
EMILIO MANZOTTI

CARLO EMILIO ADDA

(Edinburg journal of Gadda's studies)

PARTE PRIMA

1. La **Milano** di Gadda

Divisa tra modernità e tradizione, città di artigianato e di industria aperta su una campagna fertile esemplarmente organizzata e lavorata, la Milano della fine dell'Ottocento e nei primi due decenni del Novecento offre alla formazione del giovane scrittore (o del giovane **ingegnere**) spunti molteplici e in parte contraddittori. (1) *Progresso* è certo il concetto-chiave, che trova la sua icona nel balletto modernista *Excelsior* di L. Manzotti e R. Marengo, uno spettacolo di straordinario successo per più di tre decenni alla Scala (e quindi in altri teatri italiani e europei, e degli Stati Uniti) dopo la prima dell'11 gennaio 1881: «Il ballo "Excelsior", sul palcoscenico della Scala 1900-1904, si tecnicizzò [...] d'un trionfo di due tram elettrici [...] che si venivano incontro pian piano, traballando: ed emettendo dai rispettivi trolley adeguate scintille, un po' troppo bluastre, forse» (*Tecnica e poesia*, SGF I 240). Ma nella città del progresso, delle macchine, e delle serate futuriste, il gusto letterario di una *buona società* caratterizzata dalla diglossia italiano-**dialetto** è senz'altro conservatore, con netta impronta ottocentesca, dominato da una parte dal romanzo manzoniano, e dall'altra dalla poesia dialettale di Carlo Porta (viva anche nella lettura ad alta voce in famiglia).

Dati per scontati molti degli ovvi aspetti materiali, si vuole qui in primo luogo sottolineare una particolare idea di *comunità*, di organizzazione anche geografica del sociale, che è strettamente associata all'ambiente milanese, e che svolge nell'opera di Gadda un notevole ruolo strutturante. La città, la Lombardia nel suo insieme, oltre ad essere percepita (secondo lo stereotipo tradizionale) come *operosa*, appare, quel che più conta, come *densa di vita*: di una densità che è demografica ma anche, in una geografia fortemente umanizzata, di insediamenti e di opere sopra una campagna minutamente *perticata*, cui sfugge solo l'incolto – trascorso da battute di caccia alla volpe – della brughiera. Agricoltura, artigianato, commerci, grandi industrie e grandi banche (delle une e delle altre Gadda sarà campanilisticamente fiero) costituiscono un tessuto di attività, di relazioni e di funzioni nel quale il singolo individuo è o potrebbe essere armoniosamente integrato, partecipando *secundum possibilitatem* al più grande disegno (di cui ignorerà forse l'Idea ispiratrice, ma cosa importa) del benessere comune e del progresso.

Questa immagine parte veridica parte illusoria della *verde pianura* e della sua metropoli costituirà per tutta l'opera di Gadda il polo positivo di una dicotomia fondamentale tra *partecipazione-integrazione-vita* da una parte e *isolamento-solitudine-morte* dall'altra, un polo negativo cui pertengono le *lande senza popolo*, senza nemmeno *popolo d'alberi*, di altre regioni e paesi, e le desolate lande psicologiche dei personaggi maggiori (Gonzalo e la Signora, nella *Cognizione*, Liliana del *Pasticciaccio*).

Una Milano *densa di opere*, dunque, instancabile produttrice di beni e di ricchezza, dominata dall'imperativo e dall'ideale del **lavoro** – quel così milanese «lavoro italiano» a cui Gadda pensava

di dedicare tutta un'opera, **romanzo** o altro, e che affiorerà in diversi luoghi della sua opera nella forma di puntigliosi cataloghi di mestieri e delle relative *divise* (come nelle pagine iniziali dell'*Adalgisa*), o di accurate descrizioni di singole attività: i carradori, le mondine, i garzoni muratori, ecc.

Ma questa operosa Milano è percepita (a ragione) anche come madre *benefica e previdente*, una madre provvida la cui secolare vocazione solidaristica ha saputo sostituire all'umiliante elemosina (che già Porta mal tollerava) l'assistenza preventiva. È un dato di fatto che la città disponesse all'inizio del secolo di una fitta rete di asili, di orfanotrofi (i *Martinitt*, le *Stelline*), di *cucine popolari*, di *asili* (cioè ricoveri) *notturni*, di *alberghi per poveri e vecchi* (la *Baggina*, divenuta proverbiale nei dialetti lombardi, poi *Pio Albergo Trivulzio*), di istituzioni educative e di lotta contro la disoccupazione, come la Società Umanitaria a tendenze laiche e socialiste o comunque progressiste – molte delle quali sono ricordate nell'opera di Gadda, ad esempio nelle note dell'*Adalgisa*, e per l'Umanitaria in molte pagine del II capitolo della *Meccanica*.

Oltre che *madre*, Milano – pure è in certi ambiti disordinata e pressapochista (specie nella «svirgolata» edilizia urbana più volte ironicamente evocata da Gadda) – è una attenta e severa *magistra*. «Ottime» (il giudizio è di Gadda) le istituzioni scolastiche, eccellenti gli educatori e gli insegnanti: «La scuola è, a Milano – scriverà Gadda sciogliendo un inno al *genius loci* illuministico-pedagogico – qualche cosa di vivo, di fondamentale e di intrinseco all'anima stessa della città: la città laboriosa si paga il lusso de' suoi alfabeti, si regala le “sue scuole”: esse sono il miglior monumento, il miglior “palazzo” che il Comune possa cavare dalle tasche dei cittadini». (2)

Accanto alla scuola altre istituzioni culturali milanesi dei primi decenni del secolo possiedono una decisa componente pedagogica. Fatto un cenno (indispensabile, vista la presenza nell'opera di Gadda della musica, amata, odiata, non compresa, parodizzata – Guarnieri Corazzol 1980-81: 128-45) alla Società del Quartetto, fondata nel 1864, che ha svolto un'opera incommensurabile per la diffusione della musica cameristica; ma la musica, diremo più diffusamente del *Circolo Filologico*, (3) il «maggiore degli organi spirituali di Milano», come lo definiva il *Corriere della Sera* (Roscioni 1997: 91). Fondato nel 1872 per favorire la conoscenza delle lingue, venne dotato di una ricca biblioteca (circa 75.000 volumi negli anni trenta) e di una importante raccolta di riviste italiane e straniere. Oltre a seguirvi, come pare, corsi di inglese e di tedesco, Gadda aveva largamente attinto ai volumi della Biblioteca, politecnica, *cattaneiana* nella sua composizione, arricchendo, molto più che «di qualche laterale incidente, o accidente, di qualche idea secondaria e disturbatrice» e correggendo quanto nella sua formazione era *figé* e scolastico. Sono gli anni, dai diciotto in avanti, delle letture formative, e del magistero di alcuni insegnanti, in particolare di filosofia (Piero Martinetti, traduttore e commentatore di Spinoza, Kant e Schopenhauer, e lo psicologo Casimiro Doniselli), che contribuiranno a fissare le invariabili tematiche dei decenni a venire.

Notevolissimo è poi il caso del *Touring Club Italiano*, una associazione alle sue origini tipicamente milanese, costituita a Milano nel novembre 1894 «per impulso di un nucleo di appassionati della bicicletta» (presto cresciuto a centinaia di migliaia di associati), e «finalizzata a promuovere lo sviluppo del turismo in ogni sua manifestazione e diffondere la conoscenza della patria» (così la Treccani nella voce relativa), a cui si deve, alla lettera, la creazione in Italia di una *letteratura* turistica (basterà menzionare la ventina di volumi della *Guida d'Italia*), di una seria cartografia e di una capillare **segnaletica stradale** («i simboli venuti da Milano»). (4) Il *Touring* esprime e favorisce una tendenza prettamente lombardo-milanese al viaggio d'istruzione più che d'avventura (forse una estrema propaggine delle *Bildungsreisen* mitteleuropee), alla conoscenza di luoghi e costumi remoti, alla esplorazione,

ma anche al progresso ed alla *miglioria*. Gadda vi sarà estremamente sensibile, non solo nel concreto delle molte prose di viaggio (che si inseriscono in una nutrita linea di consimile letteratura *milanese*– si pensi ad Angioletti), ma anche a livello simbolico: *I viaggi la morte* è il significativo titolo di una delle raccolte maggiori.

Si è usato sopra, per la Biblioteca linguistica del *Circolo Filologico*, il termine *politecnica*, a significarne l'apertura ad ogni ramo del sapere, senza barriera di culture. Credo si possa in ciò individuare un tratto caratteristico della cultura lombarda, con un massimo ottocentesco nell'attività e nell'opera di Carlo Cattaneo, ma ancora attualissimo nei primi decenni del Novecento. Non è fuori luogo, tutto considerato, di vedere nell'enciclopedismo gaddiano, nella sua abitudine di fondare l'invenzione su solidi strati di erudizione (spesso didatticamente supplita in margine al testo stesso e non presupposta) lo stesso *genius loci* che anima l'eccezionale impresa editoriale e culturale dei *Manuali Hoepli*: grammatiche di lingue familiari ed esotiche, storie letterarie, dizionari di botanica generale, trattatelli di **architettura**, di scrittura, di gelsicoltura e bachicoltura, e il *Manuale dell'ingegnere*, il «*Colombo*» dalle infinite edizioni.

