

I *segreti* del cuore nella Milano di Giovanni Testori

Luca Daino

1. Giovanni Testori ha molto amato e molto odiato Milano, che non era la sua città natale, essendo egli di Novate, paese dell'hinterland confinante con le estreme propaggini settentrionali del capoluogo. Una località per lui idealmente e sentimentalmente collocata a mezza via tra la pianura dell'*urbs* e l'ondulata Brianza: «non è vero che Novate, mia diletta, cara, ancorché maleodorantissima culla, fa seguire alla sua brianzola desinenza l'aggettivazione "milanese"?». ¹ Nella prima fase della sua produzione teatrale e narrativa, Testori ha guardato con disponibilità, per non dire con amore, a Milano, o almeno a una parte della città: sono gli anni in cui ha messo a punto la compagine dei *Segreti di Milano*, uscita a stampa fra il 1954 e il 1961. ² Come si legge nell'*Avvertenza* che apre *PG*, lo scopo di Testori in principio era dare vita a un «lungo e praticamente interminabile ciclo a intrecci multipli», che avrebbe dovuto occupare per intero la sua carriera, a testimonianza di «un senso di appartenenza irriducibile», ³ tale se non altro a quell'altezza cronologica: «Quando ho detto che sono nato nel 1923, a Novate, cioè a dire alla periferia di Milano, dove da allora ho sempre vissuto e dove spero di poter vivere fino alla fine, ho detto tutto». ⁴ L'esistenza stessa dei *Segreti* e la loro riconoscibilità come serie unitaria ha proprio Milano come fondamento. Lo mostrano, con palese piglio programmatico, i paratesti: dai titoli delle singole opere a quello della cornice complessiva, dai risvolti di copertina alla progettazione grafica dei volumi.

Proprio grazie ai *Segreti*, Testori viene considerato *il* narratore della Milano che stava prendendo vita negli anni del boom economico: la Milano industriale, arrivista e consumista, che si imponeva definitivamente come capitale economi-

1. Testori 1982, 117.

2. Il ciclo, come è noto, si compone di un romanzo breve, risalente al 1954, *Il dio di Roserio* (d'ora in poi *DR*), in seguito confluito – ridotto e riscritto – nella raccolta di racconti apparsa nel 1958, *Il ponte della Ghisolfa* (d'ora in poi *PG*), di un'ulteriore raccolta di racconti, del 1959, *La Gilda del Mac Mabon* (d'ora in poi *GM*), di due pezzi per il teatro, a loro volta del 1960, *La Maria Brasca* (d'ora in poi *MB*) e *L'Arialdia* (d'ora in poi *AR*), infine di due romanzi, *Il Fabbricone* (d'ora in poi *FA*), del 1961, e il postumo *Nebbia al Giambellino*, apparso soltanto nel 1995. Tutte le opere che compongono *I segreti* saranno citate da Testori 1996. Su *PG* si veda il contributo di Mario Piotti in questo volume.

3. Rosa 2015, 302.

4. Testori 1960a, 408.

ca d'Italia. Non a caso, Luchino Visconti, quando, nel cruciale 1960, ha deciso di realizzare un film su quella Milano, vale a dire *Rocco e i suoi fratelli*, ha preso spunto dai racconti dei *Segreti*. E, non a caso, alcuni dei più autorevoli critici testoriani hanno individuato il «fulcro» del «ciclo [...] dedicato ai ragazzi di vita dell'hinterland» nell'«ansia spasmodica di partecipare ai riti di un “miracolo” che garantisce una esistenza più piena e gratificante»,⁵ additando perciò in Testori uno dei «pochi nostri scrittori» che «hanno saputo cogliere con [...] acutezza e profondità le trasformazioni, non meno socioeconomiche che culturali e antropologiche, della Lombardia e dell'Italia negli anni in cui la dolente e insieme vitalissima metabolizzazione della guerra andava trasformandosi nell'ambiguo e travolgente “miracolo italiano” del boom».⁶

Fra i narratori che nel decennio tra anni Cinquanta e Sessanta hanno collocato le loro storie nella Milano coeva, Testori ci ha fornito con tutta probabilità le opere più estrose, complesse e originali, sia sul piano della scrittura sia su quello della rappresentazione. Tuttavia, e anticipo così qualche provvisorio esito del mio discorso, il volto precipuo di quella Milano, che per noi oggi è anzitutto il volto del cambiamento e del progresso, non pare essere stato il prioritario punto di mira dell'attenzione testoriana. Del resto «Sono tante, le Milano del 1960»,⁷ e in primo luogo due, se muoviamo dal presupposto che «da mescolanza di vecchio e nuovo è un aspetto centrale della realtà italiana»:⁸ da una parte, la Milano in “miracolosa” ascesa dell'industria, della borghesia e del proletariato industriale (quest'ultimo con già robuste aspirazioni piccolo-borghesi), tratteggiata dal cinema e dalle inchieste giornalistiche, molto più che dagli studi sociologici e dalle opere letterarie; dall'altra, la Milano in lenta “via di estinzione”, misera, popolana e sottoproletaria, su cui hanno concentrato il proprio sguardo, oltre al mondo politico (in particolare i partiti della sinistra),⁹ anche gran parte degli scrittori nostrani. A ben vedere, della Milano del miracolo Testori ci ha offerto insuperati ritratti non solo, e forse non tanto in termini di incipiente e vorticosa modernizzazione, quanto di persistente arretratezza, spingendo di preferenza il suo partecipe interesse sul «permanere [...] di grandissime sacche di miseria e di culture profonde poco scalfite dalla modernità», sulle «aree della “marginalità”, ancora poco investite dalla potenza del boom».¹⁰

Di lì a poco Testori avrebbe preso ad aborreire la Milano che, sin dai decenni postbellici, si accingeva a diventare la città che è compiutamente diventata negli anni Ottanta. Così si è espresso nel 1982, in uno «zoppicante, strozzato inno alla milanesità»:

5. Rosa 2015, 304.

6. Turchetta 2005, 99.

7. Crainz 2010, X.

8. *Ibid.*, IX.

