

JOANNA JANUSZ
Università della Slesia

I personaggi di *La Gilda del Mac Mahon* di Giovanni Testori: fra (neo)realismo e (neo)espressionismo

ABSTRACT: The study concerns the analysis of the works of Giovanni Testori contained in the volume *La Gilda del Mac Mahon* (1959). From the chronological, epistemological and aesthetic point of view, Testori's debut works are characteristic for two different literary tendencies of writing: neorealist and expressionistic. The neorealist traditions coming into play in Testori's works include themes (difficult situation of the people living in Milan's suburbs), and forms of expression (low point of view, spoken style-popular). Testori in a very personal and original way weaves together the narrative neorealist elements with those of the new aesthetics, the expressionistic vanguard which is present to the maximum extent in his theatrical works. The expressionism of Testori is represented by the subjective and partial representation of the story and most of all by the typology of the protagonist (a young protagonist who is *naked*, that is presented in his most intimate actions: oppression and solitude, alienation, anti-bourgeois revolt, desperate search of the better life). The expressionistic power of the stories is amplified by their episodic structure, responsible for the effect of fragmentariness and discontinuity of the representation of the world that is restless and frenetic.

KEY WORDS: Giovanni Testori, neorealism, expressionism.

Gli anni Cinquanta furono per l'Italia un periodo di intenso lavoro per riparare i danni subiti nel secondo conflitto mondiale. Un paese profondamente ferito da operazioni di truppe straniere, sia tedesche sia anglosassoni, doveva innanzitutto riprendersi dal punto di vista economico. Il periodo compreso tra gli anni Cinquanta e Sessanta fu infatti un periodo di intensa industrializzazione postbellica, così da essere considerato anche il periodo del boom economico (DONDI, M., 2007: 37—38). Oltre a ciò si trattava tuttavia anche di risanare le ferite morali di un paese e di una nazione dilaniata da una sanguinosa guerra civile. Lo stesso periodo fu per la cultura italiana un periodo di rivalutazioni e ri-

pensamenti, prima sul piano ideologico e politico, poi anche su quello culturale e letterario. Stava per tramontare l'estetica del neorealismo che si era rivelata un mezzo efficace per esorcizzare l'incubo dell'esperienza bellica.

Il Neorealismo era nato a cavallo degli anni Trenta e Quaranta come opposizione più o meno dichiarata degli intellettuali al regime fascista¹. Solo dopo il 1945 questa corrente culturale e letteraria tentò di autodefinirsi, pur rimanendo una tendenza di assai largo respiro. L'atteggiamento più generale attribuibile alla maggior parte delle manifestazioni letterarie del tempo era quella di colmare il divario fra scrittura e pubblico e cercare di riallacciare i contatti culturali e letterari con l'Europa, troncata dall'italocentrica propaganda fascista. Sul piano ideologico si trattava, nella tendenza neorealista, di un esplicito coinvolgimento sociale e politico e di un livellamento della distanza tra scrittore e pubblico, accentuata da tratti decadenti, sempre presenti nella letteratura italiana fin dalla fine dell'Ottocento. Sul piano stilistico si tornò tuttavia alla tradizione italiana del Realismo, quella segnata dalla linea De Sanctis — Verga², con perpetuamento e ripetizione spesso meccanica di modalità espressive ormai da tempo esaurite. Ovviamente non mancarono nel filone neorealista personalità di spicco come Vittorini o Pavese che senz'alcun dubbio trovarono un più autentico contatto con la nuova realtà culturale, sociale e letteraria del secondo dopoguerra (FERRETTI, G., 1968: 132—139).