Dell'ambiente letterario milanese negli anni della formazione gaddiana rileveremo ancora qui (ripresa l'osservazione iniziale) il suo carattere malgrado tutto ottocentesco, corretto da una spolveratura di bohème scapigliata. Voci tipiche sono quelle di Cesare Angelini, Ada Negri, e Carlo Linati, il terzo «saggista accurato e calligrafico», «cultore della parola preziosa nella misura classica di un perenne elzeviro», (5) modello in effetti dell'interscambio possibile tra alto **giornalismo** e letteratura – la cui importanza per la prosa descrittiva gaddiana non è stata sufficientemente valutata. Vengono alla mente, di Linati, le pagine *ben scritte* e (ahimè) di *profonda umanità* di *Sulle orme di Renzo e altre prose lombarde* – coi «conchieri segaligni», i «rubicondi fittavoli» e la «vita profonda delle gore milanesi», e con tanto gaddiane *sentenze* del genere di «L'acqua è la sapienza, la moralità della nostra terra». Altro è lo stampo di un grandissimo dialettale, Delio Tessa, quasi coetaneo di Gadda, che malgrado un «bagaglio di letture e di valori affatto ottocenteschi» (Stella, Repossi, Pusterla 1990: 476), e dentro strutture **metriche** abbastanza tradizionali, costruisce una sua sintassi poetica estremamente franta e parlata nella quale l'«infrazione deformante del **dialetto** (o del **macaronico**) è la sola forma espressiva» adeguata all'«imperativo manzoniano di rappresentare il reale dei vili e dei meccanici senza abbellimenti retorici». Per Tessa e per Gadda la *milanesità* letteraria stava tutta nell'opera impegnata moralmente e socialmente di tre grandi di un secolo e più addietro: Giuseppe Parini, Carlo Porta e **Alessandro Manzoni**.

2. Cenni biografici

Carlo (Emilio) Gadda nasce a Milano, in un appartamento della centrale via Manzoni (la «via Grand Boeuf» di *Eros e Priapo*, SGF II 347), il 14 novembre 1893, «quattordici giorni avanti la caduta del ministero Giolitti, del primo». (6)«**Il mio numero è il 14**», dichiarerà Gadda, che non si perita a volte di forzare il vero per adeguarlo al numero portafortuna. La famiglia, la paterna almeno, è cospicua. Il nonno Francesco, figlio di un fornaio di Gorla Maggiore, studia legge a Pavia e consolida la sua ascesa sociale sposando una giovane aristocratica, Paolina Ripamonti. «Pare che alla mia famiglia padreterna – dirà Gadda – appartenesse quel canonico Ripamonti autore delle *Historiae Patriae*, di cui il noto scrittore lombardo Manzoni loda il bel latino» (*Meditazione*, SVP 778), e nobili dimore, grandi parchi, silenzi meridiani, elette maniere torneranno spesso nell'immaginario di Gadda, duca o marchese del sogno. Sul forno del bisnonno, *kein Wort*. Il maggiore dei fratelli del padre, Giuseppe, ottocentesca figura di patriota, è prefetto, senatore e ministro del Regno d'Italia. Lascerà un volume di *Ricordi e impressioni* (Torino: Roux Frassati e C°, 1899), inteso a risvegliare un «impulso salutare» nei *giovini* cuori «lieti di spensierata fidanzata» (quasi una cadenza di *Autunno*) – un po' come farà, nella *fictio* del nipote, lo zio Agamènone di *San Giorgio in casa Brocchi*.

Di soldati e di insegnanti è la famiglia della madre, dalla quale Gadda rivendicherà e sconterà il senso del dovere, la rigorosa disciplina, la *germanicità*. Cognome e nomi tedeschi, ma origine ungherese, per il nonno Johann Anton Lehr, ufficiale degli Honved, acuartierato da ultimo a Vicenza, e infine funzionario, dopo l'Unità, delle Regie poste. Nonna milanese – Teresa Nava – che Gadda pretendeva far discendere dai Luini pittori. Uno zio insegnante, appassionato di lingue antiche, una zia orsolina bilaureata, un'altra zia orsolina anch'essa insegnante, e uno zio Carlo ragioniere «un poco beoncello, quello: ma molto colto e molto sveglio dans le domaine de la littérature et de la science» (Gadda 1988b: 97) immortalato dal nipote Carlo nel «povero Carlo» delle più belle pagine dell'*Adalgisa*.

Il padre di Gadda, Francesco Ippolito (1838-1909), buon «signore lombardo, devoto alle memorie di famiglia e inetto agli affari» (Roscioni 1997: 29), è l'outsider di una «dinastia di imprenditori e di ingegneri». La sua attività tipicamente lombarda (di quando la pianura era tutta a gelsi) di *negoziant de seda* non incrementa né la *sostanza*, né il benessere dei congiunti. Il figlio ne lascerà, nella *Cognizione* e specie in *Villa in Brianza*, un ritratto impietoso e probabilmente ingiusto di benpensante «gentilhomme campagnard» con la passione dell'agricoltura («Soprattutto egli amava l'agricoltura: in tutte le sue forme; che è la ricchezza delle nazioni, la salute degli individui. Frumentone, asparagi, pere **butirro**, vite, albicocche»). Il principale dei *griefs* è la costruzione della *villa* in Brianza (lo scenario della *Cognizione*), una **grossa casa di campagna** sulle colline dietro Erba, nel comune di Longone al Segrino, in provincia di Como, che avrebbe dato (sempre secondo il figlio) il colpo di grazia alle dissestate finanze familiari. Francesco Ippolito si accasa una prima volta nel 1866: la moglie, Emilia, muore di parto nove mesi dopo, dando alla luce una bambina, Emilia, cui andranno, sino al suo matrimonio col bresciano Riccardo Fornasini, tutte le cure del padre. Accasata Emilia (la futura «Madonna Ipoteca» di *Villa in Brianza*), Francesco, che ha allora 54 anni, ne sposa in seconde nozze, nel febbraio '93, l'insegnante di francese, la trentunenne Adele Lehr. Ne avrà altri tre figli, Carlo Emilio, poi Clara nel '95, ed Enrico nel '96. Muore, nella casa di Longone, nell'agosto del 1909, quando cioè Carlo non ha ancora 16 anni.

La madre, Adele, è una eccezionale e scomoda figura di donna. Nata a Verona nel luglio del '61, allieva, dopo la morte (lei undicenne) del padre, di «una delle migliori scuole femminili d'Italia» (Roscioni 1997: 37), il Collegio Civile *Uccellis* di Udine (i cui programmi ponevano l'accento sull'insegnamento delle lingue straniere), pressappoco bilingue francese-italiano, Adele frequenta per un periodo a Firenze l'Istituto Superiore Femminile di Magistero, si laurea quindi in lingue a Milano con una tesi su Boileau (non sfugga che siamo nel penultimo decennio dell'Ottocento), e dopo alcuni anni di insegnamento nel Sud e nel Centro, è docente alla Scuola Normale Carlo Tenca. Adele accetterà senza troppo esitare, malgrado le reticenze di Emilia, la proposta di matrimonio di Francesco Ippolito, senza comunque rinunciare dopo le nozze all'insegnamento. Sarà certamente stata Adele, più che il marito, a reggere le sorti della famiglia: «Ferma ed esatta la sua memoria, per lo più viva ed acuta e talora impetuosa l'asserzione. Il racconto, il referto, accompagnato o a volte preceduto dal giudizio»: così la descrive a distanza d'anni il figlio. Il giudizio, a leggere tra le righe, è severo, ma non in disaccordo con altre testimonianze: **Cases** ad esempio ricorda che la propria matrigna, allieva a Milano di Adele, «ne serbava un ricordo traumatico: era stata terrorizzata da questa donna che evidentemente vessava i suoi allievi, prima ancora di suo figlio» (Andreini & Guglielminetti 1996: 12).

Giustificato o meno dalla realtà autobiografica, il tema delle patite durezze educative, di un'«infanzia tormentata» *cui non risere parentes*, e di «un'adolescenza anche più dolorosa» occupa, con quello della (molto relativa) povertà, (7) un posto centrale nell'opera di Gadda. Dei primi anni registreremo le classi elementari comunali, il liceo, al «Parini», come i due fratelli, dove nel '12 consegue brillantemente la maturità, e la frequenza, dai diciott'anni, alla biblioteca del Circolo Filologico (rievocata come s'è detto sopra in un *disegno* dell'*Adalgisa*). Quindi, l'iscrizione

all'Istituto Tecnico Superiore (poi *Politecnico*) per degli studi di ingegneria industriale elettrotecnica, una scelta professionale a cui molto lo predisponeva, ma interpretata a posteriori come un'ulteriore sopraffazione della famiglia (cioè della madre) sull'inclinazione alle belle lettere ed alla filosofia.