9. Vd. Crainz 2005, 58.

10. Crainz 2010, VII-VIII.

tu, da Roserio alla gran Piazza, dalla faraonica sporcizia della Stazione Centrale a quella, mezzo in aria, di Porta Genova, dalle culle sempre più deserte ai cimiteri sempre più popolati (di bare); ecco, tu, rispondi: chi t'ha così ferita? Chi t'ha così sconciata? [...] I Navigli tappati; al loro posto le viscere della Metropolitana; ora, in alcuni punti, e ad alcune ore, tappate pur esse; affinché il topo-uomo, ridotto a tale dal disfaccimento delle ideologie e del benessere, non s'accollenti o non si strozzi «da per lui» (buttandosi cioè l'uno contro l'altro).¹¹

Già nei primi anni Sessanta, appena raggiunta la consapevolezza della reale direzione assunta dai cambiamenti in atto, Testori aveva dovuto rinunciare, insieme all'amore per Milano, al progetto dei *Segreti*, un «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”». ¹² Una delle più precoci testimonianze di tale convincimento si trova in un dialogo con Alberto Arbasino, risalente al 1963:

Ammesso e non concesso che questo benessere esista veramente, potrebbe soddisfarmi, non sentissi sopra il tuono, il temporale che arriva: insomma “il marcio in Danimarca”, come dice l'Amleto [...]. Chi cercava una pace vera o finta nell'ordine del progresso o nella politica, se è onesto, deve riconoscere che un'altra volta tutto, intendo il peso di tutto, torna a cadere sull'individuo; la testa, dobbiamo rompercela proprio noi.¹³

Ma troviamo una significativa traccia di tale atteggiamento sin da *FA*, non per caso l'ultimo episodio dei *Segreti* uscito a stampa vivente l'autore. Sotto la tirata antimoderna di Redenta, cui è affidato l'incipit del romanzo, tra il surreale e l'apocalittico, si percepisce l'eco della voce dell'autore: «“Tirate su razzi, bombe, madonne e anticristi! Su, su, che poi ci chiuderanno tutti in manicomio! Ecco a cosa porta il vostro progresso! [...]”».¹⁴

Tutto ciò ha avuto severe conseguenze sull'opinione dello stesso Testori a proposito dell'intero ciclo dei *Segreti*: «Le considero minori, molto minori; opere di giovinezza, anche se è una giovinezza che m'ha portato alle soglie dei quarant'anni; ma è andata così. Tranne l'*Arialdà*, che proprio per questo è poi esplosa. È di lì che il mio mondo è saltato».¹⁵ È l'abiura di opere rivelatesi troppo ingenuie, per via del surplus di fiducioso ottimismo che ha regolato il loro rapporto con il reale, improvvisamente deterioratosi, fino ad assumere un volto tanto impreveduto quanto ripugnante. Abiura perciò non dissimile, almeno per quant'è dell'amara disillusione che l'ha provocata, da quella pasoliniana, di dieci anni posteriore, nei confronti della *Trilogia della vita* (1971-74): «L'Italia cioè non

11. Testori 1982, 119-120.

12. *Ibid.*, 121.

13. Testori 1963, 321-322.

14. *FA*, 916.

15. Testori 1963, 322.

sta vivendo altro che un processo di adattamento alla propria degradazione [...]. Manovro per risistemare la mia vita. Sto dimenticando com'erano *prima* le cose. Le amate facce di ieri cominciano a ingiallire. Mi è davanti – pian piano senza più alternative – il presente».¹⁶

Per Testori dal boom e dai suoi effetti non poteva che derivare una svolta, radicale al punto da produrre una metamorfosi nelle strutture di genere fino ad allora predilette, con l'abbandono della narrativa focalizzata sulla contemporaneità a vantaggio della poesia, del teatro e di fughe romanzesche all'indietro sull'asse della cronologia e ben al di fuori dei confini urbani sull'asse dello spazio (si può definire pasoliniana – ma questa volta del Pasolini degli anni Sessanta – anche tale strategia di allontanamento dal qui e ora, tale ricerca e/o invenzione di tempi e luoghi “altri”, con i quali ristabilire una confidente sintonia emotiva in opposizione alla mal sopportata realtà). A ogni modo, di qui ha tratto origine l'esodo testoriano verso il passato storico e letterario, dalla tradizione evangelica al seicento manzoniano, dal teatro antico a Shakespeare (del resto, sin dall'epopea amorosa di Rina e Carlo, in *FA*, si possono discernere i modelli dei *Promessi sposi* e di *Romeo e Giulietta*); e di qui anche la riscoperta delle genitoriali Prealpi del Triangolo Lariano, assai più protette del capoluogo milanese dai veementi flussi modernizzatori: «Posso nominare Inverigo, Lasnigo perché hanno mantenuto ancora qualcosa, ecco, un senso, che mi appartiene. Di Milano non riesco più: non la sento più come mia; mi appartiene solo come lamento».¹⁷

Ma torniamo alla breve fase a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, quando Testori riteneva ancora che l'influenza degli amati abitanti delle periferie, la loro *verve* vitale, la loro ricca e sfrontata umanità potessero in qualche modo agire su chi, nel cuore del capoluogo, stava determinando l'affermazione su larga scala della società neocapitalistica:

Quei racconti risalgono agli anni Cinquanta, anni di grandi speranze e di vitalità non idiota. È vero: quei personaggi, quei protagonisti di periferia sono già attratti dai modelli del centro. [Ma] Possiedono ancora una straordinaria forza d'urto e potevi pensare che, non dico sarebbero stati loro a vincere, ma avrebbero costretto gli altri, i vincenti di oggi, a fare i conti con la loro realtà. Quei personaggi sono finiti.¹⁸

Il Testori dei *Segreti* credeva che «gli irreparabili» rappresentassero «il fulcro, il nucleo, il fondamento» della storia umana e non soltanto della «Storia»¹⁹ assunta in prospettiva divina; non sospettava ancora che la Milano delle periferie si stesse già avviando, proprio davanti ai suoi occhi e in quel preciso momento, a diventare la Milano degli anni Ottanta di *In exitu*: «Mia città! Mia contristata, mia

16. Pasolini 1975, 603 (corsivo originale).

17. Testori 1991a, 69.

18. Testori 1991b, 22.

19. Panzeri 1997, 40.

umiliata, mia derelitta, mia assediata, mia esacerbata città! Costituitosi in altare, l'economico imperio (e imperativo, anche) (anca) esigendolo, epperò privo d'ostie (e sacramenti, anche) (anca)».²⁰ È struggente il dolore con cui Testori ha testimoniato e interrogato il tracollo della Milano di Dante Pessina – il “dio di Roserio”, il primo eroe dei *Segreti*, che, «pur rischiando l'assassinio», con fiducia «tendeva all'urlato traguardo» –, fino alla metamorfosi nella Milano di Gino Riboldi, non più eroe, ma eroinomane, protagonista di *In exitu*, «che non ha più società, sportive o meno, che lo riguardino, più traguardi cui tendere».²¹ Gino non può fare altro che soccombere di fronte alla «mascherata indifferenza», alla «camuffata solitudine», al «benessere» e alla «giustizia» (intesi come atti d'individual tornaconto),²² di fronte al *modus vivendi* dominante «nella abissale pozza o pantano di indifferenza, nella presente abissale pozza o pantano d'arbitrio presente, di quell'indifferenza e di quell'arbitrio che non accontentano più nessuno, ma tutti ci rendono più fedifraghi e ingordi».²³ Questo, dunque, in sintesi estrema, il penoso interrogativo di Testori: «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?». E questa l'inesorabile risposta: «Tutti, Milanesi di sangue e milanesi di domicilio».²⁴

