

Italiani di Milano

Studi in onore di Silvia Morgana

a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da
Giuseppe Lozza

8

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi

Comitato promotore del volume *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*

Maurizio Vitale, Iaria Bonomi, Gabriella Cartago, Fabrizio Conca, Alfonso D'Agostino, Mario Piotti, Giuseppe Polimeni, Marzio Porro, Massimo Prada, Giuseppe Sergio

ISBN 978-88-6705-672-9

© 2017

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

INDICE

<i>Saluto</i> di Maurizio Vitale	9
<i>Premessa</i> di Massimo Prada e Giuseppe Sergio	11
<i>Tabula gratulatoria</i>	13
1. MAURIZIO VITALE, Ermes Visconti e la questione della lingua italiana	21
2. VITTORIO SPINAZZOLA, La trilogia della gioventù milanese	27
3. FABRIZIO CONCA, Gli amori di Briseida, dall'Occidente a Bisanzio	33
4. CARLA CASTELLI, Porfirio in Ambrosiana. Due note sulla <i>Lettera a Marcella</i>	47
5. MASSIMO VAI, Il clitico <i>a</i> nella storia del milanese	59
6. BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, Il <i>De agricola desperato</i> di Bonvesin da la Riva	79
7. MARIA LUISA MENEGHETTI - ROBERTO TAGLIANI, Francesco Novati e il codice Saibante-Hamilton 390	91
8. LUCA SACCHI, Barlumi infernali nelle carte di Uguçon da Laodho	117
9. ARMANDO ANTONELLI - PAOLO BORSA, Tra latino e volgare. Un'ignota grammatica bilingue del Trecento conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano	131
10. CLAUDIA BERRA, L'approdo a Milano: strategie macrotestuali nei libri XV e XVI delle <i>familiars</i> petrarchesche	147

11. LAURA BIONDI, Ortografia e lessicografia del latino nella Milano sforzesca: note preliminari al <i>De ratione scribendi</i> di Giorgio Valla	167
12. GUGLIELMO BARUCCI, Un cinquecentesco lamento “milanese” per l’Italia	189
13. FRANCESCO SPERA, Due novelle comiche di Matteo Bandello	201
14. ANNA MARIA CABRINI, «Qui in Milano». Aspetti e strategie del narrare bandelliano	213
15. EDOARDO BURONI, «Consonanze» e «discordanze» linguistiche tra Milano e Firenze negli scritti musicali di Federico Borromeo	225
16. ROSA ARGENZIANO, Sulle tracce dell’italiano oltre confine: tre lettere di Jan Brueghel il Giovane al cardinale Federico Borromeo	243
17. GIUSEPPE SERGIO, «E mille cose e mille»: moda e lingua della moda nel <i>Giorno</i> di Giuseppe Parini	255
18. PAOLO BARTESAGHI, Giuseppe Parini nei <i>Diari</i> e nelle <i>Raccolte</i> di Giambattista Borroni	287
19. CRISTINA ZAMPESE, <i>Aminta</i> a Milano	299
20. MARIA POLITA, «Ò scritt giò quater penser». Scrittura femminile nel Settecento tra bosinate e devozioni	317
21. ILARIA BONOMI, Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell’Ottocento	327
22. ALBERTO CADIOLI, Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione	341
23. MAURO NOVELLI, Il lamento del Pepp	353
24. WILLIAM SPAGGIARI, Milano 1816: la polemica classico-romantica e un «jeune libéral, rempli d’esprit»	371
25. MASSIMO PRADA, La grammaticografia preunitaria per la scuola elementare in un testo dalla tradizione bipartita: l’ <i>Introduzione alla grammatica italiana</i> di Giovanni Gherardini	381
26. GIUSEPPE POLIMENI, «Un gran passo verso il consenso». Appunti sulla dialettica scritte/discorso nelle minute della lettera di Manzoni al padre Cesari	417

27. LUCA DANZI, Manzoniiana: tre lettere inedite	445
28. GABRIELLA CARTAGO, «Era così compagnevole che conversava persino coi libri che leggeva»	453
29. TERESA POGGI SALANI, Tracce di settentrionalità nella grammatica dei <i>Promessi sposi</i>	471
30. GIULIANA NUVOLI, La paura e il coraggio: due passioni nella notte dell'Innominato	485
31. MARIA GABRIELLA RICCOBONO, Le similitudini nei <i>Promessi sposi</i> (Quarantana). Regesto (XIII-XXXVIII)	513
32. MARZIO PORRO, Ancora di scritto e di parlato. Tra <i>Relazione</i> e <i>Proemio</i>	539
33. MARIA PATRIZIA BOLOGNA – FRANCESCO DEDÈ, Il <i>background</i> glottologico e orientalistico di un latinista dell'Accademia scientifico-letteraria: note sull'opera di Carlo Giussani	561
34. GIOVANNA ROSA, Bazzero, il «deserto» scapigliato	587
35. MICHELA DOTA, “Capitan cortese” e la scapigliatura milanese. Note sulla collaborazione di De Amicis alla <i>Rivista minima</i>	607
36. MARTINO MARAZZI, Cinque Giornate entusiasmanti. La letteratura rivoluzionaria milanese fra rispecchiamento e manierismo	619
37. LUCA CLERICI, Luigi Mangiagalli e la nascita della Città degli Studi di Milano	639
38. BRUNO PISCHEDDA, Scerbanenco e l'appendicismo <i>hardboiled</i> . Saggio su <i>Venere privata</i>	647
39. ALFONSO D'AGOSTINO – DARIO MANTOVANI, «Questa nobile città che è Milano». Da Scerbanenco a Tessari	667
40. BRUNO FALCETTO, Sviluppare la sensibilità. Mario Soldati sui giornali milanesi degli anni '50	697
41. MARIO PIOTTI, Lingue provinciali e manierismi nel <i>Ponte della Ghisolfia</i>	709
42. LUCA DAINO, I <i>segreti</i> del cuore nella Milano di Giovanni Testori	729

43. EDOARDO ESPOSITO, Il silenzio della poesia	747
44. STEFANO GHIDINELLI, Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico	757
45. ELISABETTA MAURONI, Andrea De Carlo, <i>Uccelli da gabbia e da voliera</i> : qualche appunto di tecnica narrativa e qualche <i>refrain</i> linguistico	769
46. GIANNI TURCHETTA, L'esordio romanzesco di Vincenzo Consolo, siciliano milanese	779
47. ANDREA SCALA, I numerali da 1 a 10 in sinto lombardo	789
48. MONICA BARSÌ - MARIA CECILIA RIZZARDI, "In linea" con Milano. Il master Promoitals per formarsi e informare sull'italiano per stranieri	799
49. FRANCA BOSCH, «Quando l'acqua è in subbuglio scuio le patate». Sinofoni erranti a Stranimedia	811
50. ANDREA GROPPALDI, I nuovi milanesi nell'ipertesto digitale: il caso <i>El Ghibli</i>	829

Lingue provinciali e manierismi nel *Ponte della Ghisolfa*

Mario Piotti

1. Introduzione

Pubblicato nel 1958 per Feltrinelli, il *Ponte della Ghisolfa*, primo capitolo dei testoriani *Segreti di Milano*, rimane molto spesso legato nella considerazione critica e nella descrizione linguistica al suo episodio liminare, *Il dio di Roserio*, o meglio all'antecedente omonimo di quest'ultimo, il romanzo breve uscito per i Gettoni vittoriniani nel 1954. Il passaggio dal dialetto esibito nel romanzo breve alla sua armonizzazione con la lingua nel primo racconto del *Ponte* sollecitava da un lato una puntuale descrizione variantistica¹ e dall'altro una valutazione critica comparativa risolta spesso a favore dell'espressionismo dialettale e che trovava forse emblematica espressione nell'edizione, per i classici Bompiani, delle opere di Testori a cura di Fulvio Panzeri: *Il ponte della Ghisolfa* veniva lì infatti amputato del racconto iniziale, al posto del quale si poneva, con dubbia intercambiabilità, *Il dio di Roserio* del '54.² Più recentemente però la critica ha sottolineato la portata strategica e ideologica della riscrittura e ne ha con chiarezza affermata l'autonomia. Due opere diverse, dunque, da giudicare e descrivere, pur senza rinunciare a possibili confronti, singolarmente.³ D'altronde, a sgombrare il campo dal fardello ereditario, sarebbe forse bastato ricordare l'osservazione preziosa di Giovanni Raboni sull'audacia di Testori «nell'andare sempre e continuamente al di là della propria stessa audacia, rinunciando come se niente fosse a consolidare e far fruttare nel tempo i suoi geniali investimenti stilistici».⁴

Sempre preliminarmente alla descrizione linguistica, può forse essere utile ricordare la collocazione del primo Testori all'interno del realismo,⁵ o se si

1. Cf. Baldelli 1965.

2. Panzeri 1996, 1273, sembrava ridurre i cambiamenti all'assetto linguistico.

3. Penso in particolare all'ottimo Ambrosino 2003, specificamente dedicato al secondo *Dio di Roserio*, e poi, con sguardo più ampio agli interi *Segreti di Milano*, Turchetta 2005, Rosa 2015a e 2015b. Sui *Segreti di Milano* si veda anche il contributo di Luca Daino in questo stesso volume. Utili profili di Testori sono Cascetta 1983 e Cappello 1983.

