sostanza uniforme, il che sembra la vera natura di questa operazione, di questo procedere narrativo. Il flusso di coscienza è della natura tutta insieme, insomma, non solo di un io antropocentrico che svolge il filo dei suoi ragionamenti, condizionato sì da ciò che lo circonda, ma in qualche modo governandolo e accentrandolo a sé. No, qui non vi sono quasi accentramenti, conduzioni o messe in prospettiva, né chiaroscuri plastici (chiaro e scuro qui non creano volumi e prospettiva, ma tutto è pieno, anche il vuoto) e le gerarchie saltano,

nel modo che abbiamo detto. In questa narrativa la *varietas* sconta la sua insensatezza eziologica.

In ordine al tempo della natura, le stagioni simboleggiano le varie fasi dell'essere. In particolare, l'autunno è la quinta di incipiente immobilità, corrispondente a quella primigenia, in cui nel primo Testori accadono spesso in controtendenza le irruzioni della complessità nel mondo. Fa eccezione *Roserio*, tutto immerso in un catino estivo di luce, peraltro anch'essa immobile o almeno atemporale, con al fondo il lago-tomba. Ma anche in *Tentazione nel convento*, l'inizio della perturbazione avviene in autunno, di cui vengono evidenziate le caratteristiche di immobilità, che acuiscono il contrasto con il dramma incipiente, contrasto che forse già a questa altezza oppone materia e suo divenire nella complessità.

CAPITOLO IV

L'ARIALDA: FRA I SEGRETI E IL TEATRO BAROCCO.

Il quarto volume dei *Segreti*, uscito alla fine del 1960, trasporta sulle assi del palcoscenico la tensione sacrificale di *Ghisolfa* e *Gilda*, estremizzandola ulteriormente, visto l'inevitabile spicco nel gesto teatrale della protagonista, non sottoposta alle labirintiche, continue sostituzioni dei racconti precedenti, in cui sono frammentati e dissimulati vicende e personaggi.

I generali archetipi culturali precedenti restano visibili in filigrana, e un assaggio di qualche situazione e immagine ricorrente ci fornirà altro materiale per interpretare la svolta storica coeva al testo, che Testori intende descrivere e mostrarci rigirando l'ordito tradizionale del tessuto popolare consueto nelle sue opere.

Con questo dramma comincia il teatro dei morti, che negli anni '60 offre la scena, direttamente o meno, ai defunti, presenti a diverso titolo in forza del loro sacrificio (*Il Branda*, *Imerio*, *Erodiade*, *La monaca di Monza*) che testimonia la medesima natura e il medesimo destino vittimario di tutta la realtà. Qui a intervenire nei dialoghi *in absentia* è l'ex fidanzato Luigi, morto di tubercolosi dopo una lunga assistenza da parte di Arialda, che continua a parlargli come a un invitato di pietra, e a immaginarne le risposte o gli ammonimenti vincolanti che le impediscono di vivere, legandola al passato.

Come simbolo ctonio, o di ingresso agli inferi, o di caverna rituale mitica (come quella già richiamata del monte Ida), all'inizio dell'*Arialda* c'è la cava sullo sfondo, solo indicata, su cui muore il sole con un tramonto “immenso, **cupo e violento**”, recita la didascalia, e poco dopo si vedono “lunghe lembi di nuvole **sanguinanti**”, come **sanguina** “Quattretti”, il fratello di Gino Candidezza, dopo che questi lo ha **picchiato** (“un po' di sangue fa bene a questi ricattatori”) e **fatto inginocchiare** quasi ritualmente davanti a **Rosangela**²³³.

233 Per la I scena, cfr. G. Testori, *L'Arialda*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 13-57.

Per valutare le ambientazioni “ipogee” di Testori, alle quali si può ascrivere la cava, con gli amori che vi si agitano, come ombre che ambiscono a una forma (ma che forse non la possono avere perché privi di adeguato sacrificio), può essere utile notare l’esplicita allocuzione finale ai morti di Arialda. È proprio l’ultima battuta del dramma, quasi invocante la discesa del sipario, che unifica tutti, vivi e morti, e che si collega in questi termini alla situazione iniziale: “E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Venite tutti. E portateci nelle vostre casse”²³⁴.

Per comprendere meglio la valenza di queste ambientazioni ipogee, anche i richiami mitologici sono importanti, come abbiamo già visto in Testori:

Qual è [...] la colpa di Orfeo? È di compiere il suo atto *prima che Euridice abbia raggiunto la superficie della terra*; dunque prima che sia stata colpita dai raggi del sole, cioè da una luce che naturalmente dà vita. Ciò che l'intelletto vede – e sia pure l'intelletto di un vate – dev'essere stato anzitutto *vivificato* da un'altra luce. Euridice non tornerà alla luce senza essere ritornata *natura*. L'intelletto non cancella la differenza tra la vita e la morte, e a rendere vive le ombre non basta lo sguardo. [...] Quando Aristotele avrà dato la sua spiegazione dell'universo, il valore simbolico della ‘risalita sulla Terra’ diverrà chiaro. La superficie della Terra è la sola su cui si sviluppi la vita e su cui si precipiti la morte: associazione l'una, dissociazione l'altra, di due principi metafisici, uno maschile e l'altro femminile, chiamati da Aristotele ‘forma’ e ‘materia’. L'associarsi e il dissociarsi dei due principi metafisici, detto da Aristotele ‘generazione e corruzione’, avviene solo (metro più metro meno) sulla superficie della Terra. Dal cielo della luna in su, infatti, forma e materia sono bensì associate, ma stabilmente, quindi non c'è generazione e corruzione. Per contro, negli Inferi la forma si associa alla materia, ma solo come apparenza, senza realmente vivificarla: sicché il mondo di giù è il ‘regno della morte’, nel senso di una esistenza umbratile, priva di sostanza. Materiali prevalentemente inorganici, come le rocce, sono il contenuto ingannevole di quel mondo. E quelle che sembrano vive sono forme letargiche, come di alberi in inverno; o forme notturne, come di pipistrelli. [...] Monteverdi del resto, lo aveva preceduto [Rilke nel poema *Orfeo Euridice Hermes*] quando aveva riservato i timbri metallici dei tromboncini alla strumentazione dei soli episodi infraterrestri del suo *Orfeo*: un *Orfeo* tutto aristotelico, appunto perché moderno, mentre l'*Orfeo* di Peri e Rinuccini era di una classicità di maniera. La musica di Monteverdi segna, in realtà, il passaggio dall’‘Erebo’ classico al’‘Inferno’ moderno, in un’età che ha conosciuto, ormai, la Controriforma. La musica moderna, quella che siamo abituati a considerare semplicemente come ‘musica’, nasce in quel tempo, e all’interno di una problematica post-tridentina. Ma la favola pagana di Orfeo non uscirà per questo dalla scena: segno che il suo significato andava, potenzialmente, al di là di quello che un greco potesse capire.²³⁵