Per le esigenze di brevità del presente studio, per definire il rinnovato clima realistico che si manifesta nella cultura italiana a partire dagli Anni Trenta e culmina nel Neorealismo storico³, si è deciso di adottare l'appellativo di (neo)-

¹ La cronologia del neorealismo è sempre stata oggetto di accesi dibattiti fra gli studiosi e critici letterari. Sommarientemente si possono individuare due tendenze di base: la prima che intende il neorealismo in senso lato come letteratura di opposizione al regime fascista maturata a cavallo degli anni Trenta e Quaranta (cfr. FERRETTI, G., 1968: 132), e chiamata anche "realismo politico" dato il suo evidente impegno ideologico (LUPERINI, R., 2006: 61). Luperini addirittura pronza la necessità di distinguere tre momenti diversi del Neorealismo: realismo politico all'interno del nuovo realismo degli anni Trenta, realismo mitico-simbolico ispirato alle recenti vicende politiche e conclusosi fra il 1940 e il 1948 e il realismo socialista promosso come una poetica di partito negli anni 1949—1955 (LUPERINI, R., 2006: 63); la seconda tendenza è quella di intendere il neorealismo in senso stretto come letteratura postbellica sorta dall'immediatezza dell'esperienza della Resistenza (cfr. CORTI, M., 1978; TELLINI, G., 1998: 389).

² Questo ritorno "fini per avere troppo spesso il senso di un recupero tardivo, con tutta una serie di conseguenze assai gravi: esso contribuì infatti non poco ad agevolare quell'operazione di ammodernamento delle strutture narrative ottocentesche, in nome di una continuità tra cultura del primo e del secondo Risorgimento, che portava sostanzialmente ad eludere le contraddizioni e lacerazioni aperte negli ultimi decenni all'interno delle coscienze" (FERRETTI, G., 1968: 136).

³ Infatti, il momento più originale del neorealismo fu quello degli anni 1943—1955, quando venne anche elaborata una più originale modalità espressiva, concentrata su un nuovo linguaggio, su protagonisti collettivi, sui motivi della lotta partigiana come tematica privilegiata, che col tempo si sarebbe comunque evoluta verso i temi legati alla crescente industrializzazione (cam-

realismo⁴, facendo riferimento sia ai suoi precedenti storici (verismo e regionalismo ottocentesco come punto di riferimento di alcuni autori come Dino Garrone e Berto Ricci) sia ad una più o meno esplicita volontà di rinnovamento e superamento delle modalità narrative precedenti (presente nella scrittura di autori come Vittorini, Silone, Bilenchi) (LUPERINI, R., 2006: 55). Una così definita tendenza al (neo)realismo concepiva la scrittura artistica come testimonianza della realtà rappresentata: tutto poteva diventare materia letteraria.

L'indebolimento delle modalità narrative del (neo)realismo si percepì maggiormente con l'uscita di libri come *Metello* di Vasco Pratolini (1955) e il gaddiano *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* (1958). Il primo suscitò una vasta discussione a carattere ideologico-politico⁵, il secondo invece orientò gli interessi letterari verso questioni stilistico-formali, riallacciandosi alla plurisecolare tradizione espressionistica italiana (CONTINI, 1988: 95—102).

Se il (neo)realismo del secondo dopoguerra non era stato in Italia una tendenza estetica nuova, bensì l'erede di una lunga tradizione otto- e primo-novecentesca, anche le successive tendenze che in questa sede si vogliono definire come (neo)espressionistiche, vantavano precedenti storici⁶. L'importan-

pagna, fabbriche, vita di operai). Lo stile veniva modellato sulla base della stampa clandestina di guerra, sui diari di guerra e sulle testimonianze immediate, assumendo l'oralità, la coralità e il dialogo come elementi caratterizzanti. Apparivano nelle opere di vari autori inserti di lingue regionali, usati però con scopi non sperimentali e inventivi, bensì mimetici dovuti all'interesse portato verso la realtà regionale italiana. Era una letteratura impegnata, in pieno accordo con il pensiero gramsciano dei *Quaderni del carcere*, opera diventata la base ideologica di quel rinnovamento culturale (VITTI, A., 2008).