4. Raboni 1996, X.

5. Cf. Casadei 2013, 153: «L'autore più tipicamente espressionista di questi anni è comunque il milanese Giovanni Testori (1923-1993) il quale, dopo una serie di romanzi e racconti ambientati nelle

vuole dell'espressionismo realistico, che però «non patisce cedimenti né verso la tradizione verista né, tanto meno, verso le cadenze lirico-sentimentali del paradigma dominante in casa Einaudi». ⁶ Si dirà però subito che il realismo del parlato è innanzitutto antropologico e non serve a dare una caratterizzazione ai personaggi: Testori non ne insegue la singola geografia linguistica, ma li cala nell'unidimensionalità socio-antropologica della periferia milanese. Sono spie minime di questo atteggiamento i comportamenti linguistici di alcune figure. In *Sotto la pergola*, al Candela, «uno venuto su dalla terronia nella confusione del dopo guerra» (85), si addebitano in una breve battuta, una serie di tratti che sono insieme dell'oralità e marcati regionalmente: «Adesso piantatela. Se c'è da pagare, pagheremo insieme. Cosa volete che sia tirar su cinquecento lire?» (96); Raffaele, nel racconto che dà il titolo alla raccolta, appena giunto dal meridione cede all'uso settentrionale dell'articolo davanti ai nomi propri: «Sai bene anche tu come il Michele sia più disposto a credere a me che a te» (290). ⁷ Conta per entrambi, come per tutti gli altri, un uso linguistico che li fa parte di una città, e in modo particolare della sua periferia. ⁸

2. La lingua

La scelta dei materiali linguistici consegue a questa volontà di romanizzazione di una città; tra di essi un dialetto di rara esplicitzza, ma presente e non soltanto come continua allusione, e che è dei luoghi ma non delle persone; ⁹ così che la sua funzione non è quella di un soprassalto contrappositivo rispetto all'italiano ma, come per la lingua, quella di elemento di costruzione di una realtà urbana spesso degradata ma della quale si vogliono esprimere tutti gli stati di sia pur elementari psicologie. Ignazio Baldelli, nel 1965, aveva scritto per *Il ponte della Ghisolfa* di una «lingua provinciale, ricca di calchi ed elementi dialettali, ma sostanzialmente italiana», ¹⁰ e aveva quindi esteso a tutti i *Segreti di Milano*, pur con sfumatura diverse e con un accentuarsi dell'eliminazione del dialetto, una

periferie milanesi e fortemente realistici (come *Il ponte della Ghisolfa*, 1958), arriva a una scrittura barocca e visionaria (grazie anche alle sue ottime conoscenze pittoriche), che scandaglia soprattutto i laceranti travagli interiori: l'adesione al cattolicesimo non porta a una moderazione di questo acceso espressionismo, che si riversa nella narrativa (*Gli angeli dello sterminio*, 1992), ma soprattutto nel teatro (con la deformazione di tragedie classiche come *L'Amleto*, 1972).

6. Rosa 2015a, 458.

7. Si cita d'ora in avanti il *Ponte della Ghisolfa* da Testori 2003.

8. E si veda, sotto il rispetto letterario, quanto scrive Rosa 2015b, 303: «in questi anni Cinquanta [...], cittadini sono "tutti, Milanesi di sangue e milanesi di domicilio": il conte Visconti e insieme i "terroni", Rocco e i suoi fratelli».

9. Anche in ciò la differenza con *Il dio di Roserio* del '54, nel quale il dialetto è prima dei personaggi e solo secondariamente dei luoghi.

10. Baldelli 1965, 77.

simile disposizione linguistica.¹¹ Andrà forse allora meglio definito che cosa sia questa “lingua provinciale” alla quale poi si sono spesso richiamati i critici, senza però mai definirne con puntualità la sostanza. E se la qualificazione geografica esplicita nell’aggettivo definitorio ne è senz’altro un aspetto, la provincialità della lingua andrà anche riferita all’occupazione di una zona alla fine degli anni cinquanta decisamente più periferica, rispetto all’oggi, nell’architettura dell’italiano, dalla quale derivano tratti linguistici ascrivibili all’oralità e all’informalità. Ma ulteriormente provinciale, potrebbe essere intesa la lingua del *Ponte*, in senso per dir così psico-antropologico, cioè disponibile ad accogliere tratti di letterarietà mediocre e all’apparenza dissonanti, come già osservava Vittorio Spinazzola indicando presenze linguistiche «pretenziosamente sostenute, improntate a una retorica melodrammatico-fumettistica, la più disponibile ai propositi di innalzamento tonale degli strati subalterni».¹²

Si inizierà dal provinciale inteso come dialettale, o in molti casi come regionale.¹³ Partendo dai fatti minimi, è frequentissimo il ricorso all’apocope postconsonantica, dopo nasale e vibrante, sostenuto certamente anche dal parlato, ma la cui spinta fondamentale pare qui la geografia.¹⁴ Costante l’uso dell’articolo davanti a nome proprio, indifferentemente nella voce dei personaggi e del narratore («il Dante» 4, «La testa del Sergio gli era venuta davanti» 34, «Hai visto l’Ezio, che roba?» 62, «ribatté subito il Berto» 81, «Fu allora che la Carla ebbe la piena consapevolezza» 105, «E poi l’altro, quello che non avrebbe mai più voluto nominare, il Riccardo, sì, il Riccardo» 202, «Vado a casino. Tanto se là son puttane, la Gina cos’è?» 265). Quindi, a punteggiare ulteriormente il tessuto linguistico, l’uso di *intanto che* («intanto che remava» 235), *ci* per *gli* («Domenica a quelli del Milan ci daremo la solfa» 46, «Non ci dia retta» 56), *voialtri* («Ecco casa siete capaci di fare voialtri...» 99), alcuni usi dell’articolo («Dei scemi: ecco cosa sono. Dei scemi e niente più» 11) e del dimostrativo («Tutta colpa di quel scemo là» 96); l’interiezione *neh* («Neh, te, terrone della madonna» 88).

Per il lessico, si registra una serie di presenze che non vogliono porsi come frattura con la lingua comune, ma ne definiscono meglio i contorni e servono ad ambientarla nella voce dei personaggi, ai quali è assegnata, ma non esclusivamente, la componente locale: *gelosie* («il chiarore che scendeva dalle

11. Così *ibid.*, 89-90.

12. Spinazzola 2002, XII.

13. Già Ghino Ghinassi, nella sua recensione a Baldelli 1965, suggeriva di ricondurre a definizioni meno approssimative l’esperienza linguistica del *Ponte*, richiamandosi a lavori allora recenti sull’italiano regionale di Pellegrini, De Mauro e Grassi (cf. Ghinassi 1965, 129).