2. Testori ha ambientato le sue narrazioni al limite nord di Milano, spesso oltre i confini del Comune, negli spazi vaghi dove i palazzi non si erano ancora imposti sulle ortaglie, «dove le ultime case cedevano alle cascine o si perdevano nei campi».²⁵ Ha sondato le estreme propaggini della società cittadina, scovandovi, più che la popolazione di un capoluogo sul punto di diventare metropoli, un popolo dall'identità sospesa fra passato e presente, fra paese e città, fra prato e asfalto; abitanti di una periferia che gode di una specialissima indipendenza, quasi che a separarla dal tessuto urbano vi sia una sorta di barriera, eloquente avvisaglia, percepibile anche nelle pieghe minime dei testi, della predilezione testoriana per tale marginalità: «Finito il temporale, sulle case della città l'aria era tornata sporca, polverosa e pesante. Sulla periferia essa aveva conservato invece il frizzo eccitante del dopopioggia».²⁶

Si tratta in larga parte di giovani donne e giovani uomini, che compiono soltanto rare puntate verso la città vera e propria: e, quand'anche vi si recano o la attraversano, non ne ricaviamo alcuna immagine, idea o impressione, perché tali spostamenti cadono sistematicamente in un'ellissi. Tra i pochi che hanno un qualche rapporto con il centro c'è Ivo Ballabio, detto il Brianza (uno dei

20. Testori 1988a, 1266.

21. Testori 1982, 121-122.

22. *Ibid.*, 123.

23. *Ibid.*, 125.

24. *Ibid.*, 121.

25. *FA*, 915.

26. *FA*, 942.

protagonisti di *PG*), che si muove in moto tra l'hinterland e San Babila: significativamente, lo vediamo partire per la sua destinazione, e poi lo ritroviamo già all'interno del bar in cui lavora, senza che nulla sia detto del tempo e dello spazio intercorsi. La medesima "censura" interviene sui lunghi attraversamenti in tram di Giovanna (personaggio centrale di *GM*) dall'estremo Nord di Vialba fino a Corvetto, situato nella periferia sud-est, cioè dalla parte opposta di Milano; nonché, per fare solo un altro esempio tra i molti possibili, sugli spostamenti verso i teatri del centro di Dino Rescaldi e degli altri ragazzi appassionati, come lui, degli spettacoli di rivista.

Parallelamente, oscuri e insondabili risultano i borghesi che risiedono nel cuore della città, di rado coinvolti nelle vicende narrate: l'unico che prende parola e fa capolino in più di un racconto (è fra i coprotagonisti nella saga del Brianza) resta di fatto anonimo, essendo identificato soltanto dalle iniziali G.M.; ed è rilevante che si occupi, con atteggiamento subdolo e codardo, di reclutare giovani che partecipino a orge per il piacere di danarosi e forse impotenti *voyeurs* della buona borghesia – i cui componenti vengono presentati come «vecchi, imbecilli e viziosi»,²⁷ come «dei maiali e dei sadici».²⁸ Un discorso diverso vale per l'unico personaggio benestante di Vialba, Duilio Morini, rampollo di una famiglia arricchitasi durante la guerra grazie al mercato nero e a oscuri vincoli che la legavano al regime fascista: anche se molto ben fornito di denaro, non soltanto la sua residenza e le sue frequentazioni, ma anche il suo orizzonte mentale, diviso tra sesso, boxe e guadagni facili, non diverge da quello dei suoi vicini.

L'autismo percettivo che agisce sugli esterni urbani imperversa un po' dappertutto nei *Segreti*, anche quando, ed è la maggior parte dei casi, i personaggi consumano le proprie sorti dentro i confini del loro quartiere-paese. Tale procurata cecità deriva anche, banalmente, dal fatto che l'ambientazione è quasi sempre buia e nebbiosa: è quasi sempre freddo e notte in questa Milano, della quale perciò si vede ben poco. Inoltre i personaggi sono per lo più chiusi nelle loro case, dove avvengono le estenuanti diatribe e gli infiniti ragionamenti che contraddistinguono il rapporto con gli altri e con se stessi: non sono pochi i momenti *a là* Dostoevskij, in cui un personaggio rimuginante fra sé e sé si esprime «come se d'improvviso gli si fosse parato davanti qualche interlocutore».²⁹ È facile constatare, anche soltanto limitandosi a scorrere le didascalie di *AR*, la *pièce* più nota e discussa di Testori, portata a teatro dal citato Visconti, che lo scenario principale è appunto quello degli interni degli appartamenti, affiancati dai prati brumosi dove vengono consumati gli amplessi.

Ovviamente, non si tratta soltanto della raffigurazione di concreti *luoghi* geografici e della loro morfologia, ma anche e soprattutto di *spazi*, in senso lato,

27. *PG*, 233.

28. *FA*, 1029. In *FA* compare invece «G.P., un proprietario d'alberghi» (951), a sua volta un *habitué* nel giro della prostituzione omosessuale maschile.