Poi, ad interrompere gli studi, la Grande Guerra, auspicata da Gadda con entusiasmo patriottico, e la terribile esperienza al fronte, nel 5° Reggimento Alpini, dove la realtà fa **giustizia** di ogni illusione vitalistica o estetica o efficientistica, sino a Caporetto ed alla prigionia in Germania, a Rastatt e nel Campo di Celle, dove conoscerà tra gli altri **Ugo Betti** e **Bonaventura Tecchi**. (8) Rimangono, di quegli anni traumatici («vita fangosa», «squallore spirituale», «paralisi della volontà e del desiderio», «tedio e amarezza»), in cui lo spirito è annientato dal «pasticcio» e dal «disordine», il prezioso *Giornale*, e la splendida rievocazione postuma del *Castello di Udine*. Al ritorno a Milano, dopo la vittoria, nel gennaio '19, Gadda apprende la «perdita del **fratello** Enrico, caduto nel '18» (cupissimi gli stati d'animo registrati nel *Giornale*: «Orrore nelle ore di sera e di notte, nel sole, e sempre. Nessuna sosta al **dolore**. Nessuna emozione per l'Italia e le cose. Nessun **sogno** per il futuro»), e faticosamente si riinserisce nella normalità, riprendendo gli studi di ingegneria, e seguendo corsi di inglese al Circolo Filologico. Si laurea il 14 luglio 1920 (ancora un 14!), e comincia una prima girandola d'impieghi volutamente provvisori: quattro mesi in Sardegna, alla Società Elettrica Sarda, poi, tornato a Milano, alla Società Lombarda per la Distribuzione di Energia Elettrica (la *Compañía de Distribución* della *Cognizione*; ma si veda la nota dell'*Adalgisa*, RR I 341) e alla De Kümmerlin (impianti di riscaldamento). Si iscrive intanto, nel dicembre '21, all'appena creato PNF, sedotto, come molti altri, dal «**mito**vitalistico dell'energia e della giovinezza» (Roscioni 1997: 187), ma il suo attivismo sarà molto relativo; pubblica nella milanese conservatrice *Perseveranza* (di cui era fedele lettore il padre) il suo primo articolo tecnico, sul *problema idroelettrico*, e si immatricola in filosofia presso l'Accademia Scientifico-Letteraria milanese.

Nel '22 matura la decisione del primo grande *viaggio*: accettata la proposta di un ben retribuito lavoro in **Argentina** presso la *Compañía general de Fósforos*, Gadda si imbarca a Genova il 30 novembre sul *Principessa Mafalda*, «vettore di migrabondi destini» (gli addii e la traversata sono rievocate in uno *studio imperfetto* della *Madonna dei Filosofi* e in una prosa delle *Meraviglie d'Italia*). Luoghi, toponimi, e soprattutto battute linguistiche («Permítame, señor ingeniero...») entreranno, quindici anni dopo, a costituire il **travestimento geografico della Cognizione**. (9) Ma nel febbraio del '24 Gadda è di nuovo in Italia, a Milano e a Longone, e accantonata temporaneamente la professione (si manterrà con una supplenza annuale di matematica e fisica al «Parini» e con lezioni private), riprende gli studi di filosofia e tenta, attirato da un concorso Mondadori, l'avventura del romanzo. Si apre il gran cantiere del *Racconto italiano del novecento*, pubblicato postumo nel 1983, e consegnato, con la contigua *Apologia manzoniana* (che dal canto suo apparirà nel '27 in *Solaria*), ad un *Cahiers d'études*, di cui Gadda attingerà nel seguito, inesaurevolmente, i materiali.

Fallito il miraggio del **Premio Mondadori**, s'impone la ripresa del lavoro ingegneresco. Per circa un decennio, che vedrà tuttavia il quasi-completamento degli studi di filosofia con la **redazione della tesi (non sostenuta)** su **Leibniz**, la pubblicazione dei due primi libri, *La Madonna dei Filosofi* (1931) e *Il castello di Udine* (coronato nel '34 dal Premio Bagutta), la stesura (tra il '28 e il '29) della *Meditazione milanese* e della *Meccanica*, così come di numerosi articoli in quotidiani e in riviste, e l'instaurarsi di tutta una serie di legami con l'ambiente letterario (Linati, Angioletti, Bonsanti, Montale, ecc.), Gadda sarà per davvero professionalmente in primo luogo l'«Ingegnere Gadda». Dal '25 sino al '31 (con una interruzione nel '28-'29 per una malattia gastrica: cfr. *Cognizione*, RR I 600-01: «Nel 1928 si era detto dalla gente [...] che egli fosse stato per morire, a Babylon [= **Roma**], in seguito alla **ingestione d'un riccio** [...]») Gadda è assunto dalla Ammonia

Casale (a Roma, ma con frequenti trasferte su cantieri in altre regioni italiane, o in Francia, Germania e Belgio – cfr. Gadda 1982c), e quindi, sino al maggio '34 ai Servizi tecnici del Vaticano per sovrintendere alla costruzione della centrale elettrica (redigerà, anonimamente, il volume descrittivo). È sempre nel maggio del '34 che Gadda conosce a Roma Gianfranco Contini, il suo futuro critico, a cui lo legherà una durevole amicizia. Nel '29 la sorella Clara sposa il cinquantatreenne cav. Paolo Ambrosi, il «gentiluomo campagnardo», «normale produttore d'acido urico, addoppiato d'un normale collezionista d'idee fisse» di cui Gadda tratteggerà un atroce ritratto nei paragrafi finali di *Come lavoro* (SGF I 441-43).

Nell'aprile del '36 muore settantacinquenne a Milano, nell'appartamento di Via S. Simpliciano, la madre Adele. «La perdita della mia Mamma», Gadda scriverà agli amici in lettere di quelle settimane, «mi ha lasciato in una disperata solitudine», «in un grande dolore e in una disperata solitudine»; «mi ha completamente stroncato». Ma gli atti successivi del figlio intendono liquidare il passato, e in particolare i due *points de repère* della vita familiare, l'appartamento milanese e la villa di Longone. Verso la metà del '37, riesce la vendita della casa di campagna (nel frattempo visitata dai ladri: «nelle ore del giorno, sicché non posso prendermela con la Sorveglianza notturna. Vorrei avessero rispettato le mie carte, i miei libri»: (10) i temi della *Cognizione* sono così tutti disponibili). Nonostante i proclamati *sollievo*, e *gioia*, e *liberazione*, gli stati d'animo dominanti sono il sentimento di colpa nei confronti della madre, il rimorso, la disperazione: «l'immagine di Lei vecchia e senza aiuti mi ritorna e oltre tutto un indescrivibile rimorso mi prende per i miei scatti, così inutili e così vili. Io ho troppo sofferto e certo non ero padrone di me, ma ciò non toglie che la mia angoscia sia ora grandissima», (11) «La nevrosi che ho dominato (come ho potuto) per anni e anni è nuovamente esplosa: il ricordo di mia madre è diventato una ossessione. Tutti i nodi vengono al pettine, e, orribile fra tutti, il rimorso». (12) La stesura dell'autobiografica *Cognizione*, iniziata nei primi mesi del '37, che sul tormentoso rapporto con la madre è incentrata, è anche un *redde rationem* col passato: requisitoria, confessione, apologia.

Del rimanente degli anni gaddiani, poveri di accadimenti biografici di rilievo (l'ingegneria è definitivamente abbandonata), basterà una rapidissima rassegna. Viene da prima un decennio fiorentino, dal '40 al '50 – «gli anni belli, quand'era venuto il bello» (la doppia allusione varrà per l'emergenza del luglio '44, le peregrinazioni dello sfollato nella campagna attorno a Firenze, e le gravi difficoltà economiche): un decennio che vede Gadda legato a Montale, Bonsanti, Landolfi, Delfini, G. De Robertis, Bo, Santi, Traverso e Vittorini, e la intensa collaborazione a riviste e quotidiani. In questo periodo malgrado tutto straordinariamente produttivo escono nel '43 da Parenti di Firenze (che nel '39 aveva stampato l'analoga raccolta saggistico-elzeviristica delle *Meraviglie d'Italia*) le prose degli *Anni* e nel '44, da Le Monnier, i *disegni milanesi* dell'*Adalgisa*, seguiti due anni dopo, in *Letteratura*, dai primi cinque capitoli dell'altro capolavoro, il *Pasticciaccio*.

Nell'ottobre del '50 Gadda si trasferisce a Roma, dove grazie alla mediazione di Angioletti era stato assunto come praticante giornalista alla RAI. Passerà nel '52, divenuto professionista, al Terzo, rimanendovi sino al giugno '55, quando si dimette per completare su invito dell'editore Garzanti il *Pasticciaccio* – che uscirà nel '57, seguito l'anno dopo da *I viaggi la morte*. Nel frattempo era stato pubblicato da Neri Pozza il *Primo libro delle Favole* (1952) e da Vallecchi le *Novelle dal Ducato in fiamme* (1953). Dopo il grande successo del *Pasticciaccio* e la mal tollerata notorietà, Gadda, stanco, malato, si ritira nel volontario esilio della periferia romana (un modesto appartamento di via Blumenstihl), da cui curerà ma soprattutto lascerà curare la riedizione di volumi o scritti dei decenni precedenti. E la sorte vorrà che le estreme pagine di grande impegno prima del silenzio degli ultimi anni siano l'apologia di Gonzalo e di se stesso (*L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*) premessa nel volume einaudiano del '63 alla recuperata *Cognizione* – pagine chiuse dalla desolata aspirazione (la stessa che, protestando contro

il «bisturi» di Moravia, Gadda aveva attribuito a Manzoni) ai «due farmaci restauratori della affranta sua lena, dello spento desiderio di vivere: questi farmaci hanno un nome nella farmacologia della realtà, della verità: si chiamano silenzio e solitudine» (RR I 764).

Morirà a Roma il 21 maggio 1973.