234 *Id.*, p. 229.

235 Vittorio Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, Milano, Spirali, 1983, pp. 10-12.

Verso la cava tendono dunque le diverse coppie che si susseguono sul palco nella scena iniziale (in un moto opposto a quello di Orfeo ed Euridice). La prima, composta da Adele e **Angelo**, benché abbia il profilo più limpido e solare, imposta subito la questione sacrificale. Angelo dice infatti ad Adele: “Stasera, a furia di baci, ti mangerei. Adele: E tu fallo. L'Angelo: Sì, **e poi, quando t'ho mangiata?**”. Subito dopo ricorre anche la questione del doppio inconsistente, per bocca dell'Adele: "Adesso mi sembra proprio come nel *Grand-hotel*. Ci vuol talmente poco a essere felici. Angelo: Basta avere una stella come te da stringere, baciare, abbracciare e **mangiare**". Ancora qualche battuta, e questi due momenti si fondono con quello, pure ricorrente nei *Segreti*, della schiavitù soggetta a un potere regale:

L'Adele: Ti amo!

L'Angelo: Come nel *Grand-hotel*?

L'Adele: Di più.

L'Angelo: E allora, come?

L'Adele: Come una schiava.

L'Angelo: E schiava di chi?

L'Adele: Del mio re.

L'Angelo: Hai detto schiava?

L'Adele: Schiava.

L'Angelo: E allora su, alza il collo, schiava. [...]

L'Adele: No! No che così mi rompi il corpetto!

L'Angelo: E a te, t'importa più il corpetto o il tuo re?

L'Adele: Il mio re.

L'Angelo: E allora lasciagli fare quel che vuole.

La servitù dell'amore che lega al mondo, tema gnostico-anarchico, è qui generata dal linguaggio e dalla cultura di “Grand Hotel”, che quindi giudica, nella costruzione di questo passo (e di tutto il ciclo dei *Segreti*), la genesi del consumo di massa, che mira a omologare questa umanità nel ruolo di vittima.

I due poi, disturbati dall'arrivo di **Eros** e Lino, avanzano verso la cava, dove ha luogo un amplesso, che a questo punto sembra assumere una valenza rituale. Poi vi si recano ad amoreggiare anche Gino e Rosangela.

Subito dopo, Mina (che completa la processione iniziale di quasi tutti i personaggi alla cava) dice a Eros, che vi è tornato con lei, e di cui lei è innamorata: "Possibile che per te io ci sia solo perché ti **servo**? Possibile?" Qui viene toccata, assieme al tema dell'omosessualità indotta in Eros dalla corruzione della nuova classe dominante, la questione del ruolo di Dio, legato alla servitù e all'inganno, dato che viene visto con un impeto di ribellione e di protesta disperata: "Quand'eravamo bambini, a me dicevano che bisognava ringraziar il Padreterno d'essere nati in miseria..." E più avanti anche l'amore per Eros da parte di Mina dimostra tutta la sua ambiguità e reversibilità teleologica, tipica dello gnosticismo: "Ma perché, perché devo voler bene a uno come te? Perché? Cosa devo fare per levarti dalla testa? Cosa devo fare per cominciare a odiarti?"

Più avanti subentra anche il tema del doppio. Arialda frequenta Amilcare Candidezza, ortolano vedovo, in vista di un matrimonio. Uno dei due figli di questi, Gino, vede Arialda come il doppio di sua madre, definita brutalmente "la morta": la vittima che è stata sua madre, può venire sostituita da un'altra vittima, che è Arialda stessa, la quale sposando Amilcare lo diverrebbe. Lei aspira a questo ruolo, ma poi, visto il tradimento di Amilcare, che sceglie la madre di Rosangela, Gaetana, fa diventare vittima quest'ultima, allontanandola da Amilcare e inducendola così addirittura al suicidio. I "Candidezza" riescono solo a mietere vittime.

Nel solco di questa ambiguità, è Mina (altro nome simbolico, visto il ruolo di far esplodere il precario, falso equilibrio della vita) che, su invito di Eros (a cui è stato chiesto da Arialda), induce Amilcare a lasciare Gaetana. Fra l'altro gli dice: "Stringimi, fino a non farmi capire più niente, perché questa vita qui è una galera, Amilcare. Una galera dove si deve piangere, soffrire, piangere, soffrire e basta"²³⁶.

236 G. Testori, *L'Arialda*, op. cit., p. 179.

Con questa battuta, Mina estende la propria esplicita funzione deflagrante all'esistenza in quanto tale.