14. Il fenomeno è diffuso in ogni pagina e non serve esemplificare. Si ricorda l’osservazione di Baldelli 1965, 86, n. 14, secondo il quale la ricchissima presenza di apocopi fa sorgere «il dubbio che si debbano all’intervento del proto».

fessure delle gelosie» 42),¹⁵ *benda* («Hai su ancora la benda?» 51),¹⁶ *tornare a* ‘riprendere, ricominciare’ («vieni su che torniamo a vederli» 58, «tornò a ricordarsi dei bottoni» 102),¹⁷ *andare giù* («i suoi ragazzi se n’erano andati giù per le scale» 4), *slargare* («desse: “ragazze slargate le gambe?”» 24),¹⁸ *ruera* («Bisogna che faccia pulire. Sembra una ruera» 24),¹⁹ *fighetta* m. («Il Nino: il fighetta della “Villapizzone?”» 28), *vacca di un, di una* («Quella vacca d’un ventre» 30), *tirare il colpo* («il Consonni aspettava l’occasione buona per tirargli il colpo» 31),²⁰ *buono* («non sono più buono di chiuder un occhio» 84), *saltamartino* ‘cavalletta, grillo’ («“Quel saltamartino là?” fece il signor Gino di rimbalzo, quasi il Riguttini gli fosse piombato con un salto davanti» 46),²¹ *venire su* ‘salire’ («Vien su come un motorino» 57),²² *bauscia* («delle bauscie! Ecco cosa siete: delle bauscie!» 58), *frigna e frignetta* («ancora un anno in mezzo a quelle frigne e poi, via» 62, «la voglia d’uscir al più presto da quelle frignette» 64),²³ *venire giù* ‘scendere’ («il pensiero del lunedì veniva giù come un’ombra» 73), *venire giù* ‘provenire’ («Ma cosa credi che sia venuto giù dalla Brianza per fare?» 82),²⁴ *sberla* («gli avrebbe lasciato andar una sberla» 217),²⁵ *buttare là* («gli parve il momento di buttar là la notizia» 89),²⁶ *pirletta* («Tu, pirletta, portami una coca» 89), *scorengia* («Pare una scorengia!» 90),²⁷ *cabaré* («stava sopravvenendo il ragazzo, che recava sul cabaré le nuove ordinazioni» 91),²⁸ *smollare* ‘allentare’ («Smolla la cintura» 94),²⁹ *tirare su* («Cosa volete che sia tirar su cinquecento lire?» 96),³⁰ *essere su* («a quell’ora sua mamma era ancora su a finir i mestieri» 100),³¹ *bamba* («Cosa pretendi, o bamba, che il padrone ti veda e ti dica anche grazie?» 100),³² *pola* ‘polizia’ («Sono i posti

15. Cf. GRADIT s.v. *gelosia*2: regionale settentrionale.

16. Cf. Baldelli 1965, 84.

17. Cf. Cherubini s.v. *tornà*: «*Tornà* unito con altri verbi si suol tradurre in italiano colla semplice particella *ri* appiccata al verbo corrispondente».

18. Cf. Cherubini s.v. *slargà*: «Slargà i gamb. *Scosciarsi* – *Allargare le cosce*».

19. Cf. Cherubini s.v. *ruera*: «*Letamajo*. *Mondezzajo*. *Sterquilinio*».

20. Cf. Cherubini s.v. *tirà*: *Tirà on colp. Menare un colpo*; e fig. *Tendere una rete*.

21. Cf. Cherubini s.v. *saltamartin*: «Il *Saltamartino* de’ diz. ital. Vale solo per altri oggetti». È però anche regionalismo toscano.

22. Cf. Cherubini s.v. *vegnì*: «*Vegni-sù. Ascendere. Montare*».

23. Cf. Cherubini s.v.: «*Lamentone* (*tosc.). *Pigolone*. Così chiamasi una persona rincresciosa e che sempre si lagni o mostri aver bisogno di mille cose».

24. Cf. Cherubini s.v. *vegnì*: «*Vegni-giò. Venire alla città*. Dicesi de’ fattori, de’ contadini, de’ mezzadri che vengono di campagna in città».

25. Cf. GRADIT s.v.: voce settentrionale.

26. Cf. Cherubini s.v. *buttà*: *Buttà-là. Slanciare*. *Buttà-là ona parolla. Slanciare una parolla*.

27. Cf. mil. *scorengia*.

28. Cf. GRADIT s.v.: regionalismo settentrionale.

29. Cf. Cherubini s.v. *smollà*: *Slentare*.

30. Cf. Cherubini s.v. *tirà*: «*Tirà-sù. Raccogliere. Raggruzzolare. Rammassare danari, robe ecc.*».

31. Cf. Cherubini s.v. *vezz*: «*Vezz-sù. Essere alzato di letto*».

32. Il GRADIT, che lo segnala come dialettale milanese, indica la prima attestazione con il significato di ‘sciocco’ nel 1966.

della pola...» 115),³³ *saltafosso* («Cerchi di non farmi il saltafosso» 122),³⁴ *insieme* («sei stata così scema non solo d'andargli insieme» 185, «t'è piaciuto di venirmi insieme» 210, «è da più di venti mesi che gli si parla insieme» 338),³⁵ *morello* 'livido' («No, che mi resta il morello...» 188),³⁶ *foffa* («gente come si deve e foffa, ladri, baresi, ruffiani, napoli e veneziani» 205),³⁷ *napoli*³⁸ («gente come si deve e foffa, ladri, baresi, ruffiani, napoli e veneziani» 205), *tirare avanti* («piuttosto di tirar avanti così» 220), *teppa* («Si, di scherzo: uno scherzo da teppa» 225), *cimentare* («Non cimentarmi, Bob, perché non so cosa potrei fare stasera!» 269),³⁹ *palanche* («ti arrivano palanche in tasca» 281),⁴⁰ *tirare in casa* («Ma se la Piera si sposa io la Carla posso tirarla in casa con noi» 330).⁴¹ E si possono aggiungere, pur senza una autenticazione lessicografica e che paiono attestarsi solo nell'uso di Testori, *dare la solfa* («voleva dargli la solfa» 39), le *barbe* 'barbone', uniche donne con cui poteva andare lo sfortunato Ciulanda («Quello che se vuole toccarne una deve andare con le barbe del Parco» 93).⁴²

Accanto a una compagine lessicale ampia, ma che tende a mimetizzarsi nelle forme dell'italiano, sono riconducibili all'elemento locale anche l'interrogativo *per fare*, lombardismo di grande frequenza, associato costantemente al neutro settentrionale *cosa* («E allora cosa ti disperì per fare?» 20, «E allora cosa stava lì a far lo scemo per fare?» 38, «Ma cosa credi che sia venuto giù dalla Brianza per fare?» 82, «Cosa credi che t'abbia creato il piedistallo per fare?» 172, «Cosa crede che stia volentieri al bar per fare?» 221). E sono presenze simili, costrette nella frase in collocazioni precise, a piegare la stessa sintassi verso andamenti dialettali.

Elemento prevalente di questo impasto linguistico è certamente la spinta all'oralità, che in particolare si dispiega nello sfruttamento di alcuni costrutti marcati. Onnipresente è la dislocazione a sinistra senza distinzioni tra dialogato e narrazione («di lasciarlo all'ospedale di Lecco l'avevan subito escluso» 10, «Il vestito che gli avevan visto su stasera l'aveva preso già fatto» 81, «Io la bocca

33. Il GRADIT attesta il regionalismo settentrionale *pula* nel 1961.

34. Il GRADIT attesta il regionalismo nel 1965.

35. Cf. Cherubini s.v. *insèmma*: «*Insèmma* fra noi ha altresì forza di preposizione, e posposto ai verbi equivale alla preposizione *con* compenetrata nei verbi italiani equivalenti».

36. Cf. Cherubini s.v. *morell*.

37. Cf. Cherubini s.v.: «*Marame. Scegliticio. Pisciadura*. La parte più cattiva di checchessia».

38. Il GRADIT lo indica come regionalismo settentrionale con il significato di napoletano e, per estensione, di meridionale.

39. Cf. Cherubini s.v. *cimentà*.

40. Cf. GRADIT s.v. *palanca2*: al plurale regionalismo settentrionale.

41. Cf. Cherubini s.v. *cà*: «*Tirà nissun per cà*. Non si mettere persona in casa».

42. Nella *Gilda del Mac Mabon*, nel racconto di cui è protagonista il Carisna, personaggio simile al Ciulanda, le barbe diventano esplicitamente barbone: «gli altri della "compagnia dei matti", la sera, preso il tram e arrivati fin agli archi di porta Romana si perdevan lungo i bastioni per far la corta a una delle tante barbone che battevano i ruderi di viale Sabotino e i giardinetti del Montenero, magari le più vecchie e sgangherate» (Testori 1996, 676).