3. La formazione dello scrittore: diario, meditazione, narrazione

Se i primissimi esercizi (conservati) sembrano esser stati come non è inusuale poetici (del '15 è la lirica whitmanniana *O mio buon genio, divino ed umano, aereo Ariel*), le forme proprie all'invenzione gaddiana, entro le quali essa tende a disporsi (o vuole disporsi) sin dai primi anni, sono prosastiche e dai confini elastici: da una parte la *meditazione*, vale a dire il trattatello filosofico e comunque speculativo, e dall'altra il *romanzo* o *racconto lungo*, la narrazione insomma. Pure, né la meditazione né il romanzo condurranno – e questo è un po' il paradosso gaddiano – a risultati compiuti e soddisfacenti in termini tradizionali, e la sintesi tentata *in extremis* sarà, come vedremo, un romanzo-meditazione sulle sorti non progressive della società italiana, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Ma, andando con ordine, converrà dire che all'inizio non solo cronologico di tutta l'opera di Gadda sta una terna di testi, il primo – il *Giornale di guerra e di prigionia* – in certo senso propedeutico, e gli altri due, in ordine di stesura il *Racconto italiano di ignoto del novecento*, e la *Meditazione milanese*, divaricati nelle forme che i titoli dichiarano.

Il *Giornale*, affidato a sei quaderni di cui il terzo perduto, (13) è la minuziosa registrazione degli accadimenti esterni e degli stati d'animo dell'Autore tra il 24 agosto del '15 (Gadda, nominato sottotenente, era allora stato trasferito da pochi giorni al Deposito di Edolo per seguirvi il corso d'istruzione) e il 31 dicembre del '19, con un'ultima desolata annotazione, dopo il *congedo* di alcuni mesi prima, e la conclusione del *vero* diario: una annotazione che constata l'impossibilità futura di ogni diario: «Non noterò più nulla, perché nulla di me è degno di ricordo anche davanti a me solo». Alla lettura, colpisce innanzitutto, in questo straordinario documento di un ventiduenne, l'assoluta padronanza, in una scrittura che pure nasce *impromptus*, degli strumenti espressivi e il totale dominio intellettuale sulle situazioni rappresentate (quelle immediate, almeno, perché l'assolutizzazione dell'Idea di Patria preclude al giovane Gadda la *ratio* politica e sociale). Chiarezza, concisione, precisione, icasticità conferiscono alla pagina una forza tranquilla, senza traccia di maniera letteraria – cosa che non si potrà sempre dire degli scritti d'invenzione. Si pensi, per dare una coppia di esempi minimi, a come sono tradotte, nel paragrafo d'apertura, le condizioni di *redazione* dello stesso diario:

Le note che prendo a redigere sono stese addirittura in buona copia, come viene viene, con quei mezzi lessigrafici e grammaticali e stilistici che mi avvanzeranno dopo la sveglia antelucana, le istruzioni, le marce, i pasti copiosi, il vino e il caffè. Scrivo sul tavolino incomodo della mia stanza, all'albergo Derna, verso le una e mezza pomeridiana. Le imposte chiuse e i vetri aperti mi lasciano entrare l'aria fresca e quasi fredda della montagna, i rumori dei trasporti e le voci della gente: mi impediscono la veduta di un muro, che si trova a due o tre metri in faccia e in cui non figurano che finestre chiuse, e delle rocce del Baitone.– (SGF II 443),

o alla descrizione *sostantivale* di un «fuoco di fucileria notturno»:

Crepitio di fucili, in aumento, razzi verdi nella pineta, qualche razzo rosso nostro, fuoco di mitragliatrice intermittente, sibilo di shrapnel[s] che di notte scoppiano con un bagliore rosso-livido, qualche fragore di bomba a mano: aumento, maximum, decrescenza. (SGF II 553)

Alla registrazione accurata, alla *misura* quasi degli accadimenti esterni (cfr. SGF II 532: «Gli ufficiali sono quattro, il capitano e tre comandanti di sezione, gli uomini 127 (uno manca ancora) e i muli 41. Abbiamo inoltre quattro carrette da battaglione leggere») si intercalano, come accadrà nel seguito indipendentemente dalla forma testuale scelta, momenti riflessivi e commentativi, i quali

accolgono le stazioni di una autoanalisi senza compiacenze (diligenza, rigore, senso del dovere, spirito di sacrificio – avidità di cibo e «indigestioni **bestiali**», come poi Gonzalo nella *Cognizione* – abulia, paralisi volitiva, ipersensibilità, iperreattività ad ogni insufficienza ambiente e ad ogni malvolere), e i giudizi, severi sul carattere degli italiani, sulla guerra, le sue ragioni, la sua condotta, sui soldati, sui comandanti. L'incuria e il pressapochismo degli italiani, questa «razza di maiali, di porci» (SGF II 574), e il conseguente disordine sono causa di «rabbia» e «disperazioni indicibili» (SGF II 597):

Che porca rabbia, che porchi italiani. – Quand'è che i miei luridi compatrioti di tutte le classi, di tutti i ceti, impareranno a tener ordinato il proprio tavolino da lavoro? a non ammonticchiarsi le carte d'ufficio insieme alle lettere della mantenuta, insieme al cestino della merenda, insieme al ritratto della propria nipotina, insieme al giornale, insieme all'ultimo romanzo, all'orario delle Ferrovie, alle ricevute del calzolaio, alla carta per pulirsi il culo, al cappello sgocciolante, alle forbici delle unghie, al portafogli privato, al calendario fantasia? Quando, quando? (SGF II 574)

Alla preziosa propedeutica di questa scrittura *di cose*, senza manierismi o espressionismi linguistici (tranne in qualche ghiribizzo o *asineria* e in un breve *pastiche* in **italiano antico** (14) – un fatto di cui si riparlerà) seguono, come si era annunciato, prove di genere molto diverso, all'insegna, la prima, di una forma tipicamente ottocentesca di letterarietà: il romanzo. Anzi, già nell'agosto del '18, in contemporanea col *Giornale* e in uno dei suoi *vuoti*, veniva composta in nove giorni nel campo di Celle la prima prosa narrativa, quella *Passeggiata autunnale* (15) (**espressivamente molto debole**, perché condotta in un registro di melensa letterarietà scolastica: «Stefano raggiava dal viso ciò che può emanare da un animo profondo e puro, da un **corpo** di ferro, a diciott'anni. Nerina, Marco, la mamma erano arridenti divinità nel primo cielo dell'alba, e quando i culmini più alti fiammeggiano e c'è ancora nel settentrione una stella», **RR II 931**) che anticipa uno dei caratteristici legami d'amore sbilanciati, qui tra una *signorina* e un ragazzo del popolo, dei successivi tentativi narrativi. Il primo serio cimento letterario, che le note biografiche del paragrafo precedente hanno collocato al ritorno dall'Argentina, nel '24, è comunque il *Racconto italiano di ignoto del novecento*, (16) un tentativo di romanzo (malgrado il titolo) che fu lasciato interrotto in fase totalmente magmatica. Quel che rimane, più che un torso, è un conglomerato di *note*, che «riguardano la sistemazione dell'opera», e di «studî», «tentativi di composizione», «pezzi di composizione», «pezzi di prosa del romanzo» (SVP 393). Le note a loro volta sono divise in *note compositive*, sull'architettura del romanzo in fieri, e in *note critiche*, di livello metacompositivo. Cosa Gadda avesse davvero in capo, oltre al «desiderio di scrivere "poeticamente"» è difficile asserire con certezza. L'intento sembra però esser stato in primo luogo latamente filosofico: fornire un *exemplum* letterario di una sua idea (non tanto peregrina come idea, ma nata comunque dalla personale sensazione di «annegamento nella palude brianza», **SVP 396**) sull'influsso a volte esiziale che l'ambiente esercita sul destino dell'individuo: sulla «tragedia delle anime forti che rimangono impigliate in questa palude», la tragedia, più specificamente, «di una persona forte che si perverte per l'insufficienza dell'ambiente sociale» (**SVP 397**). A sua volta il pervertimento dell'individuo che per colpa della palude sociale diventa uno spostato, un *ex lege*, serve nel *Racconto* a (di)mostrare, grazie alla eccezione rappresentata dall'*abnorme*, la *norma* stessa, che l'eccezione appunto fonda in quanto norma, assicurando al sistema (sociale) il necessario equilibrio. Il tutto è un po' oscuro, certo, ma lo ammette anche l'Autore. Concretamente, poi, dopo queste belle premesse, la «favola» (questo il termine gaddiano) mette in giochi, figure e accadimenti che per quanto nelle note molto acutamente ragionati rimangono implausibili, e sanno troppo d'invenzione romanzesca. Un «volitivo» giovine **fascista** milanese, Lampugnani Grifonetto (il nome incrocia gli ariosteschi *Grifone* e *Sansonetto*), comanda una spedizione punitiva in una «osteria-circolo sovversivo». Un aggredito «si difende eccessivamente, selvaggiamente e costringe alcuni squadristi ad ucciderlo [*sic*]. Grifonetto, a sua volta aggredito, si difende terribilmente ma non uccide. Devastato il circolo-osteria si ritirano» (**SVP 399**). Grifonetto verrà arrestato benché «non colpevole», condannato, poi liberato, e dovrà per qualche tempo esiliarsi (tra l'altro, guarda caso, in Argentina). Il secondo cardine della **trama** dovrebbe essere il legame d'amore, naturalmente

sbilanciato, tra Grifonetto e una damigella Maria de la Garde. Respinto dalla famiglia di lei (famiglia ricca ed onorata), Grifonetto, ormai un vero *ex lege*, la uccide e forse si uccide, secondo uno degli sviluppi possibili. Altri personaggi vengono ipotizzati, di antagonisti (socialisti o anarchici), di comprimari neutri (alcuni dei quali francamente autobiografici, come l'«abulico Gerolamo Lehrer», che «fa il commento filosofico», SVP 410), e di varie donne e fanciulle. Si intuisce da questi accenni che alle ambizioni filosofiche dell'opera difetta il fondamento di una trama adeguata. Alla debolezza della trama sopperisce solo in parte il *Leitmotiv* (milanese, secondo quel che s'era detto sopra) del «lavoro italiano» (un lavoro che le «forze eversive» minacciano): cantieri, grandi progetti (centrali, linee ad alta tensione), il contributo dei singoli all'Opera, nella loro dedizione alla Idea ideatrice ed al Dovere. Tolti alcuni frammenti di composizione (del resto variamente riutilizzati, in particolare nel tentativo, fallito, intitolato *Notte di luna*, del 1930-31), la sezione più notevole del *Racconto* è quella delle note compositive e critiche – sulla rappresentazione *ab interiore* e *ab exteriore*, sull'«intuizione di intuizione», ecc. – che pure senza proporre novità assolute (le *Prefazioni* di H. James erano già storia) testimoniano d'una intelligente riscoperta personale delle problematiche tecniche del mestiere di scrivere.