29. *PG*, 218.

sociologici, demografici e perfino esistenziali. Ben più che la serie delle fotografie scattate ai panorami urbani, conta la restituzione di un'identità collettiva dissolta nelle storie dei personaggi e nel reticolo di rapporti generato dalla narrazione. Per esempio, il ripiegamento tra le mura degli alloggi si lega al fatto che il cuore delle vicende si alimenta nel ristretto ambito della famiglia, principale punto di attrito e perno del confronto per quasi tutti i protagonisti, e in particolare per i giovani, i quali, esclusi dal commercio con il centro della città, tendono ad avere come orizzonte di vita proprio il sacro della casa, dove vedono spesso trionfare, pur tra laceranti conflitti, contraddizioni e tentativi di fuga, i capisaldi della moralità tradizionale. E ancora: in questi isolati sobborghi "a conduzione familiare" l'anonimato cittadino pare non avere ancora preso piede. Vi domina, anzi, la dura legge del pettegolezzo paesano, e si direbbe che tutti si conoscano e sappiano tutto di tutti: basti pensare a *FA*, i cui condomini costituiscono una sorta di litigiosa famiglia allargata. Ecco allora che nello stesso *FA* (952) e in *GM* (657) si parla di «rione», anziché di quartiere, come a rendere conto di uno status provinciale e appunto paesano più che propriamente cittadino. Si può interpretare in questa prospettiva anche l'espedito che sostiene la prodigiosa architettura dei *Segreti*: vale a dire i complicati intrecci attraverso cui le varie storie, in apparenza indipendenti l'una dall'altra, si richiamano di continuo, dentro il medesimo libro e da un libro all'altro, non senza generare qualche sorpresa nel lettore. Incroci che danno sì l'impressione di un contesto relazionale alquanto articolato, ma che finiscono anche per tratteggiare una specie di comunità, un piccolo mondo in cui ognuno è in relazione con gli altri. L'esatto opposto degli irripetibili incontri tra perfetti sconosciuti tipici della grande città.

Resta il fatto che Testori ha ben delineato alcuni aspetti della vita nella periferia nord di Milano, se non altro, come accennato, quelli meno caratterizzati in termini metropolitani, meno compromessi con la veemente modernizzazione. Basterebbe, per averne conferma, accostare lo spazio finzionale da lui messo a punto alla zona della Comasina, adiacente, anzi in larga parte sovrapponibile, allo scenario dei *Segreti*, e descritta a più riprese da vari studiosi sin dai primi anni Sessanta. L'area, pur essendo un recente prodotto della metamorfosi allora in corso a livello sociale (immigrazione), urbano (costruzione di alloggi per ospitare il crescente numero di abitanti e di lavoratori) ed economico (speculazione edilizia), restava in qualche modo ai margini del boom milanese: «Nel 1958, quando si terminò la costruzione della Comasina, il quartiere era ancora circondato dall'aperta campagna ed era privo di una rete stradale che lo collegasse al resto della città».³⁰ Ciò che contraddistingueva questo «quartiere [...] situato all'estremo limite» di Milano era appunto il «mancato rapporto con la città», così che per i suoi abitanti le «possibilità d'integrazione [...] erano davvero limitate».³¹ Anche l'indagine condotta a caldo

30. Foot 2001, 157.

31. *Ibid.*, 73.

da Franco Alasia e Danilo Montaldi offre della Comasina un quadro assai testoriano, da “scantinato del miracolo”: un «quartiere abbastanza campato per aria», dominato da un’«atmosfera imprecisa», un’«aria di incompiuto» e «prati vaghi»,³² nel quale le donne – proprio come nei *Segreti* – svolgevano servizi di pulizia nelle case della zona benestante più vicina e gli uomini, se disoccupati, si dedicavano ad attività al di là dei limiti di legge. Uno squallore né di città né di paese, dove invece, testorariamente, prostituzione e piccola criminalità avevano ancora la meglio sull’arrivismo e sul perbenismo piccolo-borghesi.

Forse, soltanto allontanandosi dall’estrema periferia di Milano, ed estrema periferia del boom, ancora poco toccata, non ancora manomessa, dall’“ismo” del consumo e dai suoi valori; soltanto uscendo dal prediletto riparo dell’hinterland e spingendosi verso la città, con un percorso geografico inverso rispetto a quello dell’io bianciardiano nella *Vita agra*, che si muove dalla centralissima Brera ai quartieri residenziali della Fiera campionaria, ma con identico piglio conoscitivo: «Finché fossimo rimasti nell’isola intorno alla Braida del Guercio, della città noi avremmo visto soltanto una fettina esigua, atipica, anzi falsa»;³³ forse soltanto in questo modo, il Testori dei *Segreti* avrebbe potuto distinguere sin da subito il robusto tronco che avrebbe connesso le vigorose radici del miracolo milanese alle tanto esecrate ramificazioni della Milano da bere.

3. Per quant’è, più specificamente, della rappresentazione degli “spazi” socio-urbani così come vengono qui intesi, *I segreti* sembrano seguire una traiettoria piuttosto precisa. Nel punto di avvio del ciclo, *DR*, nonostante l’assai alta data di composizione (uscito a stampa nel 1954, Testori ha indicato addirittura il 1951 come anno di stesura), si registra il massimo di attenzione nei confronti della Milano delle professioni, dell’intrattenimento di massa, della diffusione su ampia scala di migliori comfort e di una qualche ricchezza. Si pensi al capitolo in cui è narrato un pomeriggio di lavoro di Dante Pessina – e sia “pomeriggio” sia “lavoro” diverranno termini alquanto secondari nei *Segreti* – presso una stazione di servizio all’ingresso della tangenziale, con le opportunità che ciò offriva per la messa in scena di un ingorgo di traffico, dei connessi alterchi, dei modelli di automobile allora più diffusi, degli atteggiamenti dei guidatori appartenenti a diverse classi sociali, nonché del colloquio svagato, a proposito dell’attualità sportiva e delle star dello spettacolo, tra due uomini del popolo appartenenti a generazioni diverse, come lo stesso Dante e il suo capo. Tale esercizio figurativo, teso all’illustrazione di vivide *tranches de vie* urbane, ha avuto poco seguito nei *Segreti*, in cui Testori ha invece dato libero sfogo alla propria vocazione di narratore di grovigli interiori, poi dispiegatasi al massimo grado nei monologhi teatrali e nei versi della maturità e della vecchiaia. Gli uni e gli altri lontanissimi dalle dinamiche dell’incalzante metropoli, la quale del resto,

32. Montaldi 1960, 107-108.

33. Bianciardi 1962, 150.

sintomaticamente, Testori intendeva già escludere dal proprio lavoro, a favore di ambientazioni più provinciali, quando il cantiere dei *Segreti* era ancora aperto:

Il mondo è stato finora quello della periferia di Milano, ma nei prossimi libri conto di estenderlo ai paesi, a Como, al Varesotto, in un ciclo più ampio [...]. Se l'editore sarà d'accordo vorrei addirittura togliere dai libri che pubblicherò dopo *Il fabbricone* il titolo complessivo *I segreti di Milano*.³⁴