dove l'ha messa un altro, non la metto» 106). O le dislocazioni a destra, semplici segnali di una oralità diffusa in tutte le zone dei dialoghi quando si mostrano in forme di tipica convenzionalità parlata: «Lo sai che ti guardano» (16), «Te l'avevo detto di rallentare» (26), «Lo sa che se voglio posso mandar in galera lei e tutta la sua compagnia» (122), «Lo vuoi capire che il padrone in casa sono io» (262); talvolta anche in combinazione multipla e con altri costrutti marcati: «Cosa ve ne importa a voi chi è che me l'ha dato?» (88); ma attraverso le quali si può creare il retroterra comune tra la parola del narratore e l'indiretto libero dei personaggi: «Non era necessario leggerlo quel foglio per vedere quali eran stati anche quella sera gli assenti: lo sapeva. Ormai erano diventati la sua angoscia. Perché i suoi ragazzi li amava: come fratelli, come figli come tutto» (4), ed anche partecipare a una più precisa spartizione dei campi indicali nello stesso indiretto libero: «Se andando a trovarlo gli avesse tirato in ballo qualcosa, avrebbe potuto dirglielo: e cioè che lui l'aveva capito da come faceva che voleva dargli la solfa, umiliarlo, fregarlo» (39). Il *che* polivalente, presente in tipiche modalità parlate: «meglio per lui che si sarebbe convinto [...] delle condizioni del Consonni» (39), «vieni su che torniamo a vederli» (58), «Luce, luce, che casini qui non ne voglio!» (95), «Non solo quello che hai bisogno adesso» (187), «al fondo mi vedrai che t'aspetto» (293); anche come *che* scisso: «quelle verginelle che oltre a tutto devi anche insegnargli come si fa» (81), «quelli che sul polso un giorno gli vedi spuntare un braccialetto col nome "Arardo", "Loretto"» (87), «quella grazia inappuntabile che solo dio poteva avergliela data in dono» (152). Quindi una serie di tratti morfosintattici singolarmente rari, ma nel complesso disposti in tutti i racconti. Innanzitutto alcuni usi pronominali: «Neh, te, terrone della madonna» (88), «Te, scemo» (97), «Alla larga te, lei e tutti quelli che nasceranno!» (331), *gli* femminile: «imparerà ad ascoltare quello che gli devo dire» (183); il frequentissimo, ma non esclusivo neppure nei dialoghi, *cosa* interrogativo; alcuni cedimenti del congiuntivo: «Se non facevo così, non sarei più riuscito a vederti» (15), «può darsi che riesci a vederlo» (24), «Se mi ascoltavi...» (41), «constatar se l'aveva scelto del colore giusto» (108), «Mi pare che questo nei contratti non c'era» (269).

Non sorprende la ricca presenza di segnali discorsivi, in particolare è costante il ricorso ad *ecco*. Accanto alla presenza consueta nel dialogato, in particolare ad apertura di battuta («Ecco. Prendi anche questo, brutta troia!» 68, «Ecco lo vedi a cosa serve la tua superbia?» 335), può ricorrere nella diegesi con funzione ostensiva: «Ecco: stava appoggiato al muro in attesa dell'appello» (17). Ma soprattutto sono interessanti gli usi all'interno dell'indiretto libero: può ribadire la paternità del punto di vista ai personaggi: «l'aveva capito subito che ormai non c'era altro che inventar una storia e andar avanti; "un sasso"; ecco. Perché lui cos'aveva fatto? Una sterzata. Ecco» (27); può servire a ridare la parola a un personaggio dopo una sequenza diegetica, segnalando la sovrapposizione di piani temporali tra pensato e avvenimenti esterni: «Ecco: sarebbe andato ad aspettarlo all'arrivo. Perché era sicuro che il rientro si

sarebbe chiuso con una vittoria strepitosa» (50); «La testa del Consonni che non aveva avuto il coraggio d'andar a vedere gli tornava davanti. Ecco: tutto lì: il coraggio: gli mancava il coraggio» (33); può indicare una ricapitolazione: «Ecco: era lì, era a quel punto che l'aveva atteso» (248).

Ricchissime le presenze lessicali d'indole colloquiale: *cotto* («Dài che è cotto!» 11), *rogna* («andrai nelle rogne» 14), *fregare* («voleva dargli la solfa, umiliarlo, fregarlo» 39), *roba* («Hai visto che roba?» 49), *vecchia* 'madre' («Quanto alla vecchia poi, niente» 54), *broda* («Avrà preso qualche broda» 54), *verginella* («Le verginelle a me non mi dicono niente» 58), *coso* («il vostro coso, lì, il Riguttini» 59), *coso* 'omosessuale' («Andare insieme ai cosi l'Ivo?» 81), *manganona* 'donna'⁴³ («da figura piena e potente dell'anziana: lei, la manganona, quella che andava a prendere il tè e il whisky al "Re di Picche"» 94), *cine* («nei cine di Porta Venezia» 82), *farci su la testa* 'scommettere' («Quello lì, guardate, neanche un mese, ci faccio su la testa e arriva a casa con una Guzzi» 89), *terronia* («uno venuto su dalla terronia nella confusione del dopo guerra» 85), *tizia* (trovato la tizia con la grana» 86), *terrone* («terrone della madonna» 88), *grana* («Fuori la grana!» 132), *mollare* («prima o poi, dovrà mollare. E allora ci racconterà tutto» 90), *casino* («Luce, luce, che casini qui non ne voglio!» 95), *grana* («se non vuole aver grane, venga giù subito in strada» 122), *cosa* 'prostituta' («se vai con le cose, non baciarle, scemo» 139), *battere* («Una che batte qui da sette, otto giorni» 140), *corna* («Le corna, [...], le piantasse in testa a un'altra» 230), *corno* («Sola un corno!» 231), *francesa* («Sì, perché piuttosto che una francese, se poi era veramente francese, meglio Lomazzo!» 197), *generala* («sarebbe stata ancora una donna o non invece una generala?» 203), *sgobbare* («Sgobba, sgobba come un ladro» 252), *becco* («Io, io farmi far becco da lui?» 263), *fare lingua in bocca* («Vuoi vedere come si fa a far lingua in bocca con la tua dama?» 263); e grande spazio al turpiloquio che giunge fino all'esplicita bestemmia: *mettere nel culo* («Dài, che glielo mettiamo nel culo» 11), *merdone* («fascisti merdoni» 24), *culo* 'omosessuale' («culo chi legge» 24), *troia* («E allora prendi anche questo, brutta troia!» 68), *all'inferno* («All'inferno il ventre e la soppressa» 32), *ostia* («"Ostia!" commentò a mezza voce la donna» 136), *mezzasega* («le mezzeseghe della "Vigor"» 41), *cristo* («fanno un cristo di niente» 87), *madonna* («terrone della madonna» 88), *culatone* 'omosessuale' («Siete dei culatoni» 94), *manganello* («al Ciulanda servigli per piacere un vov, che ha il manganello che non va più» 90), *ostia* («poi quelle ostie di piegamenti» 84), *merda* («ridur tutto a quello che è; una merda» 102), *porcone* («Sto parlando con te, porcone!» 132), *puttana* («perché puttana sono e puttana resto» 144), *stronzo* («Ho piantato questo, stronzo!» 262), *porca* («quella porca d'una rossa» 335).

43. Il GDLI s.v. *mangano* 7. «Popol. Omaccione. – Femm. *Mangana*: donna»; non mi sembra però improbabile un riferimento a Silvana Mangano.

Per il terzo tipo si tratterà in alcuni casi di scelte irriflesse nella dimensione microscopica di *lagrime* (102, 107, 109, 147, 327, 340)⁴⁴ e delle preposizioni articolate sintetiche *col*: «col diminuir» (61), «col Consonni» (63), «col coincidere» (120), «coi quali» (221), «col riempirsela» (233), «col mestiere» (248); e più notevolmente, e solo propria del narratore, *pel*: «pel manubrio» (30), «pel manico» (235), «pel corpo» (242), «pei capelli» (271), «pel solo fatto» (341). Ma soprattutto sono le letture dei personaggi a indicare spesso la qualità dell'elemento letterario: «Cercò nel fondo della tasca un fiammifero, ma s'imbatté solo nel «Grand-Hôtel» che teneva lì piegato e ripiegato per leggerlo nelle pause del lavoro» (25), «Seduta al tavolo, vicino alla madre che stava cambiando il colletto a una camicia del Cornelio, l'Angelica si sforzava di calmar l'agitazione tentando di legger sul «Bolero film» l'ultima puntata di un romanzo» (159). Dalle pagine dei fotoromanzi derivano dunque scelte letterarie alle quali si affida l'esibizione di stati d'animo e sentimenti dei personaggi all'interno del pervasivo indiretto libero: «Oh se l'aveva ingannata la natura con la bellezza di quel tramonto così disteso e così dolce, quasi avesse voluto far tremare ogni punto dell'orizzonte che, seduti com'erano, pareva venisse loro incontro senza mai raggiungerli, formando come una tenda che scendeva a proteggerli!»; e sono anche le zone in cui più evidente è la volontà di mostrare nel parlato l'emotività dei personaggi, come segnala anche la punteggiatura e insieme la presenza di interiezioni tradizionali: «Ah sì?» (62), «Ah!» (157), «Ah, senta» (201), «Ah no, fece a se stessa» (217), «Eh no, caro mio!» (221), «Eh, sì, amato» (248), «Oh se era meglio!» (197), «Oh per quello di rimorsi lei non ne aveva!» (212), «Oh dio, cosa si può decidere in quei momenti?» (205), «To', prendilo» (272).