La seconda prova di grande impegno, dopo la narrazione fallita del *Racconto*, è la *Meditazione milanese* del 1928, (17) composta subito dopo la cosiddetta «novella prima» destinata a *Solaria: La maliarda, o La maliarda ereditiera*, e poi *La Madonna dei Filosofi*(18) (Gadda aveva già pubblicato in *Solaria* l'*Apologia manzoniana, I viaggi, la morte, Teatro, Cinema*), e appena prima della *Novella 2-Dejanira Classis* e della *Meccanica*, prima quindi di due altre altrettanto impegnative escursioni sul terreno del romanzesco. La memoria filosofica della *Meditazione*, molto poco accademica, perché percorsa da continui provvidenziali soprassalti espressivi, nasce in margine alle letture ed agli appunti per la tesi in filosofia sui *Nouveaux Essais* leibniziani. Nasce, specificamente, come tentativo d'elaborare o semplicemente fissare alcuni «pensieri», alcune reazioni critiche rispetto a temi del secolare dibattito filosofico: il problema del male (come per il protagonista della *Cognizione*: «E c'era, per lui, il problema del male», RR I 607), il concetto di causa (come per il protagonista del *Pasticciaccio*, RR II 16: «L'opinione che bisognasse “riformare in noi il senso della categoria di causa”»), la *chiusura* o *non chiusura* dei sistemi, ecc.; il tutto inquadrato entro le tematiche superordinate della nozione stessa di *sistema* e del discorso sul metodo. Non si può pretendere da un laureando, per geniale che sia, una rifondazione della disciplina: la *Meditazione* (valutata filosoficamente con severità da Guido Lucchini) (19) non è un contributo scientifico, ma un documento personale, di ricerca filosofica ed espressiva ad un tempo, che tende alla letterarietà esattamente come le invenzioni letterarie gaddiane tendono al filosofico. Qui un mini-esempio caratteristico, tratto da uno sviluppo sul «punto difettoso» di ogni sistema (filosofico), cui solo le scienze sembrerebbero sottrarsi:

ciascuna *scienza* pone da sé i suoi termini, belli, lindi, certi, finiti, ben pettinati, indiscutibili, senza perplessità, senza angosce, senza nuvolaglie filosofiche e circondata da così indiscutibili e ben pettinati perché, siede Regina del mondo. Guai però se qualche maligno pisano, o non pisano, sorge a imbrogliare le cose. Allora gli scienziati diventano peggio dei filosofi, e i calamai che volarono al Concilio di Trento fra i dottori o patrocinanti di diverse tendenze, sono pallottole di carta e di mollica in confronto ai proietti che si scagliano i cultori delle «scienze positive» quando un osso li divide in partiti – con occhî bieci e più che braccia rossi [sono i «duo cani mordenti» di *Orlando furioso*, II, 5]. (*Meditazione*, SVP 740-41)

Sempre più riluttante ad ogni sistematicità, Gadda preferirà negli anni successivi evitare i vincoli logici ed espositivi del saggio filosofico. I temi toccati nella *Meditazione* costituiranno comunque la tela di fondo di opere sempre più composite, che tentano forse inconsapevolmente una sintesi, come s'è accennato sopra, tra la tendenza logico-speculativa e quella analogico-inventiva. Per il momento, comunque, nello stesso anno *mirabile* 1928, così straordinariamente produttivo, la direzione sarà ancora quella del romanzo, e del romanzo di costruzione abbastanza tradizionale. Da prima l'abbozzo – una quarantina di pagine a stampa – della *Novella 2°* (seconda dopo la *Madonna dei Filosofi*), (20) ispirata ad un fatto di cronaca nera milanese, il matricidio commesso dal giovane

Pettine. Rimangono, di questa premonitrice vicenda di un drammatico rapporto madre-figlio (che rinuncia, come la *Cognizione*, al delitto, «troppo disgustoso»), la *preistoria* della madre, e due brevi scene. Quindi, negli ultimi mesi del '28 e nei primi del '29, il *romanzo breve* della *Meccanica*, uno dei rari casi di quasi-finito gaddiano (solo i tre capitoli finali rimangono in una stesura preliminare, e al resto non fa difetto che l'ultima politura), e oltretutto un vero romanzo – il quale come tale non vedrà la luce se non nel '70, un anno prima della *Novella*, e con la stessa cura editoriale di questa. (21) La vicenda della *Meccanica*, ambientata in una Milano alla vigilia dell'Intervento, e sui campi di battaglia, ribadisce uno degli stereotipi gaddiani: la *liaison* della bella popolana (veneta trapiantata) Zoraide, (22) moglie insoddisfatta d'un operaio socialista minato dalla tisi, il *Lüis in gramm* (= *chétif, mingherlino, malaticcio*), col *giovine stallone di buona famiglia*, al quale naturalmente va la *simpatia genesica dell'Autore*. Tacciamo del resto, in particolare del finale pesantemente macabro.

La relativa compiutezza della *Meccanica* rende più percepibile uno dei peccati originali della narrativa gaddiana: l'ingenuità, e anzi a volte la goffaggine della *fabula* e di molte situazioni di una troppo romanzesca realtà. Col senno del poi è facile riconoscere, parlando più in generale, che la natura *sterniana* o se si preferisce *dossiana* dell'invenzione era, in Gadda, poco compatibile col rigore geometrico richiesto dalla costruzione di una trama elaborata, che deve sacrificare il dettaglio alla perspicuità dell'insieme. Ma Gadda insisterà a lungo, ottemperando forse alle pressioni vere o presunte del sistema delle patrie lettere, a perseguire un romanzesco tradizionale, così come fatterà a rinunciare, sul piano dello stile, al registro un po' enfatico della tradizione alta. La soluzione più consona al temperamento dell'Autore, che non poteva contentarsi della referenzialità di un *giornale*, era invece la forma almeno parzialmente aperta, non sottoposta alle necessità diegetiche del crescendo e dello scioglimento: una forma che potesse essere interrotta ovunque, che fosse composita – racconto (e meta-racconto), saggio e confessione – e composita anche stilisticamente (per ovviare alla tentazione del *grande stile* e dell'eccesso di comico e di ironico), e in grado infine di integrare i materiali più disparati. Il *Pasticciaccio*, che tende a momenti alla enciclopedia, si approssimerà a questa sorta di forma-*omnibus*. E può darsi che nel carattere di *raccolta* di buona parte dei volumi effettivamente pubblicati vada visto il recupero, a livello dell'architettura complessiva, di un certo grado di libertà formale.

Un ulteriore problema pone alla *Meccanica* e in generale nella narrativa gaddiana degli inizi l'invadente registro comico (l'etichetta di *umorista* avanzata dalla prima critica non era, malgrado la reazione irritata dell'autore, del tutto fuorviante). Questo comico gaddiano potrebbe complessivamente essere definito *di travestimento*, e più precisamente di *travestimento estraniante*. A volte il travestimento, allora puramente linguistico, nasce dall'antitesi tra la situazione descritta e la formulazione adottata: un registro formale veicolerà un contenuto banale (ad esempio una lezione privata di elementare geometria ad una ginnasiale sprovveduta, come nell'inizio di *Cinema*:

Bisognava concludere. Manifestai alla contessina Delrio ciò che sentivo di non poterle dissimulare più a lungo. Si rassegnasse all'idea: le diagonali del parallelogrammo si secano nel loro punto mediano. E non è tutto: esse ne dividono l'area in quattro triangoli equivalenti, (RR I 51)

anche se qui in una certa misura l'innalzamento di tono è un ironico adeguamento formale allo statuto sociale della *contessina*), o viceversa un registro molto colloquiale verrà applicato ad un contenuto elevato. Di questo secondo genere è ad esempio la finzione del narratore *incolto* dell'*incipit* della *Madonna dei Filosofi* (si notino nella seconda frase i dati semidialettali di *banda– parte* – e dell'assenza di preposizione nel circostanziale; di passaggio si registrerà però che la topografia fittiva rispetta scrupolosamente la reale, quella della «Strada a la *valada*» che da Cuggiono scendeva a Castelletto e poi alla *vallata* del Ticino):

Mi rincresce di cadere nel convenzionale, ma è proprio andata così. Metà strada fra Boffalora e Turbigo c'è una strada che traversa: e da una banda [...]. Voltando e salendo di lì, si arriva col fiato grosso a una **torre** [...]. Questa bicocca la chiamano Castelletto e anche sulla guida del *Touring* c'è Castelletto, da non confondersi con l'altro Castelletto sul Naviglio Grande, fra Abbiategrasso e Gaggiano. (RR I 71)

Altrove, come in *Teatro*, un racconto della *Madonna dei Filosofi*, ad essere travestita è la situazione stessa, una sorta di concentrato delle convenzioni e delle inverosimiglianze dell'opera lirica rossiniana e verdiana: essa viene vista dall'occhio di uno spettatore del tutto sprovvisto, un autobiografico *ingegnere elettrotecnico* (RR I 12), che guarda senza capire e per di più a tratti si appisola.