⁴ In questo contesto si parla anche di “nuovo realismo”, definito tale in quanto opposizione al frammentismo ma non nel senso di un passivo ritorno alle modalità veriste di scrittura (LUPERINI, R., 1981: 458, 468). Lo stesso Luperini, però, a distanza di un po' più di vent'anni, sostiene: “Nel corso di quasi un quarto di secolo (1930—1955) si assiste non all'affermazione di una scuola organica, ma di un fenomeno variegato che è difficile ricondurre a unità e che presenta tuttavia alcuni tratti comuni (la rappresentazione figurativa e descrittiva e la sottolineatura del momento etico-politico), di volta in volta interpretati in modo differente. Sarebbe dunque giusto parlare di più ‘neorealismi’” (LUPERINI, R., 2006: 53).

⁵ Il romanzo di Pratolini fu giudicato da alcuni come esempio edificante di realismo socialista, da fondi ‘idillici’, la visione ottimistica della storia e dei conflitti sociali, da altri invece come un esempio di realismo critico auspicato da Lukacs (TELLINI, G., 1998: 394).

⁶ La parola “espressionismo” è da intendersi effettivamente sia in senso stretto sia in quello traslato. In senso stretto indicherà il cosiddetto espressionismo storico, mentre in senso traslato si riferirà ad un vera e propria categoria critico-stilistica, quella rintracciabile nell'arte e nella letteratura italiana (e non solo) ben prima del suo manifestarsi nei primi decenni del Novecento. Malgrado gli evidenti punti comuni alle varie tendenze estetico-letterarie coesistenti in Germania nel primo ventennio del Novecento, sarebbe difficile attaccare l'etichetta di espressionismo storico a tutte in modo univoco. È perciò auspicabile considerare quest'accezione del termine “espressionismo” come un fenomeno storico della ricerca artistica del Novecento, “un calderone nel quale è possibile distinguere la fisionomia di itinerari creativi spesso profondamente diversi, quando non addirittura opposti” (CHIARINI, P., 2011: 14).

za che questo movimento di avanguardia nato alle soglie del Novecento ebbe per il successivo sviluppo delle estetiche avanguardistiche sta evidentemente nell'averne costituito le linee portanti. In effetti, a prescindere dalle articolazioni teoriche esplicite, che del resto mancarono, l'espressionismo storico (la prima avanguardia novecentesca) diventa sempre, parlando di quella tendenza estetica, un punto di riferimento valido, dato che in quel filone artistico-letterario, si concentrarono, manifestandosi congiuntamente, per la prima volta nella storia, nessi tematici e modalità espressive proprie dell'espressionismo, inteso poi come tendenza estetica dalla plurisecolare tradizione. L'accezione traslata del significato del concetto di espressionismo lo definisce difatti come "una costante espressiva, che non implica di necessità un qualsiasi rapporto di continuità storicamente documentato" da intendere piuttosto come "violenza e rivolta contro la norma" (ISELLA, D., 1985: 164). Anche Contini sottolineava l'importanza della materia linguistica nella costituzione dell'estetica espressionista: espressionismo è "violenta sollecitazione linguistica volta ad esplorare l'Io più interno" (CONTINI, G., 1977: 792). Accanto alla violenza di solito individuata nel linguaggio espressionista, indicata come componente significativa dello stile, va anche ribadita la propensione alla mescolanza di registri, dato che gli autori espressionisti spesso giocano appunto "sull'interferenza tra registri di diversa storia e storicità diversamente connotati, e in particolare tra quelli della lingua letteraria e della lingua d'uso, con l'intervento straniante dei linguaggi speciali" (SEGRE, C., 1985: 182).

Le opere d'esordio di Giovanni Testori cronologicamente, epistemologicamente ed esteticamente si trovano a cavallo fra le due tendenze di scrittura: la (neo)realista e l'espressionista. Come ebbe a dire Vittorini, nella presentazione del libro d'esordio testoriano: "Le vie del realismo nell'arte sono sempre state infinite e tornano ad esserlo. Testori è un altro giovane che, pur al suo primo libro, mostra di voler scavare nella realtà per suo proprio conto. E poco importa se lo faccia, finora, con gusto preminentemente visivo, con una sensualità che ha nell'occhio il suo uncino principale. Non per nulla egli viene alla narrativa dalla pittura" (VITTORINI, E., 2008: 723).