Il dato letterario non si esaurisce però solo in quest'ambito di "lingua provinciale", legato prevalentemente alla parola dei personaggi. Sono riconducibili qui anche scelte di maggior controllo formale legate alla voce del narratore, come alcune scelte pronominali: «avvertendolo essi per primi» (73), «egli continuava a star nell'angolo» (96), «esse vivessero solo» (302); «restarvi» (82), «v'era scritto» (237), l'uso del dimostrativo neutro *ciò*, l'uso frequentissimo di *in cui* dopo sostantivo temporale; la tendenza, in snodi narrativi particolari, a una sintassi periodale maggiormente distesa, fondata su elementi correlativi e non soltanto mossa da procedimenti di accumulo nominale, della quale il narratore si serve come una sorta di moto d'avvio di un successivo indiretto libero, nella cui zona liminare si innesca la cessione della voce al personaggio e allo stesso tempo si prolunga la presenza di quella del narratore: «La sua ostinazione nel riproporre a ogni momento quel dubbio derivava sì dal gusto in lui naturale di dir sempre il contrario di quello che dicevan gli altri, ma anche e più dal bisogno quasi bestiale che lo prendeva di distruggere ogni possibile

44. Ma nell'unica occorrenza in cui è addebitabile a un personaggio *lagrime* (344).

sorger d'immagini di felicità altrui» (91); «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» (308).

Quanto al lessico, anche qui si dovrà distinguere dapprima ciò che sembra strettamente legato al mondo rappresentato, alla sua dimensione socio-antropologica (e che ancora una volta è immediatamente richiamato dal nominarne le letture: «La Gazzetta dello Sport», «Tuttosport»). Sarà innanzitutto una serie di tecnicismi legati allo sport, il ciclismo e la boxe su tutti – in particolare nel *Dio di Roserio* e nel *Ras* –: *tirare* 61, *gregario* 64, *allungo* 65, *distacco* 66, *andatura* 67, *fuga* 70, *corni del manubrio* 76, *pistards* 85, (pesi) *leggeri* 167, *quadrato* 171, *ring* 171, *martellamenti* 171, *forcing* 171, *gettare la spugna* 175, *secondi* 175, *gong* 175, *ripresa* 175, *mettere alle corde* 176, *match* 176. Quindi una serie di marchionimi e voci designanti oggetti di peculiarità storica e sociale, puntuali nella loro denotatività ma antropologicamente simbolici;⁴⁵ tra i primi: *Millecento* 47, *Alfa* 52, *Giardinetta* 43, *Millequattro* 52, *Motoroil* 55, *Lambretta* 57, *Binaca* 60, *Lane Rossi* 60, *Cinar* 60, *Rumi* 70, *Guzzi* 89, *Vov* 90, *Kalmin* 208, *Cimbali* 210, *Tabacco d'Harar* 57; per i secondi: *moto-scooter* 57, *boogie* 58, *bigliardino* 73, *pack* 84, *spuma* 84; *trence* 91, *punch* 111, *rhum* 111, *radiogrammofono* 120, *jazz* 1229, *bar-trumeau* 129, *cognac* 130, *trumeau* 200, *tailleur* 136, *separé* 151, *dancing* 162, *abat-jour* 201, *secrétaire* 235, *balera* 317.

Ad un lessico di letterarietà pur talvolta recente appartengono rare voci d'uso strategico in momenti di pura descrittività diegetica: *baluginare* («fece baluginar l'aria di riflessi argentei» 43), *stornare* («Anche adesso il pensiero del lunedì veniva giù come un'ombra nei meno giovani; avvertendolo essi per primi cercavano di stornarlo» 73), *groviglioso* («nodi umidi e grovigliosi» 77), *nolente* («la violenza di quel gettarsi di tutti intorno al vincitore li trascinasse nolenti nel cerchio di teste» 78), *tinnire* («in modo che il braccialetto oltre che rilucere meglio potesse anche tinnire» 88), *sgargiare* («una donna che tremava sotto lo sgargiare delle sete» 91), *conferire* («preferì come sempre conferire con l'interessato» 128), *opimo* («il gonfiore, tanto opimo da suscitargli una specie di stupore, gli fece precipitar la mossa»), *delusivo* («una serata così triste e delusiva» 278), *lucore* («vide il lucore che scivolava freddo e azzurro» 297), *alcuno* «nessuno» («non prevista da alcuno dei tre» 332); e questa rivendicazione lessicale di presenza da parte del narratore si mostra inoltre in due neoconiazioni,

45. Rileva l'importanza di queste presenze Rosa 2015, 457: «Le radici della cultura testoriana affonderanno pure nella terra ben concimata dei campi, recuperata magari anche attraverso la pittura del Seicento lombardo, ma la rappresentazione del *Dio di Roserio* ricava forza espressiva dall'ancoraggio tenace ed esibito all'atmosfera convulsa e contraddittoria di quel 'miracolo' economico che esplose con spietata urgenza nell'hinterland milanese».

entrambe, singolarmente, riferite in racconti diversi ad uno stesso personaggio, Ivo Ballabio detto il Brianza: *sfrecciatore* («sfrecciatore di cuori» 57) usato ironicamente nel *Dio di Roserio, sperdutezza*⁴⁶ («Sulle prime tentava di resistere, ma la sperdutezza in cui ogni corpo appena toccato lo faceva cadere [...], gli allentava poi ogni freno» 139) in *Ma sì, anche lei...* ad indicare l'immediata resa alla sensualità del Brianza.

3. Manierismi

Osservava nel 1965 Ignazio Baldelli «la sostanza essenzialmente retorica dello stile di Testori».⁴⁷ Qualche anno dopo Maria Antonietta Grignani, in conclusione di un saggio dedicato a Mastronardi, così scriveva: «Nemmeno i lombardi come Testori possono essere chiamati in causa [a proposito di Mastronardi], con la loro accurata distinzione di piano diegetico, ove il dialettalismo quando c'è è evidenziato, e di piano mimetico. Senza contare che *Il dio di Roserio* di Testori, uscito nei «Gettoni» nel 1954, è ricco di fenomeni squisitamente manieristici, come l'aggettivazione trimembre e l'affollarsi di similitudini»⁴⁸. Sostanza retorica dello stile o manierismo – con i fenomeni che gli appartengono – indubbiamente presente anche nel *Ponte della Ghisolfà* (a partire dal suo episodio iniziale), nel quale però viene meno, a mio avviso, la distinzione netta tra piano della narrazione e quello della mimesi e i fenomeni del manierismo servono ad articolare la relazione tra la voce del narratore e quella dei personaggi, in un contesto dominato dall'uso dell'indiretto libero.

Emergono immediatamente per frequenza le similitudini, tra le quali prevalgono quelle isomorfe alla realtà sociopsicologica dei personaggi e che mettono in campo generiche bestie, cani e altri animali: «con il caldo sul punto d'assalire la città come una bestia» (3), «[il Ciulanda] Come una bestia s'affannava ad alzar le zampe contro quell'immagine di bellezza vittoriosa» (92-93), «come una bestia presa nel laccio aveva tremato» (290), «consumar come cani la loro vita nelle galere» (120), «incubi che lo inseguivano come cagne» (121), «Lo tengo sotto così, guarda, come un cane al padrone» (258), «di aveva seguiti sfrecciar come falchi» (4), «aveva preso a girar dentro la serratura la piccola chiave col rumore d'un topo che rosicchi» (125), «era stato combattuto

46. La parola indica, nel *Ponte*, un perdersi sensuale privo della caratterizzazione religiosa che assumerà successivamente. Scriverà Testori nel *Senso della nascita*: «se tu vai indietro nel dolore della nascita incontri un atto d'amore; perché mio padre e mia madre si sono amati in Dio; in Cristo si sono amati. Bisogna dirlo. Credo che non bisogna aver paura di dirlo; perché sono cose che se si pronunciano nella speranza diventano di per sé sacre. Ecco: c'è un momento di sperdutezza in un uomo e in una donna che si amano; di sperdutezza e di liberazione» (Testori 1998, 374-376)

47. Baldelli 1965, 85.

48. Grignani 2007, 35.

come una lotta tra due jene» (174), «gli si spacca la carne come a un coniglio» (180), «sotto, come una mucca alla monta» (261); più rare, ma non assenti, sono invece le similitudini che mirino ad una più immediata adesione alla realtà rappresentata: «la cosa che sapeva di più era che aveva l'orecchio destro più lungo del sinistro, come se appena nato l'avessero appeso a un gancio, talquale succedeva con la carta dei giornali che la sua mamma ogni due o tre giorni tagliava in otto e appendeva vicino al water» (92).