Nel secondo tempo anche Angelo e Adele vedono crollare l'illusoria possibilità edificante del loro amore. Angelo è stato licenziato, cioè sacrificato da quei ricchi che hanno corrotto anche Eros, il quale a sua volta lo ha fatto con Mina, in un intreccio strettissimo di personaggi, situazioni, cause, tutte dominate da un principio demiurgico negativo. Allora nel finale lo spietato sacrificio di Gaetana voluto da Arialda, e la sua successiva invocazione dei morti, suonano entrambi come uno gnostico impetrare la liberazione da quel principio. L'impianto tragico è deviato dall'ambiguità teleologica di ogni azione e intenzione, che stravolge ogni catarsi, e anche l'*amartìa*, la contraddizione tipicamente tragica di chi si ritrova artefice colpevole di ciò che non vorrebbe, viene stravolta nella sua efficacia salvifica cristiana dalla ribellione gnostico-anarchica che ha altri fini. *L'Arialda* è forse l'opera dei *Segreti* in cui maggiormente la gnosi testoriana si manifesta nel suo intento di sacrificare l'intera realtà, che a sua volta, per mezzo degli arconti del potere e dell'amore, sacrifica i più deboli della catena. Alla fine comunque tutti sono vittime, compresi i carnefici dei livelli superiori, come dimostrano le tragedie "borghesi" del *Branda* e dell'*Imerio*.

Nella VI scena Arialda grida: "Destino? Ma se destino è, si tratta del destino porco che m'è venuto addosso da quando quella lì ha avuto la bell'idea di mettermi al mondo!"²³⁷ La gnosi è celata in un decorso drammatico realistico, ma a crearle un contesto parallelo di metafisica negativa è il rapporto con il fidanzato morto, Luigi. La ribellione a questa presenza nella sua vita determina in Arialda il proposito di vendetta contro Gaetana: "E non mi fermerò davanti a niente! E più tu andrai avanti a smangiarmi la coscienza e la carne, e più andrò avanti io!"²³⁸ La protagonista si sta rivolgendo alla fotografia di Luigi esposta in cucina (che è anche la camera di Eros): in questa straordinaria condensazione drammaturgica tutti i simulacri "bidimensionali" dei *Segreti* sembrano rivelare una genesi spettrale dell'intera realtà,

237 *Id.*, p. 132.

238 *Id.*, pp. 134-135.

della quale essi costituiscono sì momenti riduttivi storicamente determinati (l'incipiente cultura di massa), ma, stando a questo frangente scenico, anche rivelatori di una inconsistenza ontologica generale.

È contro questa realtà che Arialda nel profondo si ribella. E proprio allora sacrifica il fidanzato morto, gettandone a terra la fotografia. È la trasmutazione gnostica del sacrificio arcaico: la vittima non serve più per ingraziarsi gli dei, per rendere il mondo vivibile e significante, ma diviene il mondo stesso che, nella metafisica negativa di un radicale dualismo, va sacrificato per ottenere la vita vera, anche se temporaneamente sotto l'apparenza psicologica della vendetta. In questo dramma, *Eros*, lungi dal costituire una forza vitale, procurando alla sorella la possibilità di vendicarsi diviene strumento sacrificale per la vendetta contro il demiurgo, rovesciandone le finalità e le caratteristiche.

L'Arialda presenta anche un'analogia con *Roserio*: similmente a Pessina, per riscattarsi disprezza e calpesta il morto che la ossessiona col rimorso (nel caso di Arialda, il rimorso di non aver mantenuto la promessa di rimanergli fedele). Ciò che le manca è la divinizzazione finale. Le resta piuttosto un miscuglio di morti e vivi, come constata parlando di Luigi con Eros:

Ho un morto, io, non un mestiere! E adesso ce l'ho talmente che, appena capisce d'avermi lasciato un po' di fiato, torna indietro! Tellolì, Eros! Tellolì! Ricomincia! Più bianco, più schifoso e più nudo d'un verme!²³⁹

E alla fine del dialogo con Eros:

Fermarmi? Li odio talmente, io, lei, quello là e tutta 'sta baraonda di morti e di vivi, che per farmi tacere dovrebbero ammazzarmi l'anima! Hai capito, Eros? L'anima! Ma quella non me l'ammazzerà mai nessuno!²⁴⁰

Siamo ancora di fronte a una concezione gnostica: disprezzo per la complessità che dà luogo alla materia, al mondo, e convinzione della separatezza e

239 *Id.*, p. 168.

240 *Id.*, p. 171.

assolutezza del *pneuma*. Del resto, il dialogo era iniziato così, rivolgendosi a Eros, che trova in mutande entrando in casa (è anche l'inizio del secondo tempo, che trasporta dunque il disvelamento ontologico in una fase più esplicita):

Mettiti addosso qualche cosa, che così mi fai schifo! Perché, per bello che sei, di vedermi intorno carne di cristiani non ne posso più! Se è notte, perché è notte; se è giorno, perché è giorno... L'ho sempre addosso, come se m'avesse spaccato la testa e mi fosse entrato dentro! Nudo, bianco... Nudo e bianco, come l'ha fatto quella balenga che è alla Baggina!²⁴¹

Al disprezzo gnostico per la carne e la maternità si aggiunge il tema del doppio, giocato qui come altrove (il doppio morte-vita è un filone di questo dramma) con Eros che richiama alla sorella non solo il corpo, ma l'eros di Luigi: “Mettiti qualche cosa Eros! Così non posso neanche venirti vicino. Assomigli troppo a lui! Fallo, Eros!” Viene in mente il già citato passo del saggio su Cairo, in cui Testori parla dell’“iterazione nell'esistenza tutta di quella dialessi, la quale naturalmente cerca, ora, un'oggettivazione (il noumeno tenta, da che s'è incarnato, il suo proprio coagulo, che non altro sarà se non il gesto). Questa circolarità irriducibile in cui si trova ridotta ogni traiettoria (pensiero e gesto; causa ed effetto; reversibili, per giunta).” Ed è quella a farle orrore. La reversibilità qui è dalla morte alla vita: Luigi che torna, in questa attuazione particolare del fenomeno del doppio, identificandosi in questo caso con Eros. Prima della vendetta, Arialda parla così a Gaetana: “Coi morti vado a letto, io! Ha capito? Coi morti! [...] E il ventre, se si gonfia, è solo di bestemmie!”²⁴²

241 *Id.*, p. 163.