L'atteggiamento di Testori nei confronti della realtà trattata come materia delle sue opere fu fin da principio molto soggettiva. La *Gilda di Mac Mahon* è una raccolta di racconti che fa seguito alle precedenti pubblicazioni del ciclo milanese, ed esplora la quotidianità della vita dei sobborghi milanesi alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso. È un mondo grigio e asfissiante, rozzo e crudele per chi cerca di affermare il proprio diritto all'esistenza, un mondo che sembra prestarsi bene alla rappresentazione neorealista. Tuttavia, la realtà è per Testori solo un punto di partenza per una rappresentazione che trasgredisce il quadro della mimesi realistica.

L'attività culturale di Giovanni Testori (1923—1993) ebbe per l'Italia del secondo e terzo Novecento un significato particolare. Distintosi innanzitutto

come critico d'arte e come drammaturgo, Testori si esercitò anche come prosatore arricchendo il patrimonio della narrativa italiana moderna di opere come il ciclo *I segreti di Milano*. Scoperto da Elio Vittorini, nei primi anni Cinquanta, esordì nel 1954 con *Il Dio di Roserio* (TETTAMANTI, F., 2009: 9). Anche se la vena sperimentale ed espressionistica si manifestò soprattutto nelle opere teatrali di Testori (*Trilogia degli Scarozzanti*), un velato espressionismo si vede fino dagli inizi della sua attività letteraria, a cominciare appunto dai romanzi che compongono il ciclo milanese. Non per caso Testori venne definito uno dei “nipotini dell'ingegnere” Gadda (ARBASINO, A., 2008: 174)⁷ e si inserisce agevolmente nel filone dell'estetica espressionista, fin dai suoi primi tentativi prosastici.

In *La Gilda del Mac Mahon* (1959) infatti Testori propone un nuovo tipo di personaggio, che si oppone all'estetica (neo)realista precedente, un personaggio la cui forza espressiva corrisponde maggiormente alle esigenze dei cambiamenti sociali e culturali del tempo. Testori trasgredisce i limiti dell'estetica realista assumendo anche un nuovo atteggiamento nei confronti della realtà, che non vede più come rappresentazione mimetica, ma come un'interpretazione soggettiva della materia letteraria costituita dalla realtà circostante⁸. Testori infatti non cerca più di rendere conto dell'esistenza, non si concentra più sull'esterno, sia pure un'immagine evanescente e momentanea, ma scava all'interno delle cose, come se volesse mettere a nudo l'io raccontato. Per questo motivo i suoi protagonisti sono pervasi da **un'ansia** esistenziale fortissima, sempre in cerca, se non di un assoluto senso di vita, almeno di una condizione migliore, più dignitosa, diversa dalla miseria in cui sono immersi.

La narrazione, eccezione fatta per il racconto di apertura, è in terza persona, con la posizione bassa del narratore. Nel racconto iniziale, “La Gilda del Mac Mahon”, che dà il nome alla raccolta, il narratore intradiegetico offre un racconto che è in effetti un'ampia analessi. La protagonista racconta infatti la sua relazione con l'amatissimo Gino, non evitando un marcato atteggiamento autoironico. È un evidente cambiamento di prospettiva narrativa rispetto all'estetica (neo)realista. Difatti, l'ironia presuppone il coinvolgimento del narratario, indispensabile per decifrare l'intenzione autoriale ed è anche frutto di condensazione semantica (STASIŃSKI, P., 1983: 239). Il soggettivismo della rappresentazione viene sottolineato dalle modalità espressive usate: **lingua parlata**, con

⁷ Carlo Emilio Gadda, che fin agli Anni Trenta aveva proposto nei suoi romanzi tecniche di scrittura comunemente battezzate come espressioniste, veniva considerato il capo presunto del filone espressionista italiano. In quella fine degli Anni Cinquanta diventò punto di riferimento per la generazione dei giovani scrittori che lo prendevano a modello riscoprendo la forza narrativa dell'espressionismo storico.