Nella *Meccanica* (e altrove) può accadere che l'ironia si eserciti nei confronti di un registro **dannunziano** di cui nel testo viene utilizzata, non so quanto ironicamente, una variante:

Di quel tristo specchio l'immagine femminile di Zoraide risfolgorava per i più cupi romanzi: un d'annunziano in ritardo ci regalerebbe seduta stante il suo spropositato capolavoro. Difatti, nel ravviarsi che fece, il suo **corpo** era passato dall'aspetto squisito della pacatezza, cui, con un lieve respiro, s'era abbandonata ricamando, a una linea di fierezza fisica da dar dei brividi a un cane. Serrati i talloni, alle caviglie tendinee succedeva la simmetria delle gambe dentro la calza attillata, cui [= che] sapienti muscoli rendevano vive per ogni spasimo e amoroso soccorso. Poi una corta gonnella, corta per la miseria, non per la moda: e non faceva mistero di quel che celasse. Erano le proposizioni vive dell'essere, compiutamente affermate, che rendono al grembo come una corona di voluttà deglutitrice: **fulgide** per latte e per ambra si pensavano misteriose mollezze da disvelare per l'**elisia** e impudica serenità del Vecellio, con drappo di dogale porpora, e d'oro [...]. (*Meccanica*, RR II 471)

Nel seguito il comico gaddiano muterà (per fortuna) progressivamente di carattere, evolvendo verso un *grottesco* bachtiniano: verso il riso che «affranca da tutte le forme di necessità inumana che aderiscono alle idee dominanti sul mondo» (così Bachtin), che intacca l'«aspetto serio, incondizionale, perentorio» del dover essere sociale, che **carnevalizza** il reale, aprendogli possibilità alternative di licenza liberatoria. La matrice di questo comico-grottesco è ricondotta da Gadda ad un suo mito personale: lo scontro tra forze originarie, incorrotte, *vere*, tra una ipotizzata *voce profundadell'umanità*, da una parte, e dall'altra la **baroccaggine** (anche estetica) e falsità delle **parvenze**, delle convenzioni sociali, dei comportamenti.

Di tutto questo strenuo progettare gaddiano che si è descritto emergono alla superficie – «terre emerse», come sono state chiamate (23) – solo isolati spezzoni in riviste (*Solaria*) e in quotidiani (il milanese *Ambrosiano*), specie nel '31 e nel '32, e la scelta più o meno omogenea dei due volumi del '31 e del '34, entrambi nelle Edizioni di Solaria: *La Madonna dei Filosofi* (tiratura di 200 esemplari numerati più poche centinaia di copie destinate alla vendita) (24) e *Il castello di Udine* (tiratura analoga). Fino alla fine degli anni Quaranta, quando nel '39 appariranno Le meraviglie d'Italia (seguite nel '43 da *Gli anni*), Gadda sarà lo scrittore, del tutto sconosciuto al grande pubblico, di due volumetti (compositi) a diffusione confidenziale. Che il *Castello* sia stato subito recensito da un linguista come **Giacomo Devoto** e da un critico come **Gianfranco Contini** è un fatto per noi, ora, estremamente significativo ma di scarso rilievo nel contesto d'allora.

Ciò non toglie, comunque, che il *Castello di Udine* (25) (molto più della *Madonna*) sia l'opera (pubblica) in cui si manifesta per la prima volta il segno del grande scrittore. Il volume, quadripartito – *Il castello di Udine, Crociera mediterranea, Polemiche e pace e Polemiche e pace nel direttissimo* – con una appendice, raccoglie al solito interventi eterogenei già anticipati in sede soprattutto giornalistica. Ma se i *reportages* crocieristici sono di diseguale interesse («Entrai nella trattoria “Alle Venete” dove mi largii un caffè-espresso veramente encomiabile»), come del resto le ultime due sezioni, le cinque prose raccolte sotto l'emblema del *Castello* condensano e trasfigurano in pagine bellissime le notazioni analitiche del *Giornale*, col diffuso contrappunto metatestuale delle note d'autore ad equilibrare il patetico del testo. La frantumazione in brevi periodi tipica ad esempio del registro grave e simbolico dell'*Apologia manzoniana* cede qui (dopo la prima prosa) ad una mirabile varietà e sprezzatura stilistica, che sembra ispirarsi a momenti ad un modello **latino** di

laconicità (**Cesare** è del resto espressamente citato). Il «risultato finale, l'atmosfera complessiva», come è stato osservato, «si raggiunge attraverso i continui contrasti di rapporti stilistici»: (26)

Il **rabido** rinculo degli affusti, il pronto ricupero, le vampe laceranti la notte, la sùbita impennata di qualche mulo nevrastenico nello schianto e nel lividore improvviso, i gargarismi lontani e immortali delle autocolonne, fino all'alba! (*Dal castello di Udine verso i monti*, RR I 150)

Vigili angosce dominarono la mia guerra, nonostante il bere, il mangiare, il concupire vanamente e il ristoro de' pediluvi: soffrii per gli altri e per me, teso con tutti i nervi nella speranza, e quasi in una continua preghiera. Vigili angosce dominarono la mia guerra, una cieca e vera passione. (*Impossibilità di un diario di guerra*, RR I 136)

è evidente che son fuori del seminato. Perché sono ancora capace di odio contro chi denigrò, tramò, vilipese, indeboli, seminò scandalo e scismi: e contro chi non pensò, non vide, non predispose, non capì, non sentì, non curò. Sono un tal tânghero che odio più i traditori dei nemici: gli àsini quanto i nemici. (RR I 142)

La «sostanza espressiva», dunque, appare nella sezione iniziale del *Castello di Udine* (forse per la prima volta) «regalmente signoreggiata e unificata».

4. La «tragica autobiografia» della *Cognizione del dolore*

Dallo sfondo della lunga serie di scritti (tutto sommato minori) che occupano Gadda negli anni '34-'39, alcuni dei quali entreranno comunque nelle *Meraviglie d'Italia* del '39, si staccano le prime puntate in *Letteratura* del primo grande testo narrativo della maturità, la *Cognizione del dolore*. La *Cognizione*, il *libro di Gonzalo*, e di Carlo Emilio, quello, secondo assicurazioni degli ultimi anni, «più caro» all'Autore, è senza dubbio il più autobiografico della volentieri autobiografica opera gaddiana. «La sua essenza – scriverà Gadda in una lettera a Contini del '63 (Gadda 1988b: 103-04) – il movente vero, è un disperato tentativo di giustificare la mia adolescenza di “destinato al fallimento dallo egoismo narcisistico e follemente egocentrico dei predecessori, dei vecchî, e degli autori de' miei anni in particolare”». Libro in una certa misura pratico, dunque (*provocato*, e funzionale, alla stregua di gran parte dell'opera gaddiana), apologia d'una vita mancata dopo una «**inesistita giovinezza**», nella quale s'esprimono «l'amarezza, il dolore disperato, lo scherno [patito], la carità, la speranza; e, incancellabile, il richiamo della terra». (27)

Iniziata nei primi mesi del '37 (e mai completata), un anno circa dalla morte della madre, pubblicata parzialmente a puntate (sette) nella rivista fiorentina *Letteratura* tra il '38 e il '41, (28) e come tante imprese gaddiane utilizzata poi come magazzino per le nuove ricombinazioni del momento, (29) la *Cognizione del dolore* (il cui titolo riprende una espressione di A. Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione*) appare per la prima volta in volume nell'aprile del 1963 in un «Supercorallo» Einaudi (frutto della pazienza e del *savoir faire* di Gian Carlo Roscioni), ed in versione ampliata ma pur sempre incompleta sette anni dopo. Il «Supercorallo» del '63 si apre con una doppia guida alla lettura: un *Saggio introduttivo* di Gianfranco Contini, e uno **pseudo-dialogo** apologetico (*L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*) di mano dell'autore, chiuso da una lunga nota extravagante in corpo minore. Il romanzo vero e proprio è poi sempre il torso di romanzo, lirico-umoristico-filosofico, di *Letteratura*, in cui, stavolta, a palliare l'incompletezza della seconda parte viene recuperata un'ancòra più antica poesia ironico-elegiaca (le «Tàcite immagini della tristezza», in effetti, vi convivono con «la scatola di sardine – anteguerra»), *Autunno*, (30) una divagazione sui luoghi e la stagione del romanzo, di nuovo conclusa in corpo minore da una lunga nota di chiarimenti. L'aggiunta, nel giugno '70, di due capitoli inediti postposti ad *Autunno*, e gli ulteriori aggiustamenti intervenuti nella V e VI edizione del giugno ed agosto '71 attenuano solo in parte l'incompletezza e l'irregolarità formale – caratteristiche che possono essere intese anche come modernità del testo.