Dopo *DR*, una novità non secondaria del panorama milanese del miracolo, come il traffico di auto e moto, sarà pressoché assente nei *Segreti*, anche perché, l'ho accennato, è quasi sempre notte nella Milano di Testori, la cui predilezione andava alle strade deserte e poco illuminate. Paradossalmente, dopo quello di *DR*, il riferimento più esplicito a un intenso flusso automobilistico lo registriamo in un passo in cui l'ambientazione non è milanese, bensì canturina, cioè di un piccolo centro del comasco. Anche lo sport di massa, che nel testo incipitario si presenta, grazie al ciclismo, come mezzo di riscatto sociale – oltre che svago apprezzato su larga scala dagli abitanti delle periferie: si pensi agli andirivieni del Brianza in Lambretta per portare notizie ai tifosi sulle sorti della corsa –, assume nei testi successivi valenze assai diverse: meno interindividuali, più soggettive, per non dire psicologiche. Oltre a Dante Pessina, l'altro sportivo dei *Segreti* è il pugile Cornelio Binda, del quale viene rievocato il combattimento con il già citato Duilio Morini. Qui, però, l'accento non batte più sull'emancipazione economica ottenuta attraverso lo spettacolo sportivo (tema che tornerà, ma soltanto incidentalmente, in *FA*, grazie ad Antonio Villa): il *match* non costituisce che l'aspetto contingente assunto dal regolamento di conti tra due ragazzi che in realtà si amano. Siamo dunque di fronte a una variazione sul tema che caratterizza *I segreti*, vale a dire il tragico e viscerale dialogo-scontro fra personaggi legati da un rapporto sentimentale. Al contrario, in *DR* è determinante il rapporto di dare e avere, e di reciproco arricchimento, tra la rivalità che oppone Dante Pessina a Sergio Consonni e la chance di emancipazione dalla miseria che il ciclismo offriva alle classi basse.

Sempre a proposito di lavoro e di fuga dalla povertà, non si può non chiamare in causa l'artefice primario della svolta economica del boom, ossia l'industria. Nei *Segreti* vengono nominate alcune fabbriche, spesso soltanto a causa del fastidioso odore che emanano (come in *Fratello e sorella*, un racconto di *GM*, e in svariati passi di *FA*), ma a volte perché un personaggio vi lavora o sta per iniziare a farlo: è il caso di Luisa (coprotagonista della saga di Enrica e Raffaele in *GM*), che trova impiego in un calzaturificio a Cusano Milanino. Tuttavia, soltanto in un'occasione nei *Segreti* entriamo effettivamente in una fabbrica: è grazie a Giovanna, sempre in *GM*. Anche questa volta, però, di tale ambiente non ci viene detto quasi nulla, perché nemmeno lì Giovanna smette di torcere dentro di sé, secondo la consuetudine più tipica dei personaggi

34. Testori 1960b, 40.

testoriani, le proprie frustrazioni e i propri desideri; e lo fa con tanta urgenza da travalicare tutto ciò che la circonda e le mansioni stesse che svolge, e ben al di là di qualsivoglia alienazione industriale. Precisamente su questo trascinare del “dentro”, dell’interiorità emotiva, fino a soverchiare il “fuori”, gli aspetti ultra-individuali, si fonda la mimesi testoriana del reale. Perfino le diverse idee politiche che, in *FA*, oppongono i Villa (comunisti) agli Oliva (democristiani) vengono in larga parte ricondotte a problematiche psicologiche particolari (emblematico è il caso di Liberata Villa, che trasforma in rabbia ideologica il suo disperato bisogno di un uomo) e risultano infine sovrastate dall’amore che unisce i più assennati componenti delle due famiglie: i giovani Carlo e Rina.

Soltanto negli ultimi due racconti di *PG* la fabbrica, sia pure mai vissuta dall’interno, ma appena menzionata, è un ingrediente non secondario della narrazione. Nel penultimo racconto del libro assistiamo alla nascita di un amore tanto puro e ingenuo quanto umile e ordinario tra due giovani operai, Rina e Franco, che non a caso si conoscono in una balera durante il riposo domenicale. L’altro testo, *explicit* di *PG*, mette in scena l’amore di Vincenzo e Carla (anch’essi operai), non coronato dal matrimonio per il dissenso della famiglia del ragazzo, tutta tesa a realizzare il sogno di costruire una piccola fabbrica di ranelle (sebbene, perfino in questo caso, le motivazioni economiche sembrano celare una ben diversa problematicità di origine ancora una volta affettiva). A ogni modo, quel che più conta è che queste narrazioni, collocate all’estremità del libro, sono tra le pochissime a non partecipare dello stringente intreccio di vicende e personaggi che lega, in gruppi più o meno articolati ed estesi, tutti gli altri pezzi: come a significare che il mondo operaio – vale a dire la porzione di società che fu tra i pilastri del boom –, sul punto di imboccare la strada di un qualche benessere materiale e di una solida e un po’ rigida vita domestica, non solo non rappresenta il cuore dei *Segreti*, ma non può nemmeno costituire parte integrante del suo organismo. E quando invece ha cercato di diventarlo, come in *FA*, dove un buon numero di personaggi – a quanto si dice – lavora nell’industria, il ciclo narrativo, forse in modo non fortuito, ha trovato il suo dissolvimento.

Ben al di là del moderno settore dell’industria, nella Milano testoriana del boom la professione più diffusa e meglio descritta è la più vecchia del mondo, la prostituzione, praticata a ogni età da tanti personaggi sia maschili sia femminili: in particolare le donne la esercitano con una sorta di artigianale autonomia, libere da qualsiasi organizzazione malavitosa, e non senza il desiderio e la concreta possibilità di imbattersi, proprio sul lavoro, nel grande amore (come capita a Wanda con il Brianza). In tutto ciò sembra potersi riconoscere la spia di antiche ristrettezze ancora vigenti, con il connesso desiderio di guadagnare denaro in fretta e facilmente, piuttosto che i prodromi di un *modus vivendi* proletario o piccolo-borghese di matrice neocapitalistica: «La

miseria. Ecco cos'era la vera causa, la vera colpa di tutto. La miseria e la fame, da una parte. Il niente da fare, i soldi e i vizi, dall'altra».³⁵