242 *Id.*, p. 157.

Lo stesso nome che dà il titolo all'opera parla del resto di ritorno di morti²⁴³. Arialda è nome la cui tipicità non può non richiamarne la leggenda, anch'essa molto corporea, così caratterizzante la storia della Brianza. Visto anche l'appello finale di Arialda, il dramma sembra quasi un approfondimento storico e metastorico al tempo stesso di quella tradizione, una sua attualizzazione in chiave gnostica.

La complessità è colta in quest'opera già in fase di disfacimento. Quella iniziale di Angelo e Adele è una delle numerose storie (ben sette) che vanno parallelamente "a monte" (le altre: Arialda e Amilcare, e poi Gaetana e Amilcare, Rosangela e Gino, Eros e Lino, cui fa da prodromo quella di Arialda con Luigi), sacrificate in un modo o nell'altro nella cava da cui han preso avvio, o per cui sono almeno transitate.

Quello che qui è adombrato, sotteso, presentato in modo complesso, cioè che i personaggi in qualche modo sono morti fin dall'inizio (resi tali dall'inadeguatezza ontologica del reale), diviene esplicito pochi anni dopo, nella *Monaca di Monza*, dove Gertrude parla direttamente ed esplicitamente a dei morti, e prima ancora nell'*Imerio* e nel *Branda*.

Luigi comunque è un morto che uccide, un vittima divenuta divinità oppressiva che richiede altri sacrifici umani. Uno di questi, che allarga il campo al destino dell'intera società è quello di cui sono vittima Adele e Angelo: "Angelo: E adesso lo vedi lo vedi cos'è la vita? Ti riduce ad aver vergogna anche di chi vuoi sposare. Perché, a me, adesso, sembra d'esser in torto"²⁴⁴. Anche questa sconfitta dell'amore è presentata con una certa contorsione: attraverso il senso di vergogna dell'anticipazione coniugale, Testori riesce a parlare anche qui come altrove dello scorno che è il generare. Sempre Angelo incalza nella battuta seguente:

243 Cfr. AA. VV. *Dizionario dei nomi*, Torino, UTET, 2009, vol. 1, alla voce relativa: "Arialda, come al maschile nome tipicamente milanese e comasco, anche se non comune, deriva dal santo medievale Arialdo, fondatore della Pataria. Torturato e messo a morte nella rocca di Angeri, venne canonizzato da papa Alessandro II. Leggenda popolare vuole che il suo corpo incorrotto tornasse dal lago su una barca, trovato dai milanesi che ne avevano atteso il ritorno, rifiutandosi di credere alla sua atroce morte".

Il personaggio testoriano potrebbe rappresentarne una versione invertita. Invece di essere martire, martirizza, e poi nel finale chiama i morti, invece di attendere i vivi come i milanesi; il tutto come esito della mutagenesi in atto nella città martire. La contemporaneità come evoluzione di inestirpabili radici storiche è concezione tipica di Testori. Un esempio esplicito di questa poetica è costituito dal romanzo *La Cattedrale*.

244 G. Testori, *L'Arialda*, op. cit., p. 173.

Ti mandano via, e non puoi dir niente. Perché se non accetti, chiudon la fabbrica, e allora invece di quindici o venti, a spasso, ci van tutti! Far famiglia, metter su casa: un sogno che dovrebbe essere il sogno di tutti! E invece, ecco qui: non si può.²⁴⁵

In loro, il ruolo sociale dà o toglie significato anche all'amore, tanto che le parole consolatorie di Adele suonano in questo contesto illuse e poco realistiche, e la loro scelta di inoltrarsi ancora nei pressi della cava si fa ora deprivata di senso, irrelata e addirittura afasica:

Adele: Non piangere, Angelo. Su, non piangere. Non saran certo loro a cambiare quel che c'è tra noi. Io ti voglio bene: E poi...

Angelo: E poi?

Adele: Niente, Angelo, niente. Andiamo avanti. Andiamo dove siam sempre andati...

L'amore stesso, dunque, viene dimostrato essere un prodotto della società, superficiale, dunque. L'illusorietà e la sconfitta di queste parole sono rafforzate dal fatto che questo dialogo segue quello fra Arialda ed Eros, e precede quello in cui Amilcare tradisce anche Gaetana con Mina, indotta a farlo da Arialda che lo ha chiesto ad Eros.

Malgrado una sottile patina di coerenza realistica che persiste, con la sua metafisica negativa Arialda è personaggio ormai sovrasimbolico, da teatro barocco, già preannunciante la tipologia di Erodiade, uscendo di fatto dall'aderenza realistica di altre opere, compresa la quasi coeva *Maria Brasca*. E proprio questa metafisica negativa equivale all'accordo metallico che in Monteverdi segnala la realtà ipogea.

Il simbolo vivente e operante della deflagrazione che è Mina si riconnette al sacrificio finale del mondo intero espresso nel *Branda*. Del resto è proprio il gesto teatrale in sé che per Testori ha queste caratteristiche rituali. E in fondo, come osservato, anche la realtà così materica dei *Segreti* e di *Roserio*, pur con la sua accanita, viscerale caratterizzazione storica è un grande simbolo metafisico.

²⁴⁵ *Ibidem*.

Carica di sovrasenso metateatrale è la battuta di Mina quando sa che Eros l'ha mandata da Amilcare per togliersela di torno: "Ma se vuoi che me lo tiri via dalla testa, bisogna che lo chiami, che lo chiami fino a non saper più cosa vuol dire. Eros! Eros! Eros..."²⁴⁶ Si tratta di un disperato tentativo di liberarsi dalla prigione della complessità deritualizzando il gesto teatrale, riducendolo a realtà "bidimensionale".