Ma più che la ricerca di una figuralità che può talvolta tradursi nella voce dei personaggi secondo una facile letterarietà melodrammatica e fotoromanzescas,⁴⁹ la maniera testoriana ha forse la sua maggiore visibilità nella scelta di alcune figure di parola. Tra i fenomeni a ciò riconducibili, sono frequentissime le sequenze aggettivali, nominali e verbali binarie. Limiterò l'esemplificazione agli aggettivi. Dichiarata la letterarietà spesso usurata di alcune coppie («sonno [...] dolce e ristoratore» 206, «gesto [...] meno grave e crudele» 194), per alcune sequenze si noterà il gradimento per la collocazione in fine di periodo che ne rileva il valore ritmico; ma soprattutto andrà sottolineato il ricorrere frequente di alcuni aggettivi con riferimento a determinati differenti, quasi a indicare una costanza psicologica e percettiva che si proietta anzitutto all'interno di ogni singolo racconto, ma tende poi a espandersi su tutti i racconti. *Acido*: «lotta acida e silenziosa» (92), «risata breve ed acida» (97). *Continuo*: «continuo, violento, strisciar delle gomme» (67), «continuo, sotterraneo riferimento» (155), «una rete continua e orribile» (210), «ragionamenti continui e pedanti» (334). *Crudele*: «occhiata penetrante e crudele» (120), «una conclusione meno vergognosa e crudele» (162), «truffa vergognosa e crudele» (180), «gesto [...] meno grave e crudele» (194), «un sorriso sboccatto e crudele» (216), «scambio di nomi [...] crudele e doloroso» (237). *Cupo*: «un silenzio [...] cupo e profondo» (8), «foglie grevi e cupe» (55), «sensazione inafferrabile e cupa» (321).⁵⁰ *Dolce*: «la faccia dolce e molle» (69), «bocca [...] dolce e desiderosa» (79), «occhi [...] dolci e tremendi» (142), «dolce e tremenda sirena» (158), «sonno [...] dolce e ristoratore» (206), «luce [...] calma e dolce» (225), «tramonto così disteso e così dolce» (225). *Duro*: «odore [...] duro e potente» (24), «un'occhiata dura e struggente» (145). *Freddo*: «occhi freddi e irosi» (91), «ducere [...] freddo e azzurro» (297), «s'era mostrata fredda ed esitante» (317). *Grasso*: «voce grassa e pastosa» (49), «ciuffi grassi e neri» (51), «la testa del Todeschi spuntava grassa e congestionata» (61), «macchia umida e grassa» (79).⁵¹ *Inebriante*: «avventura inebriante e felice» (180), «passione [...] così

49. Qualche esempio: «La menzogna che aveva inventato era scesa sul fatto e l'aveva chiuso come un coperchio chiude la bara» (48), «un'ombra d'orrore calò come l'ala d'un mostro» (135), «trascinandosi come amanti sul punto di lasciarsi per sempre» (148), «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» (200)

50. E con la dittologia come *correctio*: «un'ombra dolce, eppur cupa e pesante» (244).

51. E in sequenza ternaria «la striscia larga, grassa e bianca» (77).

vera, così inebriante» (217), «senso di pienezza [...] vitale e inebriante» (308). *Largo*: «pista larga e perfetta» (51), «anelli larghi e lenti» (85), «un sorriso largo e compiaciuto» (113). *Lucido*: «sguardo lucido e imperioso» (116), «occhi lucidi e golosi» (259), «[occhi] lucidi e atterriti» (261). *Lugubre*: «dugubri, oscene bestemmie» (97), «sghignazzata lugubre e violenta» (169), «ombra lugubre e sinistra» (254). *Lungo*: «dungo, fragoroso arrampicamento» (85), «ossa lunghe e magre» (92), «strada lunga e silenziosa» (197), «lunga e paziente opera» (204), «abitudine lunga e quotidiana» (232), «un'occhiata lunga e scrutatrice» (333). *Minaccioso*: «sollevandosi atterrita e minacciosa contro il fratello» 185, «una tensione greve e minacciosa» (311). *Pericoloso*: «de cose più pericolose e degradanti» (119), «situazione così pericolosa e difficile» (126). *Profondo*: «un silenzio [...] cupo e profondo» (8), «[respiri] profondi e affannosi» (109), «nausea invincibile, profonda» (199), «odore tra profondo e mostoso» (207), «affetto profondo e immeritato» (277). *Rabbioso*: «inseguimento violento e rabbioso» (10), «atmosfera [...] ostile e rabbiosa» (176), «si guardavano, innamorati e rabbiosi, come cani» (231), «cena grama e rabbiosa» (287). *Sordido*: «sordida e impotente invidia» (167), «il senso di pienezza, buia, sordida» (308). *Stanco*: «occhi [...] stanchi e agitati» (79), «[raggi] deboli e stanchi» (96), «tirar sera stanco e stordito» (266). *Triste*: «tono [...] triste ed accorato» (115), «una serata così triste e delusiva» (278), «parodia triste e vergognosa» (313). *Umido*: «nodi umidi e grovigliosi» (77), «macchia umida e grassa» (79), «occhi fondi e umidi» (202), «passo [...] umido e ovattato» (299). *Vergognoso*: «spettro [...] scomodo e vergognoso» (118), «compromessi [...] vergognosi e umilianti» (119), «una conclusione meno vergognosa e crudele» (162), «truffa vergognosa e crudele» (180), «era amaro e vergognoso vedersi distrugger davanti la sicurezza» (241), «pose vergognose e ributtanti» (243), «parodia triste e vergognosa» (313). *Violento*: «rifiuto [...] violento e deciso» (10), «inseguimento violento e rabbioso» (10), «il Riguttini e il Pessina avanzavano [...] violenti e indomabili» (61), «continuo, violento, strisciar delle gomme» (67), «sghignazzata lugubre e violenta» (169). *Viscido*: «il "tac" viscido e soffocato» (19), «la macchia viscida e nera del pipistrello» (99).

Osservazioni analoghe andranno fatte per le sequenze ternarie, spesso in progressione climatica. Accanto a quelle di stampo tradizionale, entrano nella sequenza aggettivi, sostantivi e verbi di cruda quotidianità: «altezza; peso; torace...» (18), «dargli la solfa, umiliarlo, fregarlo» (39), «tappo, canna e carrozzeria» (56), «Sberle, calci, sputi [...] dalle bocche, dai piedi e dalle braccia» (93), «del falso, del vigliacco e del porco» (216), «calzoni, pullover, camicia» (234). O ancora le frequenti accumulazioni, che nulla hanno della fredda registrazione di dettagli e con i quali non si ricerca una rapida esattezza descrittiva.⁵² Il ritmo impresso dall'accumulazione è tutto giocato sul piano

52. Cf. Mauroni 2008, 21-35.

narrativo come misura congestionata dell'azione o dei sommovimenti di un animo: «avevan scorto, oltre il finestrino, come se fuggisse, la testa, le macchie, il fiotto di sangue, le palpebre incavate, poi sulla strada i segni, le gocce, le chiazze, ma anche questo non più che fuggendo» (11), «Poi subito dopo sempre sulla destra s'accese la rete d'una centrale elettrica: un rimbalzar di placche d'acciaio, fili, incroci, curve, ottoni, pareti trasparenti, imbuto, ceramiche, comignoli, punte, aghi, matasse liquefatte, raggi, platini e sprazzi» (68), «gli occhi fissi oltre le strisce che la decorazione a smeriglio lasciava libere nella gran lastra di cristallo: facce, mani, stecche di bigliardo, pezzi di tappeto verde, sigarette, fili di fumo, bicchieri, ma lui, ma il suo Bruno?» (145), «La macchina che sfrecciava inseguita come da un'orda di cani; città, strade, paesi; il carico di poche pile di sigarette, giusto quanto bastava per viverci sopra in tre, perché poi gli altri non eran scapoli come lui [...]: frenate, curve, deviazioni, sibili di ruote, fischi di sirene, lampi abbagli: tranelli, pedinamenti, appostamenti...» (314).