Un'altra grande questione di quegli anni riguarda l'approdo a Milano di decine di migliaia di persone originarie delle altre province lombarde, del Veneto e del Meridione. Proprio l'area testoriana fra la periferia e l' hinterland (Novate, Quarto Oggiaro, Roserio, Villapizzone, la Comasina, Affori, la Bovisa, la Bovisasca ecc.) è stata investita dai flussi più vigorosi, destinati a quei margini per via della mancanza di alloggi accessibili in città. E proprio i giovani, che costituivano il fulcro dell'interesse di Testori, erano coloro che più cercavano fortuna lontano dai luoghi nati e raccoglievano la sfida del trasferimento nella "città più città d'Italia". Eppure, nei *Segreti* l'immigrazione gioca un ruolo tutto sommato secondario: in *PG* e in *GM*, oltre alle migrazioni a cortissimo raggio di Ivo Ballabio, detto il Brianza, che denuncia fin dal nome la propria origine, e quella di Enea Arnoldi, trasferitosi a Corvetto provenendo dalla vicina Vimercate, ci imbattiamo in qualche immigrato soltanto fra personaggi minori: la Ghitta, per esempio, una ragazza di Treviso (che fa capolino in due racconti di *GM*), oppure Agnese, giovanissima madre costretta dalla famiglia ad abbandonare la bergamasca per nascondere la propria colpa (*Far la serva a Milano*, ancora in *GM*). Ben diverso, all'interno della narrazione, è il peso dei fratelli, di origine meridionale, Michele e Raffaele Esposito, rispettivamente marito e amante di Enrica: ma nemmeno in questo caso la vicenda di cui sono protagonisti o una loro qualche peculiarità individuale – salvo, forse, il maschilismo alquanto reativo di Michele – risultano espressamente legate alla loro provenienza. E nel condominio-famiglia di *FA*, uscito a stampa nel 1960, quando ormai il fenomeno migratorio era una questione di dominio pubblico, non c'è traccia di immigrati.

Più rilevante è il caso di *AR*, in cui due donne del Sud, madre e figlia, vengono ripetutamente insultate a causa delle loro origini. Va però osservato che entrambe sono piuttosto bene inserite nelle vicissitudini del quartiere, essendo molto ambite dagli uomini milanesi, anche con vero trasporto e concreti progetti matrimoniali: cosa tutt'altro che scontata nei *Segreti*, in cui gli uomini di solito si lasciano dietro le spalle le buone intenzioni, preferendo badare al proprio tornaconto individuale. In effetti, il reale movente degli impropri ricevuti dalle due immigrate non è di matrice sociale o culturale, ma si risolve nel consueto orizzonte testoriano delle rivalità del cuore: a insultarle sono le donne innamorate di quegli stessi uomini che invece preferiscono fare la corte alle due immigrate. E anche la maggiore tirata antimeridionale di *AR* è, per così dire, "falsa", poiché è condotta da una donna che, per un complesso intreccio, sta recitando la parte della "cattiva" su richiesta dell'uomo che intende conquistare. Nella periferia di Testori il bene più grande, in particolare per le donne, consiste nell'amore e nel matrimonio: soltanto per questo polentoni e terroni possono scambiarsi ingiurie.

35. *FA*, 53.

Nei *Segreti*, insomma, due questioni fondanti nel rinnovamento dell'universo milanese, l'immigrazione e i rapporti lavorativi e umani generati dall'industria, rimangono sullo sfondo. Il che non stupisce, trattandosi proprio dei due elementi che Testori, vent'anni dopo, avrebbe riconosciuto alla base dei detestati mutamenti avvenuti nel secondo dopoguerra: «So. Sappiamo. L'immigrazione. Perché tacerlo? Le esasperazioni, le difficoltà, persino le ferite derivatene. L'industria. I tempi del lavoro; i suoi ritmi. Tutto vero».³⁶ Spinosi fenomeni, da lui spesso denunciati con tormentata urgenza a partire dalla metà degli anni Sessanta, ma che nel decennio precedente, come per una profonda e forse inconscia intuizione, tendeva invece a escludere dal proprio affresco della Milano del boom.

4. Quanto osservato fin qui si intende meglio se letto in controluce con il celebre film che addita *PG* come propria unica fonte letteraria, ossia il già citato *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti (1960).³⁷ Pur muovendo, come è inevitabile, da un cronotopo, da situazioni e da personaggi in larga parte coincidenti, i testi letterari di Testori e il film di Visconti restituiscono immagini alquanto diverse della società milanese di fine anni Cinquanta. Ciò che fin qui ho segnalato come programmaticamente assente nei *Segreti* è invece programmaticamente presente in *Rocco* – anche se non per questo, è ovvio, il film può venire considerato un'opera “meglio riuscita” rispetto alle narrazioni testoriane.³⁸ La pellicola inizia con l'arrivo alla Stazione Centrale di un treno da Bari, sul quale ha viaggiato una famiglia di immigrati lucani (la vedova Parondi con quattro dei suoi cinque figli): la questione dell'immigrazione meridionale è così presentata sin dal principio come fondativa; e il resto del film non tradisce le attese. La sequenza alla Stazione Centrale sta bene, per l'icasticità con cui raffigura un aspetto chiave del boom, di fianco a quella d'apertura della *Notte* (1961) di Michelangelo Antonioni, in cui un carrello scende lungo il grattacielo Pirelli, vero e proprio emblema della Milano in espansione, mostrando l'orizzonte in fermento del capoluogo. Poi la famiglia Parondi viaggia in tram attraverso il centro: madre e figli ammirano estasiati le vetrine delle grandi catene commerciali, dalla Standa all'Alemagna, stregati dalle prime sirene del consumismo. La loro destinazione è Lambrate, una periferia in stretto contatto

36. Testori 1982, 125.

37. «Suso Cecchi d'Amico ha ricordato come l'idea di inserire i racconti testoriani (per la precisione *Che fai, Sinatra?*, con l'appendice *Il resto, dopo e Il Brianza*) sia successiva ad un primo trattamento. Inoltre scrive: “La prima sceneggiatura è stata poi riveduta, limata, tagliata: i dialoghi “milanesi” sono stati corretti da Testori”» (Panzeri 2003, 83); le medesime indicazioni sono state fornite da Testori (1960b, 41). In verità, i rapporti tra il ciclo di testoriano e il film di Visconti sono molto più vasti e sottili, e oltrepassano il confine di questi pochi racconti (si vedano Foot 1999 e Giori 2011, 101-38.).

38. Uno spietato giudizio espresso da Testori, a molto anni di distanza, sul film di Visconti è in Testori 1991b, 22.

con la città sin dai primi anni del Novecento: una periferia, a differenza di quella testoriana, che costituisce non un corpo a sé, lontano e separato dal centro, ma una parte non prescindibile dell'organismo urbano.