⁸ “Testori compiva soluzioni per nulla obiettive: si poneva a parte subiecti, si imbeveva di una ipotetica altrui soggettività e la sgretolava sotto la pressione di una foga affatto personale” (SICILIANO, E., 2005: VIII).

apporti dialettali, che perde perciò totalmente il suo valore mimetico, diventando manifestazione dell'emotività dei protagonisti; molte frasi nominali, frequenti anacoluti, esclamazioni, ripetizioni, strutture paratattiche che svolgono nel testo la stessa funzione di portatori di carica emotiva e personale (KORWIN-PIOTROWSKA, D., 2001: 33). Tutto ciò presuppone un contatto immediato ed istantaneo con il narratario.

La struttura del testo non è quella di una classica raccolta di racconti, bensì richiama un romanzo a episodi, che infrange la diegesi dell'intera opera. Infatti, ciascuno dei racconti del volume costituisce un'unità autonoma ma è allo stesso tempo legato ad altri episodi dalla stessa ambientazione (quartieri popolari milanesi costruiti lungo l'asse della Ferrovia Nord), dallo stesso tempo d'azione (gli anni Cinquanta del Novecento) e dagli stessi personaggi, che appaiono in vari racconti, talvolta come personaggi principali, talvolta come personaggi di secondo piano, per completare il quadro. Questa tecnica narrativa permette di incastrare i racconti l'uno nell'altro, intrecciando così un quadro completo, anche se composto da brevi flash con il conseguente cambiamento di punti di vista, della vita di quella "gioventù bruciata" dell'Italia postbellica. Gilda, protagonista del racconto omonimo che dà il titolo anche all'intera raccolta, appare in un solo racconto, quello di apertura, ma accanto a lei, come personaggio di secondo piano, appare anche il Morini, che prende le vesti di eroe principale nei racconti "Dopo il match" e "Cos'è che vuoi?", "E adesso". Invece Giovanna, protagonista principale di più episodi della raccolta ("Aspetta e spera", "A me come me", "Cara la mia zia", "E tre"), è accompagnata da altri personaggi (Enrica, Luisa, Romeo) che assumono invece un ruolo di primo piano in racconti successivi ("Appena fuori Luino", "Fratello e sorella", "E adesso", "Pensieri tra due stanze"). La storia dei figli di Enea, presunto sposo di Giovanna, indicata negli episodi dedicati alla ragazza solo a titolo informativo, diventa invece l'argomento principale dei racconti "Meno male", "Carletto vola e va", "Un bacio". In alcuni casi la prospettiva narrativa cambia dentro lo stesso episodio, come nel caso di "A me come me", in cui la narrazione comincia con il punto di vista della protagonista principale Giovanna, per passare poi a quello di sua madre. Il frequente cambiamento di prospettiva narrativa, il narratore messo ogni volta allo stesso piano dei protagonisti la cui voce ha sempre la stessa valenza creano l'effetto di "coscienze plurime" (BARILLI, R., 2007: 104) nonché quello di frammentarietà e di discontinuità del racconto.