Questa incompiuta e irregolare *Cognizione* in volume è subito diventata un libro-culto (i temi toccati – il *Male di vivere*, la *Colpa*, il *Rimorso*, l'*Insipienza dell'Io*, il *Possesso*, ecc. – vi si prestavano del resto singolarmente), certo il libro di Gadda più amato, se non addirittura, per molti lettori, il *capolavoro*. Al centro del romanzo sta, malgrado l'elaborata *fictio* di cui diremo (e in particolare il gioco narrativo e linguistico, che varia e alleggerisce un quadro altrimenti monocromo), il dramma di un individuo, *Gonzalo* («bel nome della vita»), malato nell'anima di un «male oscuro» che ne fa un misantropo radicale, spregiatore degli altri, di se stesso, di quasi ogni parvenza del mondo (anche delle apparentemente innocenti: il ghiaietto, la beola, le robinie). L'eziologia del male, per quanto oscuro, non è nuova. Gonzalo, *acquainted with grief* per le durezze educative patite, le ristrettezze economiche, la morte del padre, e, in guerra, del fratello, si sente oltraggiato, *respinto*, dalla vita, e reagisce, a difesa, con un rifiuto simmetrico, rifiutando tutti gli altri – i quali sono a volte unicamente colpevoli, in ultima istanza, di non aver conosciuto il «lento pallore della negazione» (RR I 703). L'irreprimibile irritazione, acrimonia, ostilità di Gonzalo nei confronti del mondo, la sua *visione in negativo* della realtà è presentata dal narratore come un'allucinazione, un «delirio interpretativo», secondo la tipologia dei due psichiatri francesi P. Sérieux e J. Capgras. (31) Gonzalo non percepirebbe la realtà come essa è, ma una sua immagine distorta. La diagnosi, severa, si fa più benevola in margine al testo, nel cit. dialogo *L'Editore chiede venia del recupero*, dove la ossessione di Gonzalo «nasce e discende [...] dagli altrui errori di giudizio e dalle altrui, singole o collettive, carenze di contegno sociale» (RR I 764). La *rancura* di Gonzalo (che non salva certo se stesso – «prova difettiva di natura» (RR I 678) – dalla condanna generalizzata), si esercita con particolare asprezza, anche se solo a tratti, sulla Ur-causa del male, la Madre, a cui egli imputa, puntualmente, la dispersione, in gratuita generosità, dei superstiti beni della famiglia. Nasce così, col desiderio di veder *punita* la madre e forse di salvare *quod superest* del patrimonio, il «pensiero orribile» di una sua morte violenta per mano di terzi, pensiero che in una scena del romanzo si verbalizza in minaccia di morte. Ma il narratore sa bene, e con lui Gonzalo, che il pensiero del male, secondo quel principio di solidarietà del mondo psicologico col mondo reale (32) che trova applicazione anche nei *Karamazov*, tende autonomamente ad assumere la consistenza del reale. E questo è quanto accadrà nella scena finale dell'aggressione alla Madre. Quale sia la mano omicida – certo non materialmente Gonzalo (33) – non viene rivelato. Ma basta alla disperazione del protagonista, al culmine del suo itinerario di dolore l'essere colpevole agli occhi della madre, che almeno per un momento ha creduto nel delirio dell'agonia, ingannata dalla somiglianza di statura e di corporatura tra Gonzalo e il vero aggressore, «di essere stata uccisa dal figlio». «Il dolore eterno», annotano i materiali costruttivi.

Se da questo riassunto astratto per grandi temi, da cui la *Cognizione* appare come un cupo *Bildungsroman* (un itinerario verso il colmo del dolore e della disperazione), si passa al concreto dell'invenzione narrativa, il quadro è a prima vista disegnato, almeno per tutta la prima parte del romanzo, con mano molto più lieve: la *Cognizione* inizia e si sviluppa, da prima, nel tono minore di un *divertissement*. Un prologo scapigliato situa l'azione e ne introduce i necessari antecedenti: siamo «tra il 1925 e il 1933», in un immaginario paese ispanofono sudamericano, il *Maradagàl*, da poco uscito da una «aspra guerra» con il prossimo *Parapagàl* (una coppia onomastica suggerita magari da Uruguay e Paraguay, ma – per dire – *Parapagàl* è costruito lessicalmente sull'ingiuria lombarda *papagàl*). Se certi aspetti del *Maradagàl* ricordano l'Argentina conosciuta dall'Autore negli anni Venti, dietro la «spolveratura» esotica, destinata, secondo la tendenza gaddiana al contrappunto, più che a nascondere ad arricchire i referenti delle armoniche del termine di paragone, (34) sono del tutto evidenti il paesaggio e i luoghi familiari dell'alta Brianza (Longone al Segrino e la villa di famiglia), di cui il paese fittivo agli antipodi riproduce millimetricamente la topografia. (35)

Subito viene posto, in apertura, il tema di certe «Associazioni provinciali di vigilanza per la notte», o, per l'esattezza, della facoltatività – sancita dalla legge – dell'adesione (pagante) a queste

Associazioni – in spagnolo **maccheronico** *Nistitúos*. Un tema peregrino, ed estremamente specifico, a cui pur tuttavia è caratteristicamente affidato il compito di reggere, da un punto di visto logico, l'intera compagine del romanzo: il quale romanzo è (anche) la dimostrazione *per exempla* (un esempio secondario, il caso del finanziere Trabatta, innestato nel principale, e l'ipotetico esempio principale, quello in cui è coinvolto il protagonista don Gonzalo) di come la facoltatività sussista solo a parole. Il rifiuto di aderire ai *Nistitúos* comporta in effetti ritorsioni spietate: furti, aggressioni, forse omicidi. I *Nistitúos* così caricati di peso narrativo si trasformano in segno di qualcosa di più ampia portata: non tanto sul piano politico (una coatta *protezione* squadrista o in generale la *libertà fascista*) come asseriva con problematica buona fede o memoria l'Autore stesso in una dichiarazione del '68, ma su un piano più psicologico e personale: essi divengono il simbolo degli obblighi gratuiti, delle coercizioni infondate, dei vincoli alla libertà personale: di ogni *abuso, arbitrio, soperchieria* – cui Gonzalo-Gadda è estremamente reattivo. Dal tema dei *Nistitúos*, una ragionevole transizione conduce quindi ai criteri d'assunzione delle guardie, ed in particolare alla prelazione accordata ai reduci di guerra, inclusi i mutilati purché ancora idonei all'incarico. Questa idoneità ha tuttavia confini incerti, che sono resi ancora più arbitrari dal *laisser aller* dei **maradagalesi**-italiani (un cruccio antico del **germanico** Gadda, nemico d'ogni disordine e di tutte le approssimazioni della vita), secondo quanto illustrano «due casi stranissimi», che concernono entrambi la categoria dei *vigili-ciclisti*.

Il primo caso è l'assunzione d'un vigile-ciclista con una gamba rigida, fatta passare per «gamba rigida di guerra», ma in realtà dovuta ad un'«anchilosi al ginocchio, di probabile per quanto remota origine sifilitica». Questo primo esempio – esempio di prelazione malgrado la scarsa idoneità all'incarico e la possibile assenza dei due presupposti, l'esser mutilato di guerra e addirittura, forse, l'esser reduce di guerra – è ristretto nel giro di un paragrafo e immediatamente abbandonato.

Il secondo è lo «scandaletto rurale di Lukones»: l'assunzione del vigile-ciclista del villaggio di *Lukones*-Longone. Si tratta stavolta di un complesso caso postumo: quello d'un reduce, vero, la cui mutilazione (è un *sordo di guerra*) e la cui effettiva identità vengono scoperte circa due anni dopo l'assunzione, proprio nei giorni precedenti la prima scena del romanzo, grazie al fortuito incontro sulla piazza del paese con un venditore ambulante suo conterraneo. L'udito era comunque stato «miracolosamente riacquistato» nel '25 (come tenta di far credere lo stesso vigile «nel rimpastocchiare la faccenda ad uso dei Lukonesi»), simmetricamente, com'è giusto, alla perdita dell'appena ottenuta pensione di guerra. (Apparirà nel seguito che la sordità era stata colpevolmente simulata, prima di venire smascherata – donde il mutamento di identità: dalla originaria ed italica di un Gaetano Palumbo a quella autoctona, in Maradagàl, di un Pedro Mahagones o Manganones). Lo «scandaletto rurale» non consiste dunque a questo stadio della narrazione in una prelazione indebitamente accordata (il Manganones se non mutilato è pur tuttavia reduce), ma nel mutamento di identità e nelle circostanze poco chiare della guarigione e in particolare del suo momento (essa ha seguito o preceduto l'assunzione del Manganones?). L'esempio è dunque un falso esempio, e tutta la storia, nella realtà rappresentata e nella stessa volutamente complicata rappresentazione, un *imbroglio*, se non un *pasticcio*.