Visconti non ha ricusato nemmeno di accogliere e illustrare lo stereotipo della Milano "che funziona": una casa popolare è presto offerta agli immigrati, all'occorrenza assunti e retribuiti dal Comune per liberare le strade dalla neve che potrebbe ostacolare il consueto dipanarsi del traffico. Il tutto su un fondale costellato di gru e nuove costruzioni. Significativamente, uno dei fratelli Parondi, Vincenzo, fa appunto il muratore: il che permette di portare la cinepresa dentro un grande cantiere edile, nonché di raccontare l'energico desiderio del ragazzo di mettere su famiglia e raggiungere il benessere piccolo-borghese che prendeva a diffondersi. Il lavoro industriale e il mondo operaio sono invece incarnati nell'esperienza di Ciro, il quale, dopo aver studiato alle scuole serali, entra all'Alfa Romeo come operaio specializzato. Da parte sua, il protagonista, Rocco, prima si impiega in una lavanderia e poi comincia la folgorante carriera che lo porterà a diventare un campione di boxe: una parabola di successo, anche se alquanto sofferta, che si svolge come a compensazione della traiettoria discendente dell'altro fratello, Simone, il quale invece si perde nelle infide seduzioni della città. Le diverse strade imboccate dai protagonisti offrono un ritratto d'insieme della nuova economia urbana. Viene bene in luce il doppio volto della metropoli: luogo di emancipazione (o di asservimento alla logica dominante, a seconda di come lo si voglia intendere), ma anche ricettacolo di corruzione. La città stessa finisce per essere un personaggio del film di Visconti, o meglio agisce a tutti gli effetti come protagonista: è lei, con le sue ramificazioni tentacolari e imprevedibili, a rendere assai più complicate di quanto fossero all'inizio e a diversificare irrimediabilmente le sorti dei cinque fratelli, altrimenti destinate a rimanere identiche fra loro e a quelle di chi li ha generati.

5. Per Testori «l'atrocità della fascinazione»³⁹ si rivelava altrove: a sedurlo, come detto, erano le convulse emozioni dei singoli personaggi, la viscerale «naturalità»⁴⁰ di «chi "non ha mente"», dei «*poveri di spirito*»,⁴¹ dei «reietti», dei «derelitti...», no la parola giusta è irreparabili»: vittime al grado più alto «della macchia del peccato originale», ai quali Testori si sentiva «vicino, compagno, fratello», non ultimo nella «macchia della tendenza, per così dire, omosessuale». ⁴² Di qui, nei *Segreti*, la presenza invasiva dei laceranti dialoghi e delle altrettanto sofferte riflessioni svolte in solitaria da parte di uomini e donne di bassa estrazione sociale. Lo stesso Testori ha apertamente dichiarato che il

39. Testori 1987, 7.

40. Panzeri 1997, 18.

41. Testori 1987, 7 (corsivo originale).

42. Testori 1988b, 60.

suo era «il tentativo di una riscoperta in chiave popolare di quelli che sono i fondi tragici dell'esistenza».⁴³ È vero, in quest'ottica, che «il radicato regionalismo ha l'ambizione di affacciarsi su una generale filosofia dell'esistenza».⁴⁴ Grazie all'uso massiccio del discorso indiretto libero e alla presenza assai poco ingombrante del narratore, i pensieri e le parole dei personaggi imperversano ossessionanti e ripetitivi, arrivando a occupare interi racconti e dando al lettore l'impressione di trovarsi di fronte ad attori recitanti su un palcoscenico, dove il plot è rimpiazzato dai flussi mentali dei protagonisti. Siamo cioè al polo opposto rispetto al Pasolini dei romanzi ambientati nelle borgate romane, nei quali il narratore esterno, cui sono affidate ben più grandi responsabilità e spazi di manovra, offre meticolosi affreschi della città e gremite foto di gruppo dei suoi abitanti mentre compiono, in ogni angolo dell'*Urbs*, imprese più o meno illecite.

Testori, non solo come scrittore, ma anche come storico dell'arte ha prediletto l'indagine intorno a specifiche individualità piuttosto che i ritratti d'insieme (basta passare in rassegna, per rendersene conto, i titoli dei suoi volumi di argomento storico-artistico).⁴⁵ Coerentemente, dunque, l'esito della sua attività di scrittore ha assunto di preferenza la forma del monologo teatrale: «Ho quasi terminato una commedia [MB] che entra nel ciclo dei *Segreti*, ma che, per essere pensata e scritta come "teatro", penso affronti con più proprietà la faccenda».⁴⁶ Lo scopo della «faccenda» era appunto offrire una vita letteraria all'abisso creaturale del popolo, al suo arcaico forte sentire, libero da qualsivoglia tentazione modernizzatrice, ma ancora vivo nell'epoca contemporanea, e già tanto apprezzato da Testori nelle pitture e nelle statue lignee dei sacri monti prealpini, tra Lombardia e Piemonte, così come nella religiosità plebea, luttuosa e tormentata dei prediletti pittori seicenteschi.

La piena attribuzione di responsabilità al personaggio e al suo punto di vista, oltre a costituire una potente dichiarazione di affinità e di amore da parte dello scrittore (e a testimoniare la sua specialissima capacità di ascolto) nei confronti della marginalità semi-urbana, è legata a doppio filo ai risultati cui approdano le raffigurazioni milanesi dei *Segreti*. Non è senza importanza che la narrazione sia quasi sempre filtrata da menti concentrate su roveli emotivi frutto dei più svariati antagonismi del cuore. A dominare è lo sguardo di persone prive sia dell'intenzione, sia della capacità di registrare i radicali mutamenti in atto, che già le influenzavano e di lì a poco le avrebbero travolte, ma che agivano a un livello per loro ancora incomprensibile. Della Milano del miracolo, quindi, vediamo soltanto ciò che potevano cogliere alcuni

43. Testori 1960b, 40.

44. Cascetta 1983, 24.

45. Vd. Doninelli 1993, 18.

46. Testori 1959, 786. E pochi mesi dopo osservava: «ogni tanto penso che finirò per scrivere solo commedie. Nel teatro vedo la possibilità di tendere ai grandi temi tragici, mentre nella narrativa c'è pur sempre un certo ronron sentimentale» (Testori 1960b, 40).

rappresentanti di una classe sociale sospesa tra un recentissimo passato sottoproletario e semi-campagnolo e un incombente, ma ancora ignoto, futuro proletario borghese e metropolitano.

La condotta di vita di questo volgo è per tanti versi premoderna: siamo di fronte a un popolo al medesimo tempo schietto e meschino, misero e ostinato; a uomini che perseguono, senza alcuna remora, il proprio piacere carnale e i propri egoismi, a donne che amano profondamente e disperatamente nella loro apprensiva attesa di uno sposo e della maternità, quasi sempre ritenuti i principali scopi dell'esistenza. È rilevante che siano proprio queste ultime, ben più legate degli uomini ai valori tradizionali, le vere eroine testoriane: trapela anche così l'ancora implicito rifiuto del miracolo economico da parte di Testori, che, lo abbiamo visto, avrebbe razionalizzato e approfondito il proprio no soltanto in seguito, a ciclo concluso, o meglio nel corso della sua travagliata interruzione.