Le relazioni dei personaggi con l'ambiente sono segnati da un senso di insoddisfazione e di rivolta. Oppressi dalla realtà, i personaggi cercano comunque di lottare e non di soccombere. Eccellono in questo atteggiamento vitale e forte innanzitutto le protagoniste. Gilda ("La Gilda del Mac Mahon") si dedica interamente alla sua passione per Gino. Tradita e sfruttata, ad un certo punto realizza che „la voglia di vivere è in lei più forte degli insulti e delle offese che la vita le

rivolgeva” (TESTORI, G., 2011: 7). Allo stesso modo neanche Giovanna (“Aspetta e spera”) accetta la sua condizione di zitella, sfruttata come bambinaia dalla sorella, che le affida i propri figli, ma cerca di migliorare la propria situazione, seguendo i consigli di una lontana parente che si impegnerà a trovarle marito. Anche se il tentativo fallisce, Giovanna uscirà da quell’esperienza profondamente mutata dopo la presa di coscienza della relazione che la unisce al nipote Giovanni, accudito da tempo, che non sarebbe mai in grado di lasciare per occuparsi della propria famiglia. Invece, il giovane Carisna (“I delitti del Carisna”) è sconvolto da un’ “oscura passione”: il desiderio malefico di uccidere. Scappa dalla realtà immergendosi nei propri sogni, escogitando trame poliziesche in cui è sempre lui il sanguinoso assassino, estasiandosi della sensazione di forza che avrebbe provato nel compiere gesti sinistri. Anche Dino (“Sì, ma la Masiero”) trova il suo spazio di libertà nei varietà milanesi, votato, pur a costo della derisione dei colleghi, ad una vera e propria adorazione nei confronti di una delle cantanti. Luisa (“Appena fuori Luino”, “Fratello e sorella”) tenterà di liberarsi del controllo del fratello e di acquistare indipendenza economica lavorando e mantenendosi da sola. Suo fratello Romeo cerca il senso dell’esistenza nell’amore protettivo e devoto nei confronti della sorella vedova che vuole preservare ad ogni costo dalla vita di prostituta. Per far ciò è pronto a prestarsi a mansioni equivocate accompagnando ricchi signori, svolgendo uno “strano lavoro”. Luisa, sua sorella, invece rimpiange il marito morto non per la felicità perduta ma per lo status di moglie che le è stato tolto con quella morte inaspettata. Aspira alla libertà e all’indipendenza personale, volendo spezzare i legami e le costrizioni che il fratello le impone.

Tutti i protagonisti aborriscono i vecchi principi della società tradizionale. Gilda è animalescamente primitiva nell’esercitare il suo mestiere di donna di strada. Si concede agli uomini con sincerità e devozione, ma nello stesso tempo si sente profondamente ferita dal tradimento del suo amato Gino che sposa una ragazza “onesta”, mentre Gilda lo aveva mantenuto e aiutato durante l’incarcerazione proprio con i benefici tratti dalla prostituzione. Gli altri personaggi cercano di migliorare la loro precaria condizione sociale: fanno di tutto per cambiare la loro vita, rendendosi conto che i principi di vita, tramandati dai loro antenati, non sono più validi e che bisogna adottarne di nuovi in quel mondo di miseria e di sopraffazione. Il sistema sociale in cui vivono i personaggi è considerato ingiusto e oppressivo, per cui tutti i gesti di protesta sono giustificati e giustificabili. In questo modo si possono interpretare le loro scelte di vita negative e autodistruttive: loro si prostituiscono (Gilda, Romeo), sono implicati nel contrabbando (Raffaele), oppure finiscono in prigione per ricettazione di refurtiva (Gino). Dato che il mondo è un ambiente ostile, tutti vivono ai margini della società, subiscono povertà ed ingiustizie, invidiando da lontano un mondo diverso, quello dei ricchi. Il mondo è un posto dove “ognuno tira dalla sua parte, e se è necessario, dimentica, offende e sopprime; la vita è solo un’accozzaglia di

egoismi, di ladri e di violenti” (TESTORI, G., 2011: 85). Questa visione è senz’altro un’interpretazione (neo)realista del mondo, ma le sensazioni di smarrimento e di solitudine che ne derivano sono da attribuire alla sensibilità neoespressionista dei protagonisti.