Denuncia dell'ingannevole complessità è anche la definizione che Arialda dà della coscienza come cancro (assieme all'amore), parallelo diretto di quanto afferma il saggio su Cairo: "coscienza e conoscenza: due catastrofi":

La verità è che siamo delle bestie, delle bestie in gabbia! Non basta farci venire al mondo in miseria, no! Anche con la coscienza, devono farci venire! E allora per forza! Una è lì, per prendersi la rivincita su chi le ha rovinata la vita, ed ecco, ci si mette di mezzo lei, 'sta specie di cancro che abbiamo qui, nel ventre! La coscienza!²⁴⁷

Dopo la sua prima rappresentazione milanese del 1961 (l'esordio, sempre con la regia di Luchino Visconti, era stato a Roma nel dicembre del '60), *L'arialda* fu sequestrata dal magistrato Carmelo Spagnuolo per oscenità, vista la "successione di situazioni ambientali e personali torbide ed erotiche nel corso delle quali nessun genere e nessun valore si salva"²⁴⁸. E davvero a un primo sguardo in quest'opera sembrano prevalere senza scampo gli elementi negativi, dissolutori dell'io e di ogni speranza sociale. In ottica girardiana il sequestro appare la risultante dello scontro fra due mondi di cui uno (quello sacrificale) fonda l'altro (quello giuridico), a patto però di non essere rivelato. Di qui il tentativo di autodifesa del mondo giuridico. Testori descrive questa vocazione di crisi autodissolutoria della società, quale la vede emergere in quegli anni. Nell'*Arialda* ci sono già in filigrana, come detto, *Il Branda* e *La monaca di Monza*, con lo smascheramento della crisi nei rapporti, una crisi mimetica rivalitaria (in quest'ultima opera, come nell'*Imerio*, anche di carattere generazionale), che si nasconde e agisce dietro gli apparenti equilibri sociali.

246 *Id.*, p. 214.

247 *Id.*, p. 190.

248 Per il testo completo dell'ordinanza di sequestro, cfr. G. Testori, *Opere 1943-1961*, op. cit., riportato da Fulvio Panzeri nelle note ai testi alle pp. 1282-1283.

La deflagrazione di tutte le sue aziende voluta dall'industriale Branda, dopo l'omicidio di tutti i suoi famigliari, otre all'esito estremo di una crisi mimetica generale, in ottica gnostica è anche l'inizio di una purificazione, ma purificazione dalla materia differenziata, dalla *varietas*.

Il fatto che in questi lavori i personaggi siano dei morti, implica forse anche che la crisi rivalitaria dei rapporti si è già consumata, si trova nella fase in cui viene smascherata, e vi è quindi un momento di pacificazione dinamica atto a raccontare, la sola in cui può avvenire l'evento rappresentativo; fase precaria (la "cenere" del teatro, come la definisce Testori), ma che può contribuire quantomeno a preavvisare dell'imminenza di futuri pericoli, e ad allontanarli oggettivandoli. È fra i compiti anche della tragedia antica, giusta

la portata e la ricchezza dell'esplorazione tragica, in cui la civiltà greca mostra di dare il meglio di sé raggiungendo il suo oggetto conoscitivo precisamente con l'esplorarne i fattori di crisi, resi rappresentabili dalla finzione pararituale e semimitica del palcoscenico teatrale e della sua ambientazione lontana nello spazio e/o nel tempo.²⁴⁹

249 G. Fornari, *Conoscenza tragica...*, op. cit., p. 43.

CAPITOLO V

TENTAZIONE NEL CONVENTO: I PRIMI ARCHETIPI PER I SEGRETI

Il dramma *Tentazione nel convento*, redatto nel 1949 in due versioni mai pubblicate da Testori, né mai rappresentato, anche se fu annunciato in cartellone dal Teatro “Franco Parenti” di Milano nel ‘92.

Si tratta di una storia di progressiva possessione demoniaca di una giovane monaca, suor Marta Solbiati, che sconvolge il convento con l’apparizione soprannaturale di un cane la cui presenza si fa sempre più incombente e destabilizzante, fino alla morte violenta di suor Marta, probabilmente per suicidio, e le monache, guidate dalla madre superiora e dall’assistente spirituale del convento don Dionigi.

L’opera si presta a una lettura psicanalitica: il cane, che a un certo punto, durante la preghiera comune, compare sul grembo di suor Marta, ne rappresenta l’eros, incontrollato e quindi vissuto come male, che rapidamente soverchia la sua volontà e la sua capacità di rapportarsi col mondo, fino a indurla al suicidio (suor Marta viene trovata alla fine del dramma con le vene di un braccio tagliate). In chiave autobiografica, il cane potrebbe raffigurare l’affacciarsi problematico dell’omosessualità²⁵⁰. In ogni caso, l’aiuto invocato alla madre superiora e a don Dionigi non le giunge, a causa del loro terrore, e così il dramma si chiude accusando la Chiesa della paura di affrontare questi casi limite.

Questa lettura non viene smentita, bensì ricompresa in un’interpretazione di altro tipo, possibile se si tiene conto di una serie di particolari leggibili diversamente, e di costanti simboliche che si ritrovano nelle opere successive, aiutando a illuminarle. Ed è per quest’ultima ragione di funzionalità ermeneutica che ne parliamo.

Una prima costante comune ai successivi *Segreti* è la visione dell’amore come qualcosa di ambiguo, marcio alla nascita, o quantomeno torbido. Il cane che, proprio

²⁵⁰ Una suora omosessuale è protagonista del romanzo *Passio Laetitia et Felicitatis*, Milano, Rizzoli, 1977, dove però il martirio della protagonista richiamato nel titolo assume un diverso rapporto con la sessualità.

durante la preghiera nella cappella, a un certo compare in grembo a Marta, sconvolgendo le suore, nella sua prima, precedente manifestazione si riduceva a un affanno e a un latrato della stessa suora, come l'oggettivazione di un'ossessione interiore.