Un ruolo importante è affidato al molteplice disporsi della ripetizione. Testori ne fa un uso ampio e variato, sfruttando pienamente la polifunzionalità della figura, segnale da un lato delle strategie del parlato, dall'altro delle tentazioni del manierismo, ma insieme anche dell'interdipendenza dei due momenti e dello stabilirsi di relazioni tra la parola del narratore e quella dei personaggi.

Può presentarsi nelle frequentissime frasi foderate, ad incorniciare gli estremi di una battuta dialogica: “Accelerera. Dev'esser successo qualcosa. Accelerera” (14), “Metti giudizio, Sergio. Metti giudizio” (16), “Io gliel'avevo detto di rallentare, presidente, gliel'avevo detto” (16), “Gli passerà, vedrai. Gli passerà” (17), “Non voglio che mi vedano così. Non voglio” (17), “Dei scemi, ecco cosa sono. Dei scemi e niente più” (20), “Basta, per l'amor di dio! Basta!” (20), “È stato un sasso. Te l'avevo detto di rallentare. È stato un sasso, Sergio” (33), “Rallenta, troia! Rallenta!” (33), “Rallenta! Siamo soli! Rallenta” (42), “Rallenta, troia! Rallenta!” (43), “Rallenta. Dobbiamo arrivare a Milano! Rallenta!” (43), “Parla. Non sono un cane. Parla” (43), “Un sasso, sì, un sasso” (45), “Noi, si capisce! Noi!” (61), “giuro, sì, sì, giuro” (62), “Prendi anche questo, brutta troia! Prendi!” (68), “avanti, dà, avanti” (68), “Forza, Dante! Forza!” (68), “Un limone, Ivo! Un limone” (69), “Tira, Ezio! Tira!” (69), “E allora prendi anche questo, brutta troia! Prendi!” (74), “Piantala va', piantala!” (83), “Flanella, santo dio, flanella...” (83).

E talvolta è lo stesso narratore a ribadire la ripetizione della diegesi attraverso un verbo introduttore del discorso diretto: «“Contala al gatto, va'!” fece il Renzo staccando la mano e mostrando a tutti il segno lasciato dalle dita del Luciano sulla sua carne. “Al gatto!” ripeté» (89).

E fenomeni di foderamento ricorrono nel patetismo di alcuni momenti dell'indiretto libero: «Basta con questi pensieri! Per l'amor di Dio, basta!» (16), «L'aveva detto; lui era ben lontano dal crederlo, ma ormai l'aveva detto» (29), «il coraggio: gli mancava il coraggio» (38), «Sul culo: ecco. Gliel'avrebbero dato sul

culo il trofeo dell'Olon» (57), anche con minimi inserimenti olofrastici: «Continuare, sì, continuare» (33). Fenomeni di geminazione, anche senza interposizioni tra gli elementi iterati, sono in ogni caso comunissimi nei dialoghi: «Qui, qui che c'è da fare!» (42), «Anziana, anziana fin che volete» (89), «Vieni qui, vieni qui e sta' qui, sta' qui dalla tua Carla» (106-107), «Non importa, non importa» (138), «Fatti, fatti sostenere dalle donne tu...» (262).

Se le soluzioni precedenti servono esplicitamente alla riproduzione dell'oralità, altre ripetizioni potrebbero ricondurre ad una ricerca di controllo, pur non essendo estranee al parlato. Così le frequenti disposizioni anaforiche: «L'enigma da risolvere per il Ballabio [...] tornò dunque ad esser quello relativo al colloquio che la padrona qualche giorno gli aveva richiesto [...]. L'enigma del perché la signora non gli avesse fatto neppure un cenno» (154), «Era questa la ragione più semplice ma anche più vera del suo costume: il piacere: piacere d'aver un amico; piacere di cambiarlo [...]; piacere di poter togliersi i capricci che voleva; piacere in una parola della vita» (257); o le anadiplosi appositive: «provando tutti nei suoi riguardi molta tenerezza, una tenerezza che per la verità a lui dava più fastidio che piacere» (102), «nuove ed esplicite parole, parole che tra l'altro inconsapevolmente beffeggiavano la sua generosità» (141), «dentro quattro muri anche loro, muri che li avrebbero difesi e custoditi» (311).

Ma più che la loro descrizione attraverso una griglia classificatoria, va sottolineato come le ripetizioni servano da elementi di strutturazione e organizzazione delle voci e dei punti di vista, ne indirizzano i rapporti: l'elemento ripetuto passa, nel trascorrere della pagina, dalla voce del narratore a quella dei personaggi e viceversa, e contribuisce dunque a rendere le continue sovrapposizioni e intersezioni. Come nell'esempio seguente, dove la ripetizione di alcuni verbi e di alcuni connettivi da un lato isola, incorniciandolo, il flashback memoriale, dall'altro lo rende presente immettendolo nella stessa scansione cronologica segnalata dal continuo succedersi di *poi*:

“Sicché ti sei rimesso...” mentre svitava risentì le parole che il principale gli aveva detto poco prima. Sì, sì era rimesso: e non avrebbe più mollato: sicuro com'era. *Poi* risentì quello che gli aveva detto il Todeschi quando gli aveva riferito d'esser stato a trovare il Consonni: «Finalmente! Adesso sì che mi piaci». Continuò a dar colpi su colpi, finché il tappo gli restò nella mano. *Allora* l'appoggiò sul profilo del marciapiede. Andò al distributore. *Vide* che il signor Gino aveva già pronta la canna; la prese; la tirò con uno strattone guidandola verso il foro del serbatoio. La canna grossa e rivestita di tela grigiastra *s'allungò* ondeggiando, *poi* con un colpo entrò nel serbatoio. Era sicuro; nessuno ormai poteva dir più niente; andato era andato; l'aveva incontrato in una giornata buona. Quando il signor Gino gli aveva dato il permesso d'uscir fuori orario e aveva preso la bici per dirigersi alla Ghisolfa e poi da lì al Ricovero, non sapeva cosa vedendolo sarebbe successo. Non era successo niente. Ecco. Perché cosa mai doveva succedere? Era venuto il direttore. Gli aveva parlato. Gli aveva detto d'aspettarlo nel cortile. Mentre

l'aspettava, aveva temuto che una volta che il Sergio gli fosse stato davanti non avrebbe resistito e gli avrebbe gridato in faccia come era andata, lo ripetesse pure a tutti, tanto lui aveva le sue ragioni. *Poi* il Consonni era arrivato: lo accompagnava un infermiere. *Poi* l'infermiere l'aveva lasciato solo; restando per tutto il tempo sulla porta a fumare e far passare le pagine d'un giornale.

Attraverso la canna la benzina continuava a gorgogliare. Il Pessina la sentì scorrere nel palmo della mano con cui teneva alzata la canna per facilitarne il deflusso.

Poi il gorgoglio diventò un'altra volta affannoso. *Allora* il Pessina si voltò verso il signor Gino che era già pronto per dar lo scatto e lo guardò facendo il solito cenno d'intesa. Mentre rivoltava la faccia verso la macchina sentì il "trac" della molla scattare. *Allora* s'avvicinò al distributore e l'appese al gancio. Intanto quello che guidava era tornato verso la macchina. Il Pessina lo *vide* mentre gli occhi gli si posavano sul tavolino. *Allungò* la mano, prese il pezzo di pelle. Tornò ad avvicinarsi alla macchina; s'appoggiò al parafango; *s'allungò* verso il parabrise; *vide* gli occhi della donna seguirlo; strofinò quattro, cinque, sei, sette volte, la mano sul cristallo; ogni volta che nel percorso la mano gli lasciava libera la vista gettava la coda degli occhi sul petto della donna. *Poi* passò dall'altra parte. (47-48).