Tutti i personaggi testoriani sono giovani. Questa scelta sembra rispondere all’espressionistica richiesta di protagonismo puerile⁹. La forza e la bellezza fisica sono per i giovani protagonisti testoriani la conferma della loro capacità di vivere: il Duilio, pugilatore di talento, constata che “l’effigie della sua bellezza e della sua prestanta, così come lo specchio gliela rimandava, era la conferma che ogni volta dava a se stesso di saper regger al ritmo frenetico cui, tra lavoro e divertimento, divertimento e lavoro, sottoponeva la sua vita, anzi di vincerlo” (TESTORI, G., 2011). I tre racconti finali della raccolta (“Carletto vola e va”, “Un bacio”, “Meno male”) si concentrano addirittura su bambini alle soglie dell’adolescenza, nonostante la giovane età già implicati nell’ingranaggio di faccende da adulti e per questo motivo cresciuti e corrotti prima del tempo.

Testori, svelando le storie intime di una così vasta rassegna di personaggi, costruisce una specie di protagonista collettivo, accostandosi in questo modo all’estetica del (neo)realismo. Alla rappresentazione testoriana dell’uomo manca tuttavia il solito *pathos* neorealista. Infatti, nonostante ovvie generalizzazioni, i protagonisti della raccolta mantengono il loro forte **individualismo** nella solitudine che sono costretti a sperimentare. Tutti si sentono emarginati, profondamente esclusi dal loro ambiente e senza veri legami con altri. I motivi di una tale radicale esclusione sono da ricercare nel loro aspetto fisico (Giovanna di “Aspetta e spera” rinfaccia a Dio la sua bruttezza, che le impedisce di trovare marito), nella situazione personale (Luisa di “Appena fuori Luino” è vedova rimasta senza l’appoggio morale e materiale del marito), nel doloroso passato (Agnese di “Far la serva a Milano” deve celare il fatto di avere un figlio illegittimo, frutto di incesto) o in irrealizzabili desideri (Il Carisna de “I delitti del Carisna” sogna di diventare un assassino pur senza capire davvero il significato dei suoi desideri). La solitudine dei protagonisti, la loro “strana sensibilità”, i moventi oscuri del loro comportamento, le riflessioni sulla propria condizione nel mondo concentrano la narrazione della raccolta sul loro aspetto personale, individuale ed intimo. In tutti loro si nota come tratto peculiare il rifiuto del presente e la ricerca di un altrove (economico, spirituale o morale) atto a cambiare la loro vita (tensione alla trascendenza).

Le opere d’esordio di Giovanni Testori sono contrassegnate dalle due tendenze di scrittura: (neo)realista ed (neo)espressionista. Le peculiarità estetiche del (neo)realismo e del (neo)espressionismo presenti nel libro testoriano si possono confrontare in modo seguente:

⁹ “L’arte deve trasformare l’uomo in fanciullo. Il mezzo più semplice per riuscirci è il grottesco ma senza che esso inciti al riso” (Yvan Goll in: ORSINI, F., 2001: 61, nota 59).

Tratti del neorealismo

Referenzialità nella rappresentazione della realtà
 Interesse per gli ambienti disagiati ed emarginati
 Eroe positivo
 Impegno morale e civile
 Ancoramento sociale dei personaggi — esponenti esemplari del loro ceto
 Linguaggio socialmente marcato

Tratti del neoespressionismo

atteggiamento di rivolta e trasgressione
 contestazione dell'ordine sociale esistente
 desiderio di evasione
 tensione alla trascendenza
 protagonismo puerile
 approfondimento psicologico del personaggio
 struttura episodica, frammentaria e rotta del racconto