La figura della bestia, chiaramente assimilabile ai cani infernali dell'immaginario medievale e anche antico, non risulta subito del tutto estranea all'ambiente del convento, e contraria alle intenzioni di suor Marta. Addirittura viene riallacciata alla strana apparizione della Madonna che Marta ha avuto da bambina, e che ha determinato la sua vocazione claustrale.

A questa prima sovrapposizione (fra Marta e il cane), ne segue più avanti un'altra, che complica drasticamente questa figura della tentazione e il suo ruolo nell'economia della salvezza personale e comunitaria.

Suor Marta: Padre, poco fa, mentre accendevo le candele, mi sono trovata quasi per caso, a guardare dentro la reliquia del martire che è posta sull'altare: a un certo punto ho visto riflessa nel vetro che ripara la teca, la mia immagine. Continuando poi a fissare, ho sentito scivolare sulla guancia e cadermi lungo il mento, una goccia di sangue. Allora ho passato sopra la mano per pulirmi, ed ecco: mi guardi, Padre: mi guardi: ne sono piena come se tutto si fosse rovesciato su di me.

Don Dionigi: Marta!

Suor Marta: Padre, io non ho voluto, e dunque perché Padre, perché sono stata violata? Mi guardi, Padre: abbia un gesto di pietà verso la mia anima. [...] La mia guancia è sfigurata in modo orrendo: il mio corpo d'ora in poi divien simile alla bestia. Anche la mia voce si va facendo oscena e spaventosa.²⁵¹

Poi Marta racconta della lotta col cane che l'ha azzannata al volto, e chiede perché nessuno l'abbia aiutata.

A compiere l'identificazione col martire, già presagita dal suo riflesso nel vetro del reliquiario, qui è il cane stesso. È dunque la tentazione stessa che la rende vittima?

La complessità aumenta ancora nelle battute successive:

251 G. Testori, *Opere 1943-1961*, op. cit., pp. 53-54.

Ma io non mi fermai, Padre. Già preda della bestia, lo chiamai ancora; lo tentai con un urlo, allorché le sue labbra si aprirono avido sulle mie. S'era avviluppato su di me, m'aveva occupata in ogni punto; mi stringeva con passione terribile. Chiusa nell'alveo del suo ventre, mi parve d'essere tornata nella carne stessa di mia madre. **In quel momento sentii di nascere a una nuova, potente esistenza.**²⁵²

Compare qui per la prima volta in Testori un accostamento di tenore gnostico della maternità col male, il quale a sua volta però sembra assumere per un attimo tratti attraenti, come in alcune altre battute di Marta.

L'inesorabilità di questa natura dell'essere, che prende forma visibile in Marta, si afferma anche nella frase finale della medesima terza scena: “Don Dionigi: Di mano in mano che la situazione procede, sento d'inoltrarmi in un'avventura priva di speranze. La luce di Dio raddoppi su di noi la sua protezione”²⁵³. La preghiera della luce dopo la professione di disperazione ha sapore gnostico, del *pneuma* che aspira al *pleroma* perché il mondo è solo male.

Inoltre, questo passo anticipa violentemente il tema della bocca ricorrente in *Roserio*, e addirittura l'immagine di Pessina sopra Consonni, alla fine del I capitolo. Alla luce di queste battute, nasce la suggestione di vedere Pessina come un doppio del cane, che i due atleti trovano per la strada. La fine del I cap. di *Roserio* adombra questa immagine, con personaggi quindi che appaiono intercambiabili a distanza, determinando con questa continuità una qualche valenza rituale nel linguaggio figurale di Testori, che poi non verrà più abbandonata, pur mutando profondamente di segno nel corso della sua evoluzione poetica. Anche l'urlo di Marta precorre quello di Pessina, proprio nella sequenza del cane.

Ecco una serie di altre risposdenze e anticipazioni nella IV scena, a partire dalla visita dell'Arcivescovo al convento:

Suor Marta: E mentre stavo così inginocchiata, parlando con la Madre, l'Arcivescovo ha detto: “Quest'edera sembra una macchia di sangue” - “Appunto, Eminenza” ha risposto la Madre “evoca l'immagine della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo.” Allora io l'ho guardato e ho visto che aveva il viso di maiale e che le cavità degli occhi si mostravano vuote come precipizi. È stato orrendo, Madre. Quando poi, dietro mia

252 *Id.*, p. 54.

253 *Id.*, p. 55.

insistenza, ha dovuto porgermi la mano per baciarne l'anello, mi sono accorta che era ridotto a poco più di uno scheletro. Finalmente ho capito molte cose.²⁵⁴

Marta sembra capire che il mondo su cui punta il Dio cristiano (fra l'altro l'edera, pianta sacra a Dioniso, chiama in causa anche il dio della maschera e del doppio) è solo morte e dissoluzione, e quindi va abbandonato, mentre l'amplesso col cane le dà "potenza e forza", come dice altrove. Anche se poi lo combatte e muore per causa sua.

Intanto, poche battute dopo Marta dice ai suoi superiori: "Ecco: Dio non vi dà che ignoranza e paura. La sua forza è solo di fuggire"²⁵⁵. Questa è la tipica definizione gnostica della divinità demiurgica, la cui creazione è frutto di ignoranza quando non di inganno, e dunque appartiene alla morte e alla consunzione.

E poco dopo, rivolta a don Dionigi:

Abbia cura nel camminare, Reverendo. Cerchi di non mostrare le sue origini [demiurgiche?]: esse sono molto basse. Più giù, credo, della miseria e dell'abiezione. Lei sa che [le sue origini] sono di un'altra specie e che non è possibile destinare al cielo quello che è nato dalla bestia.²⁵⁶

È questa la definizione del demiurgo gnostico, e le conseguenze stanno nella miseria dei suoi seguaci ingannati. La forza del cane invece può andare oltre questa situazione, ma attraverso il male, il peccato che egli fa compiere a Marta, sia pure senza la sua volontà. Ma se la bestia ha dato origine al mondo, come dice sopra, allora il suo intervento non è salvifico. C'è identificazione di demiurgo e satana, ma allora in base a quale inversione esso dà forza? Lo conferma suor Marta, che si dibatte ormai fra l'attrattiva della possessione e la ribellione: "La mia anima s'è unita alla sua carne: le labbra inquinate dal suo bacio. Ma la sua carne e il suo bacio sono inauditi e potenti"²⁵⁷.