E la ripetizione interviene come richiamo all'ordine, indice della partecipe presenza di un narratore che se ne serve come principio ordinatore della sintassi che, all'interno dei lunghissimi indiretti liberi, tende altrimenti a sottrarsi da un procedere fondato sull'esibizione di connettivi logici e a proceder per accumuli nominali:

La sua ostinazione nel riproporre a ogni momento quel dubbio derivava sì dal gusto in lui naturale di dir sempre il contrario di quello che dicevan gli altri, ma anche e più dal bisogno quasi bestiale che lo prendeva di distruggere ogni possibile sorgere *d'immagini* di felicità altrui: *figurarsi quando*, come adesso, *quell'immagine* prendeva l'aspetto d'una donna che tremava sotto lo sgargiare delle sete: quello di seni, magari un po' antichi, ma, come aveva detto l'Ezio, «da forzata»: lui che aveva avuto in dono dalla natura quattro ossa e quanto più desiderio, tanta più incapacità d'avvicinarsi a *quell'immagine*: *figurarsi quando quell'immagine* era poi o anche solo poteva essere, come nel caso d'adesso, di tanta consistenza da tirar giù insieme all'intima, quella che lui non appena gli capitava l'occasione si perdeva a guardare, col cuore in gola, esposta nelle vetrine su due, tre, quattro file, anche se per esempio i reggiseni eran vuoti, da tirar giù insomma insieme a tutto quello, anche i biglietti da mille, proprio come se si svestisse di quelli e di nesi e connessi, e cioè la flanella, il trence, le camicie, adesso l'anello e domani, magari proprio domani, la Guzzi... (91)

La *scema* era stata lei a credere che uno dell'altra sponda, un signore insomma, anche se venuto su dal niente, né più né meno di loro anche se loro nel niente avevan poi continuato a restare, potesse decidersi a sposare una come lei, Binda Angelica, di professione operaia; *scema* a illudersi che il destino per

lei potesse esser meno duro di quello che era per tutti gli altri e le altre che vivevano nella sua casa o in una delle tante uguali alla sua. E *scema* la sua vecchia, quella che adesso faceva passar l'ago da una parte della tela per riprenderlo dall'altra, gli occhi fissi oltre le lenti su quello che aveva in mano; *scema* che l'aveva spinta e caldeggiata in quella sua illusione; mentre, se non altro per il dipiù di esperienza, avrebbe dovuto sapere che levarsi quel giogo dalle spalle per loro ormai era impossibile. (160)

4. Conclusione

La tentazione di servirsi di Testori critico figurativo per leggere Testori narratore è stata frequentata spesso e volentieri dai suoi lettori e Gianni Turchetta, che pur ad essa dichiaratamente ha ceduto, ha messo in guardia dai rischi che ciò comporterebbe.⁵³ Eppure sembra un'autolettura a ritroso di difficile non condivisione quanto Testori avrebbe scritto di lì a pochi anni a proposito del Moretto, nel quale indicava una «consustanzialità tra lingua e dialetto», una assenza di attrito, risultato di una «fusione concatenata e quindi imperquisibile di tutti i loro elementi di peso, gravezza, ritmo e struttura».⁵⁴ E se la fusione può rimanere imperquisibile, possibile è stata l'indicazione delle plurali presenze linguistiche. Ma questo risultato, lontano da un plurilinguismo di marca gaddiana e da una ricerca che mirasse all'eccezionalità della forma, derivava anche dalla costante disponibilità di Testori a sottomettere le ragioni della forma a quelle della morale, come aveva fatto il suo Gaudenzio Ferrari,⁵⁵ che si traduceva nel *Ponte* in una partecipe antropologia dell'hinterland milanese degli anni '50. Nel primo episodio del ciclo a intrecci multipli,⁵⁶ attraverso letterarietà e manierismi il narratore non rivendicava la propria estraneità al mondo descritto e non compiva un'operazione preziosistica; affermava piuttosto la liceità di descriverlo servendosi di un narratore che proprio nelle scelte linguistico-stilistiche si rivela di «onniscenza intrusiva»;⁵⁷ ma quelle stesse scelte, giungendo ai personaggi da melodrammi e fotoromanzi, sono anche conferma di una tensione all'accordo tra voce del narratore e quella dei

53. Cf. Turchetta 2005, 88-89.

54. Testori 1966, 439-440. La citazione è già stata opportunamente sottolineata da Ambrosino 2003, 81.

55. Cf. Testori 1956, 58: «Certo, con il Sacro Monte, Gaudenzio dimostra chiaramente di non essere uomo cui è concesso riscattare una morale comune attraverso una forma eccezionale; se mai di giungere, come giunse, a piegare questa a quella».

56. Secondo quanto lo stesso Testori scriveva nell'Avvertenza premessa all'edizione feltrinelliana del '58: «Questi racconti, dei quali solo alcuni son qui direttamente conclusi mentre i più verranno ripresi e portati avanti nelle raccolte successive, formano la prima parte di un disegno più ampio e più complesso, una sorta di lungo e praticamente interminabile ciclo a intrecci multipli» (Panzeri 1996, 1275). Sulla complessa struttura del ciclo cf. Turchetta 2005, 94-97 e Rosa 2015a.

57. Rosa 2015a, 466.

personaggi, tra mimesi e diegesi, d'altronde continuamente intrecciate nell'indiretto libero.

Si è detto all'inizio della costante tentazione di leggere il *Ponte della Ghisolfia* a partire dal confronto con *Il dio di Roserio* del '54: da un dialetto esibito a dialetto attenuato, regionalismo e colloquialità gergale. Non si vuole qui riaprire il confronto, ma dire infine del dialetto. Nel romanzo breve del '54, la scelta per un dialetto di forte espressività è innanzitutto scelta della voce dei personaggi: su tutti, antagonistici, il gregario tradito Consonni e Pessina, il vincitore colpevole. Con il *Ponte* ad essere romanzata è una città e la sua periferia, l'anima popolare e le aspirazioni piccolo borghesi, e a ciò l'esibita estensione del dialetto sarebbe stata probabilmente insufficiente, e avrebbe rischiato di rendere concreto il pericolo di un calligrafismo e di uno sperimentalismo di stampo gaddiano rispetto al quale Testori voleva andare oltre.⁵⁸ Ma se la romanizzazione della città non era possibile in dialetto, certo non cessava di essere possibile in milanese, cioè in quella appena ricordata «imperquisibile fusione» del dialetto con la lingua.

58. Così Testori nell'intervista che apre Cappello 1983, 3.

Riferimenti bibliografici

Ambrosino 2003 = P. Ambrosino, *Da Guernica a Roserio in bicicletta. Per un'analisi stilistica del romanzo / racconto di Giovanni Testori*, Milano, CUSL, 2003

Baldelli 1965 = I. Baldelli, *La traduzione di Testori*, in Id., *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*, Firenze, Le Monnier, 1965, 76-91.

Cappello 1983 = G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

Casadei 2013 = A. Casadei, *Il Novecento* (2005), Bologna, il Mulino, 2013².

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

Cherubini = F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, dall'Impregia Stamperia, 1839-1843, 4 voll.

GDLI = S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.

Ghinassi 1965 = G. Ghinassi, *Recensione a Baldelli 1965*, «Lingua Nostra» 26 (1965), 4, 128-129.

GRADIT = T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, UTET, 1999-2000, 6 voll.

Grignani 2007 = M.A. Grignani, *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Napoli, Liguori, 2007.

Mauroni 2009 = E. Mauroni, *Costanza delle strutture, variabilità delle funzioni. Saggi linguistici sulla prosa letteraria del secondo Novecento*, Roma, Aracne, 2009.

Panzeri 1996 = F. Panzeri, *Note ai testi*, in Testori 1996, 1266-1290.

Raboni 1996 = G. Raboni, *Introduzione a Testori 1996*, VII-XIV.

Rosa 2015a = G. Rosa, *I Segreti di Milano. Feltrinelli editore*, in *Il testo e l'opera: studi in ricordo di Franco Brioschi*, a c. di L. Neri-S. Sini, Milano, Ledizioni, 2015, 455-479.

Rosa 2015b = G. Rosa, *Il mito della capitale morale. Identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, BUR, 2015 (nuova edizione).

Spinazzola 2002 = V. Spinazzola, *Un delitto senza castigo*, introduzione a G. Testori, *Il dio di Roserio*, a c. di F. Panzeri, Milano, Mondadori, 2002, V-XVI.

Testori 1956 = G. Testori, *Gaudenzio e il Sacro Monte* (1956), in Id., *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, nuova edizione a c. di G. Agosti, Milano, Feltrinelli, 2015, 39-58.

Testori 1966 = G. Testori, *Giacomo Ceruti. Lingua e dialetto nella tradizione bresciana* (1966), in Id., *La realtà della pittura. Scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a c. di P. C. Marani, Milano, Longanesi, 1995, 429-456.

Testori 1980 = G. Testori, *Il senso della nascita* (1980), in Id., *La maestà della vita e altri scritti*, Milano, Rizzoli, 1998.

Testori 1996 = G. Testori, *Opere. 1943-1961*, a c. di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1996.

Testori 2003 = G. Testori, *Il ponte della Ghisolfia*, con una nota di C. Cederna, Milano, Mondadori, 2003.

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, Ufficio Scolastico per la Lombardia, 2005, 88-102.