Quello dei *Segreti* è un orizzonte dominato dal desiderio amoroso e sessuale: un mondo a suo modo epico, ardente e feroce, ma anche semplice, nel quale la fanno da padrone irresistibili passioni e sfolgoranti orgogli, nonché i ricatti e una crudele legge del taglione. Un mondo in cui gli atteggiamenti più diffusi, tutti intonati all'enfasi tragica, non conoscono perbenismo, moderazione né ossequio alla forma di stampo borghese. Il naturalismo di Testori, su cui tanto si è dibattuto, più che teso a riprodurre e interpretare una determinata realtà esterna (luoghi e dinamiche sociali vigenti: da cui pure non può prescindere), sembra piuttosto smanioso di avventurarsi in un'introspezione patetica e dolente – tra realismo e melodramma, tra folclore e cronaca, tra Dostoevskij e Bacon – del confuso mistero delle emozioni e dei desideri in un popolo collocato ancora (per poco) al di qua della “mutazione antropologica” che era sul punto di scatenarsi.

Ci si potrebbe allora domandare, vista l'attenzione con cui sono indagati i rimossi della coscienza e le più recondite dinamiche istintuali, se un grimaldello ermeneutico adatto a penetrare questi testi non sia, oltre alla critica sociologico-letteraria intesa in senso stretto, una critica disposta ad arricchire il proprio discorso attraverso riflessioni di matrice psicologica e antropologica. Perché sono appunto quelli dell'animo umano, e non quelli della Milano del boom, i “segreti” che col suo sguardo pietoso e appassionato Testori intendeva catturare.

Riferimenti bibliografici

Alasia-Montaldi 1960 = F. Alasia-D. Montaldi, *Milano, Corea. Inchiesta sugli immigrati negli anni del «miracolo»* (1960), Roma, Donzelli, 2010.

Bianciardi 1962 = L. Bianciardi, *La vita agra* (1962), edizione annotata a c. di A. Bertani, Milano, ExCogita, 2013.

Cascetta 1983 = A. Cascetta, *Invito alla lettura di Giovanni Testori*, Milano, Mursia, 1983.

Crainz 2005 = G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli, 2005.

Crainz 2010 = G. Crainz, *Introduzione a Alasia-Montaldi 1960*, VII-XV.

Doninelli 1993 = L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda, 1993.

Foot 1999 = J. Foot, *Cinema and the city. Milan in Luchino Visconti's «Rocco and his Brothers»*, «Journal of Modern Italian Studies» 4 (1999), 2, 209-235.

Foot 2001 = J. Foot, *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città* (2001), Milano, Feltrinelli, 2003.

Giori 2011 = M. Giori, *Luchino Visconti. Rocco e i suoi fratelli*, Torino, Lindau, 2011.

Montaldi 1960 = D. Montaldi, *Inchiesta sugli immigrati* in Alasia-Montaldi 1960, 9-149.

Panzeri 1997 = F. Panzeri, *Coro degli irreparabili. Topografie testoriane dalla «Città-civis» alla «Valle Assina»*, Milano, Palazzo Sormani, 1997.

Panzeri 2003 = F. Panzeri, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi, 2003.

Pasolini 1975 = P. P. Pasolini, *Ho abiurato la «Trilogia della vita»*, «Corriere della sera» (9 novembre 1975), poi in Id., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a c. di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, 599-603.

Rosa 2015 = G. Rosa, *Il romanzo di una mitologia in crisi: Bontempelli Gadda Testori*, in Ead., *Il mito della capitale morale*, Milano, BUR, 2015, 280-313.

Testori 1959 = *Lettera di G. Testori a Paolo Grassi* (estate 1959), cit. in F. Panzeri, *Postfazione a G. Testori, I segreti di Milano*, Milano, Feltrinelli, 2012, 786.

Testori 1960a = *Dichiarazione di G. Testori*, in E. F. Accrocca, *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, 408-409.

Testori 1960b = *Dichiarazione di G. Testori*, in T. Kezich, *La mia eroina? Una Macbeth del proletariato*, «Settimo giorno» (1960), 40-41, poi parzialmente riprodotta in «Corriere della sera» (23 dicembre 1990), 11.

Testori 1963 = G. Testori, *Tento di salvarmi scappando nel Seicento*, intervista a c. di A. Arbasino, «Il Giorno» (27 aprile 1963), poi in A. Arbasino, *Certi romanzi*, nuova edizione seguita da *La Belle Époque per le scuole*, Torino, Einaudi, 1977, 321-327.

Testori 1982 = G. Testori, *La mia Milano*, «Corriere della Sera» (9 marzo 1982), poi in Panzeri 1997, 115-126.

Testori 1987 = G. Testori, *Alessandro Verdi. Olii e pastelli*, Milano, Compagnia del disegno, 1987.

Testori 1988a = G. Testori, *In exitu*, Milano, Garzanti, 1988, ora in Id., *Opere 1977-1993*, Milano, Bompiani, 2013, 1264-1373.

Testori 1988b = G. Testori, *Testori ha scoperto il mondo nelle lontane estati di Lasnigo*, a c. di F. Panzeri, «Como» 1 (21 marzo 1988), 59-63.

Testori 1991a = G. Testori, *Fino all'ultimo respiro*, intervista a c. di F. Panzeri, «Gran Milan» (settembre 1991), 66-69.

Testori 1991b = G. Testori, *Periferie perdute*, intervista a c. di O. Pivetta, «L'Unità» (6 febbraio 1991), 22.

Testori 1996 = G. Testori, *Opere 1943-1961*, a c. di F. Panzeri, Milano, Bompiani 1996 (di qui provengono le citazioni da *Il dio di Roserio*, *Il ponte della Ghisolfa*, *La Gilda del Mac Mabon*, *La Maria Brasca*, *L'Arialda*, *Il Fabbricone*).

Testori 2013 = G. Testori, *Opere 1977-1993*, a c. di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2013.

Turchetta 2005 = G. Turchetta, «*Lo spasmo dello spirito e lo spasmo della materia*»: I segreti di Milano di Giovanni Testori, in B. Peroni (a c. di), *Milano da leggere. Leggere Manzoni*. Atti della seconda edizione del Convegno letterario ADI-SD, Milano 2-3 dicembre 2004, Milano, Ufficio scolastico per la Lombardia, 2005, 88-102.