254 *Id.*, p. 57.

255 *Id.*, p. 57.

256 *Id.*, p. 58.

257 *Ibidem*.

Alla Madre superiora riserva ammonimenti po' secenteschi che verranno ripresi nella *Monaca di Monza* (tema dei morti consunti, natura e destino di disfacimento delle opere del demiurgo, cioè del mondo). La figura di suor Marta è anche leggibile come una variazione, o una rivelazione ermeneutica della vera natura della Gertrude manzoniana.

L'incombenza del cane descritta da Suor Elena più avanti nella stessa scena ricorda una catastrofe tragica, la destabilizzazione corale che investe l'intera *polis*. I muri del convento che "esalano il suo [...] fetido respiro" sono il mondo che trasuda male, la cui struttura è male. Alla fine sembra che il cane sia venuto a rivelare al mondo la sua vera natura, corruttibile.

La morte di Marta, che si taglia le vene cercando di colpire il cane, rivela quest'ultimo come un suo doppio.

Certo, senza andare troppo indietro, questa situazione di possessione fa pensare per esempio a una poesia dei *Fleurs du mal*, "Le vampire". Ma l'insieme richiama allo stesso tempo ad ascendenti antropologici e anche teologici più ampi.

In *Roserio* e nei *Segreti* Testori sottolinea una teleologia e un'eziologia diverse, sembra scoprire altri nessi nel reale rispetto a quelli fissati dalla logica aristotelica occidentale. Ne parla anche De Martino quando descrive la crisi di presenza del mondo:

Correlativamente alla rappresentazione e all'esperienza di un'anima che fugge dalla sua sede, che è insidiata, vulnerata, sottratta, rubata e simili, sta la rappresentazione e l'esperienza di **oggetti che vanno oltre il loro orizzonte sensibile, che si sottraggono ai loro limiti, e che precipitano nel caos**. Quando un certo orizzonte sensibile entra in crisi, il rischio è infatti costituito dal franamento di ogni limite: tutto può diventare tutto, che è quanto dire: il nulla avanza. Ma la magia, per un verso segnalatrice del rischio, interviene al tempo stesso ad arrestare il caos insorgente, a riscattarlo in un ordine.²⁵⁸

La diegesi di Testori sembra fondare o rintracciare questo diverso ordine, di origine forse magica, che nasce da una precedente *tabula rasa*, dal punto di vista sociale, ottenuta dalla nuova cultura, e descritta da dinamiche mimetiche e magico-

258 E. De Martino, *Il mondo magico*, op. cit., p. 149.

sacrificali in senso precristiano, e addirittura presocratico. Questo si avverte per esempio fin da *Tentazione nel convento*, dove la vocazione di Marta, legata all'apparizione della Madonna, in realtà è di natura demoniaca, magica. Quello è forse il primo momento documentato di questa svolta in Testori.

In quest'opera comincia in modo cospicuo il conferimento di valenza ontologica alla contingenza, attivandone la forza simbolica e performativa in senso quasi talismanico, come in questo dialogo che precede l'arrivo della bestia:

Don Dionigi: Guardate com'è bella la luce di quest'ora. Novembre ha spesso crepuscoli così pieni di suggestione.

Suor Elena: è vero, Padre. Il modo, però, come le nuvole si gonfiano per il rigurgito del sole morente crea una temibile apprensione. L'immagine che esse destano è di sangue imminente.

Don Dionigi: Quanto lei dice ha relazione con quanto dovrà esporci?

Suor Elena: Ci sono relazioni così profonde tra cosa e cosa, immagine e immagine, che nessuna intelligenza riuscirebbe mai a controllare.

Don Dionigi: Trovo tuttavia che questa sia una collina incantevole. Nessuno avrebbe potuto ideare posizione più adatta per costruire un convento. I nostri predecessori, buona Madre, non si erano sbagliati.²⁵⁹

Il convento evocato da don Dionigi, in questo modo, si trova a essere sospeso a ogni imprevisto e destabilizzazione possibile.

Altro modo di ontologizzare la contingenza sono le due battute che chiudono la seconda scena, prima dell'epifania del male: “Don Dionigi: S'è sentito qualche rumore? Suor Elena: Alcuno, Padre. L'aria è completamente ferma”.²⁶⁰ L'effetto è analogo all'evocazione dell'inverno che uccide della prima scena, dove il più raro esemplare di pino del giardino che rischia di morire per il freddo è un parallelo con Suor Marta.

259 G. Testori, *Opere 1943-1961*, op. cit., p. 42.

260 *Id.*, p. 48.