La tradizione neorealista si manifesta sia nelle tematiche affrontate dallo scrittore (situazione difficile degli abitanti dei sobborghi milanesi) sia nella forma d'espressione adottata (punto di vista basso, adozione di uno stile parlato-popolare). Comunque Testori in modo personale e del tutto originale intreccia le istanze narrative neorealiste con gli atteggiamenti sensibilmente segnati da una nuova estetica: quella dell'avanguardia espressionista che si sarebbe poi manifestata pienamente nelle sue opere teatrali. L'espressionismo testoriano è presente a livello della rappresentazione (soggettività e parzialità del racconto) e soprattutto attraverso la tipologia dei protagonisti (protagonista giovane 'messo a nudo' cioè, scoperto nei suoi moventi più intimi: senso di oppressione e di solitudine, straniamento dalla realtà, rivolta antiborghese, ricerca disperata di un altrove migliore). La carica espressionistica della raccolta viene rafforzata anche dalla struttura episodica, responsabile dell'effetto di frammentarietà e discontinuità della rappresentazione di un mondo movimentato ed inquieto.

Bibliografia

- ARBASINO, Alberto, 2008: *L'Ingegnere in blu*. Milano, Adelphi.
 BARILLI, Renato, 2007: *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*. San Cercario di Lecce, Manni Editore.
 CHIARINI, Paolo, 2011: *L'espressionismo tedesco. Storia e struttura*. Scurelle, Silvy Edizioni.
 CONTINI, Gianfranco, 1977: "Espressionismo letterario". In: *Enciclopedia del Novecento*. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
 CONTINI, Gianfranco, 1988: "Espressionismo letterario". In: *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968—1987)*. Torino, Einaudi.
 CORTI, Maria, 1978: *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino, Einaudi.

- DONDI, Mirco, 2007: *L'Italia repubblicana: dalle origini alla crisi degli anni Settanta*. Bologna, Archetipolibri.
- FERRETTI, Giancarlo, 1968: *La letteratura del rifiuto*. Milano, Mursia.
- ISELLA, Dante, 1985: "La linea espressionistica lombarda". In: *Atti dei convegni lincei. L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- KORWIN-PIOTROWSKA, Dorota, 2001: *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*. Kraków, Universitas.
- LUPERINI, Romano, 1981: *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*. Torino, Loescher.
- LUPERINI, Romano, 2006: "Il neorealismo: riflettendo sulle date". In: IDEM: *L'autocoscienza del moderno*. Napoli, Liguori.
- ORSINI, François, 2001: *Pirandello e l'Europa*. Cosenza, Pellegrini Editore.
- SEGRE, Cesare, 1985: "Punto di vista, polifonia ed espressivismo nel romanzo italiano". In: *Atti dei convegni lincei. L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- SICILIANO, Enzo, 2005: *Introduzione a "La Gilda del Mac Mahon" di Giovanni Testori*. Milano, Mondadori.
- STASIŃSKI, Piotr, 1983: „Autoironia jako postać wewnętrznej pragmatyki tekstu”. W: MARTUSZEWSKA, Anna, SŁAWIŃSKI, Janusz: *Autor. Podmiot literacki. Bohater*. Wrocław, Ossolineum.
- TELLINI, Gino, 1998: *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milano, Mondadori.
- TESTORI, Giovanni, 2011: *La Gilda del Mac Mahon*. Milano, Mondadori.
- TETTAMANTI, Franco, 2009: "Giovanni Testori raccontò la Milano delle periferie". *Corriere della Sera*, il 3 giugno.
- VITTI, Antonio, 2008: *Ripensare il neorealismo. Cinema, letteratura, mondo*. Metauro.
- VITTORINI, Elio, 2008: *Letteratura arte società: articoli e interventi 1938—1965*. Torino, Einaudi.

Nota bio-bibliografica

Joanna Janusz, dottore di ricerca, insegna lingua e letteratura Italiana presso l'Istituto di Lingue Romanze e Traduttologia dell'Università della Slesia (Polonia). Nel 2002 ha pubblicato una monografia intitolata *Il mondo doloroso nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*. È altresì autrice di pubblicazioni sulle tematiche connesse allo studio della letteratura italiana del Novecento e alla traduttologia. La sua ricerca scientifica è incentrata sull'espressivismo e l'espressionismo nella letteratura italiana postmoderna.