CONCLUSIONE

Avviamo la conclusione del nostro lavoro con qualche osservazione generale sul fattore tempo nella narrativa testoriana presa in considerazione. Da *Roserio* ai *Segreti*, il rapporto fra il soggetto e il tempo, essendo l'io generato dalla ferrea necessità episodica del sacrificio, e non esistente a priori, ma precario, diviene assoluto, nel senso che lo sviluppo psicologico dei personaggi, se vi è, non è legato all'impatto fenomenologico con il quotidiano, e alle relative proiezioni affettive generate da questo impatto, che poi a loro volta modificano e danno senso alle circostanze, ma a un *a priori* che paradossalmente è tanto assoluto e trascendente quanto instabile e incerto, per lo meno in rapporto al soggetto. In questo senso vi è un'estraneità ai precedenti naturalisti, e l'affermazione di una chiara filigrana metafisica arcaica. Ecco quindi come la micrometrica toponomastica brianzola diviene potente elemento mitografico, proprio restando intensamente realistica. Lo stupore per il potente esserci delle cose (soprattutto dei corpi) e dei luoghi c'è, ma la natura e la giustificazione di questo esserci è percepita diversamente dalla modernità. In sostanza l'obiettivo della sua poetica rimane a tutti gli effetti l'interpretazione della modernità, sincronica e diacronica. Solo che, data la natura di questa indagine, non la si può condurre da una prospettiva critica, razionale, intellettuale in senso moderno, ma è necessaria una totale immedesimazione, fino all'identificazione di carattere sapienziale. In sostanza il fattore tempo in queste opere è metastorico: la sua funzione rituale lo sottrae alla storia. Di qui forse, nella prima metà degli anni '60, l'inopinato abbandono della narrativa per la lirica e il teatro, il suo teatro così ritualmente giustificato. Ed ecco perché, nel residuo del decennio e all'inizio di quello successivo, l'impostazione metateatrale diviene progressivamente più decisiva.

Gli elementi gnostici, poi, non permangono lungo tutta la sua opera. L'osservare il loro superamento è questione critica che riguarda soprattutto il decennio successivo a quello da noi preso in considerazione, ma già in un'opera come *Erodiade* l'inevitabilità della figura di Cristo si pone quale potente mediazione

per l'affermazione di un senso eterno, fatale e già oscuramente positivo della materia e dei fenomeni che in essa si compongono e si sacrificano.

BIBLIOGRAFIA

Per quanto riguarda la copiosissima bibliografia di e su Giovanni Testori, non possiamo che rimandare al corposo volume:

- *Giovanni Testori. Bibliografia*, a cura di Davide Dall'Ombra, Milano, Scalpendi – Associazione Giovanni Testori, 2007.

A esso tuttavia manca il terzo e ultimo volume delle opere letterarie, edito successivamente:

- G. Testori, *Opere/3. 1977-1993*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013, che aggiorna in parte la bibliografia successiva al volume curato da Dall'Ombra.

Gli estremi bibliografici delle opere di Testori da noi citate e utilizzate sono comunque riportati in nota nel testo.

Altra bibliografia consultata:

- AA. VV., *Le apocalissi gnostiche. Apocalissi di Adamo, Pietro, Giacomo, Paolo*. A cura di Luigi Moraldi. Milano, Adelphi, 1987.

- AA.VV., *Storia d'Italia, Annali, n. 25, Esoterismo*, Torino, Einaudi, 2010, a cura di Gian Mario Cazzaniga.

- AA.VV., *Testi gnostici in lingua greca e latina*, a cura di Manlio Simonetti, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1993.

- AA.VV., *Tragici greci. Eschilo Sofocle Euripide*, a cura di Simone Beta, Torino, Einaudi, 2007.

- U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989.

- U. Bianchi, *Prometeo, Orfeo, Adamo: tematiche religiose sul destino, il male, la salvezza*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1991

- G. Colli, *La sapienza greca. Dioniso, Apollo, Eleusi, Orfeo, Museo, Iperborei, Enigma*. Milano, Adelphi, 1977.

- H. Corbin, *Corpo spirituale e terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, Milano, Adelphi, 1986.

- I. P. Couliano, *I miti dei dualismi occidentali. Dai sistemi gnostici al mondo moderno*, Milano, Jaka Book, 1989.
- U. Curi, *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971.
- M. De Certeau, *Fabula mistica, XVI-XVII secolo*, Milano, Jaka Book, 2008.
- E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a uno studio del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006 (I ed. 1948).
- G. Filoramo, *Luce e gnosi. Saggio sull'illuminazione nello gnosticismo*, Roma, Institutum Patristicum Augustinianum, 1980.
- G. Filoramo, *L'attesa della fine. Storia della gnosi*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- G. Filoramo, *Il risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- G. Fornari, *Da Dioniso a Cristo*, Genova, Marietti, 2006.
- G. Fornari, *La conoscenza tragica in Euripide e in Sofocle*, Ancona-Massa, Transeuropa, 2014.
- G. Fornari, *Storicità radicale. Sacrificio, mediazione, oggetto*, Ancona-Massa, Transeuropa, 2013.
- C. Gargano, *Ernesto e gli altri. L'omosessualità nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2002.
- R. Girard, Giuseppe Fornari, *Il caso Nietzsche. La ribellione fallita dell'anticristo*, Genova-Milano, Marietti, 2002.
- G. Gramigna, *Viaggio al termine del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.
- C. Grottanelli, *Il sacrificio*, Bari, Laterza, 1999.
- H. Jonas, *Lo gnosticismo*, Torino, SEI, 1991.
- H. Jonas, *Il principio gnostico*, Brescia, Morcelliana, 2011.

- A. Magris, *La logica del pensiero gnostico*, Brescia, Morcelliana, 1997.
- V. Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, Milano, Spirali, 1983.
- A. Meda, *Bianche statue contro il nero abisso. Il teatro dei miti in D'Annunzio e Pirandello*. Ravenna, Longo, 1993.
- J. L. Nancy, *Corpus*, Napoli, Cronopio, 2004.
- G. Pullini, *Parabole del romanzo italiano ('800-'900)*, Torino, Genesi, 1997.
- R. Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985.
- R. Seaford, *Dionysos*, London & New York, Routledge, 2006.
- A. Seppilli, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971.
- E. Voegelin, *Il mito del mondo nuovo*, Milano, Rusconi, 1990.
- G. Zigaina, *Hostia*, Venezia, Marsilio, 1995.
- E. Zolla, *Incontro con l'androgino*, Como, Red edizioni, 1995 (I ed. italiana 1989).

INDICE

ABSTRACT DELLA TESI.....	2
INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO I.....	14
CAPITOLO II.....	87
CAPITOLO III.....	134
CAPITOLO IV.....	149
CAPITOLO V.....	160
CONCLUSIONE.....	166
BIBLIOGRAFIA.....	168