Condotto a conclusione (apparentemente) l'esempio del finto-sordo, il prologo intraprende una nuova linea tematica: una complicata vicenda di ville, di fantasmi, di **fulmini** e di parafulmini che verrà ad agganciarsi in maniera fortunosa alla prima linea. Sopra Lukones soggiorna «da qualche anno» in una Villa Maria Giuseppina borghesemente presa in affitto (una sorta di Vittoriale, col pollaio e l'ortaglia), il poeta nazionale del Maradagàl, **Carlo Caçoncellos**: una caricatura tra **carducciana** e **dannunziana**, dal cognome esotico (si ricordi però certa specialità mantovana di ravioli menzionata nel *Baldus*), ma con lo stesso nome proprio dell'Autore. Alla morte del Vate nell'agosto del '33, la cospicua villa rimane vuota. *Hantée*, oltretutto, dal fantasma dello scomparso e colpita in pochi anni da tre fulmini, essa non ha alcuna prospettiva di venir riaffittata. Il caso

narrativo, o meglio la necessità di una agnizione vuole tuttavia che si manifesti un nuovo locatario – se non della villa, della portineria della villa – nella persona di quel colonnello-medico, ormai in pensione, che anni addietro aveva scoperto all’Ospedale Militare di **Pastrufazio** la simulazione del Manganones. La seconda linea tematica è così condotta, con la verosimiglianza che si vede, ad intersecare la prima. Questa riedizione dello smascheramento del Manganones, risultato come s’è detto di una macchinosa serie di coincidenze, ha la funzione narrativa di consentire al medico condotto di Lukones, il dottor Higuera, che ha rapporti privilegiati col collega colonnello medico, l’esibizione durante il colloquio con Gonzalo delle informazioni *specialidi* cui dispone.

Dall’incrocio delle due linee suddette nasce finalmente, con transizione manzoniana: «**Al decimo giorno, il 28 d’agosto**, verso le undici della mattina», la linea tematica principale, organizzata per grandi *scene* (il termine, dell’Autore, designa singolari unità narrative), (36) e di andamento (salvo per le escursioni fantastiche del protagonista, o per gli episodi evocati nei dialoghi), del tutto lineare, e rispettosa delle unità di luogo e in certo modo di tempo (da fine agosto a fine settembre). Si hanno così, successivamente, le scene seguenti, che compongono una storia tipicamente gaddiana *per frammenti*:

1) *La scena «della visita medica»*, essenzialmente un lungo dialogo a carattere *filosofico* tra Gonzalo e il medico condotto salito dal paese alla villa per visitare il paziente, che è malato per la verità d’un male morale e non di un male fisico. Il dialogo si chiude sull’ampio racconto della simulata sordità del Palumbo.

2) *La scena «del temporale» o, altrimenti, «del pomeriggio in villa»*:vi è rappresentata la quotidianità dolorante della madre di Gonzalo, la «Signora», in uno dei tanti pomeriggi sempre identici di fine estate, nel quale si scatena uno dei violenti temporali tipici della zona.

3) *La scena, contigua temporalmente alla precedente, «della sera»*: Gonzalo torna dalla città, *Pastrufazio*-Milano, in cui lavora; misera cena improvvisata dalla madre, e ampio excursus mentale del protagonista – alcune pagine tra le più alte della letteratura novecentesca: da prima l’allucinata evocazione del destino degli *altri*, degli *arrivati*, dei favoriti dalla sorte, e dei soddisfatti della propria sorte, quale essa sia («Maree d’uomini e di femmine! con distinguibile galleggiamento di parrucchieri di lusso, tenitrici di case pubbliche, fabbricanti di accessori per motociclette, e coccarde [...]», **RR I 692**), seguita immediatamente da una meditazione sulla propria non-vita «**Nessuno** [degli “altri”] conobbe il lento pallore della negazione [...]», **RR I 703**). Entra il contadino per accendere il fuoco, Gonzalo in uno scatto d’ira lo licenzia. La povera cena. Gonzalo sul **terrazzo** di casa.

Seguono le scene dei due tratti finali, il 4° e il 5° della seconda parte (aggiunti nel ’70, appartengono ad uno stadio elaborativo anteriore – donde alcune non gravi ma percepibili discrepanze.

4) Di nuovo un «*pomeriggio in villa*» Gonzalo assiste incuriosito al racconto che in cucina fanno alla madre il contadino, apparentemente non ancora licenziato, e la domestica Peppina: racconto di un furto – intimidazione dei *Nistitíos?* – nel *castello* del finanziere Trabatta, che assume per ripicca due guardie private;

5) un «*fine di pomeriggio in villa*», in cui momento culminante è la minaccia di morte che Gonzalo in un parossismo di rabbia emette contro la madre (in tale scena la Signora accoglie in casa un più ampio consesso di postulanti: Gonzalo, disceso dalle sue letture, reagisce con estrema **violenza** alla usuale disponibilità e liberalità, nei confronti degli altri, della madre, sperimentata per contro in proprio come implacabile educatrice; fantasia di un massacro dei *pretendenti*, dei rivali nell’affetto

materno. Grida contro la madre, appena soli, e minaccia di morte. Quindi, precipitata partenza-fuga per Pastrufazio).

6) La notte dello stesso giorno, scena ultima (ma non conclusiva) «*dell'aggressione e, forse, morte, della madre di Gonzalo*». Le due guardie private del Trabatta, insospettite da rumori provenienti dalla villa, danno l'allarme e vi penetrano con gli abitanti del villaggio: nella camera da letto, esanime, la madre, con una grave ferita al capo. I primi rimedi, vani, par di capire, sono apprestati dal medico. **è l'alba, canta il gallo, la vita riprende.**

Sono evidenti in questo rapido sommario i modi da scherzo narrativo, di registro leggero, delle pagine introduttive (significativo in particolare è il parallelismo sbilanciato dei due *casi*, come del resto l'accentuazione dell'inverosimile) e lo scarso peso specifico dei contenuti. Lo si era annunciato sopra. Ma importa qui sottolineare che si tratta di una tecnica prediletta da Gadda, una sua per così dire approssimazione graduale od obliqua ai grandi temi e al dramma: in sostanza, cioè, una forma di distanziamento *in limine* dai referenti e dal registro che loro compete, prossima per funzione all'uso di una lingua *opacizzante*, o dell'ironia, o della trasposizione geografica. Inoltre – e questo sarà specifico per la *Cognizione* – la banalità e l'insignificanza ambiente permettono alla figura solitaria e tormentata del protagonista Gonzalo di stagliarsi in tutta la sua singolarità, per contrasto, su uno sfondo dissonante.

Straordinaria riuscita, con momenti sublimi («Al passar della **nuvola**, il **carpinotacque** [...]», «**Vagava, sola** [...]», «**Nessuno conobbe** il lento pallore della negazione [...]»), la *Cognizione* lascia, a successive riletture, una sottile sensazione di squilibrio. Non del tutto risolto è in effetti il difficile rapporto tra l'invenzione narrativa (la trasposizione sudamericana, il gioco con gli accadimenti minori, le complicazioni, le agnizioni, l'onomastica di certi personaggi, ecc.), che conserva un suo naturalismo rappresentativo; e d'altra parte l'evocazione di grandi temi, l'autobiografismo doloroso, il registro lirico e patetico, la tragica rappresentazione *per exemplum* del destino d'ognuno. La *factio*, insomma, e in particolare tutta l'invenzione dei *Nistitúos*, fatica a sorreggere il piano superiore dell'indagine, della cognizione, del dolore. Lo stesso caso personale di Gonzalo-Carlo Emilio pare a volte troppo contingente per i grandi temi che esso deve evocare.

5. Il Fulmine sul 220 e i disegni milanesi dell'Adalgisa

Le puntate della *Cognizione* in *Letteratura* si arrestano, come si era detto, nel '41. L'urgenza autobiografica si era forse attenuata, e nuovi progetti, nuovi obblighi si sovrapponevano agli antichi (la ricca **bibliografia gaddiana** degli anni '38-'42 registra molti scritti tecnico-sociali, in particolare nella rivista della **Consociazione turistica italiana (l'ex-Touring Club)**, *Le vie d'Italia*. (37) Nello stesso '41 compare nel mondadoriano *Almanacco dello Specchio* la prima traccia (onomastica) a stampa di quello che diverrà tre anni dopo, all'inizio del '44, presso Le Monnier, uno dei grandi libri di Gadda (e del Novecento italiano), *L'Adalgisa – Disegni milanesi*, la raccolta cioè di dieci frammenti di carattere più o meno milanese. (38) L'origine dei frammenti, tutti apparsi a stampa tra il '38 e il '43, è varia. Un dittico – i disegni quinto e settimo: *Strane dicerie contristano i Bertoloni e Navi approdano al Parapagàl* – viene fornito dalla *Cognizione* (da «**Di ville, di ville!**» alla fine del primo capitolo, e da «**Non beveva mai liquori**» alla fine del VI capitolo). Il disegno d'apertura, il breve e lirico *Notte di luna*, risale al *Racconto italiano*, da dove era approdato nel '42 al quindicinale *Primato* col sottotitolo di *Paese a guisa di introduzione*. Isolato – e irrelato alla raccolta (se non per il tema dell'ingegneria, e per il cognome Valeriricollegabile al nome Valerio di disegni successivi) – sembra il terzo debole disegno, *Claudio disimpara a vivere* (già un elzeviro della *Nazione*), che «adombra», nel registro leggero di un idillio tra due giovani, Claudio Valeri e la bella Doralice, un grave incidente occorso tra il '20 e il '30 durante una visita guidata di un gruppo

di studenti d'ingegneria ad un cantiere. I rimanenti sei disegni, relativamente coerenti nella concezione (con la parziale eccezione del terzo, *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina*), (39) provengono dall'ennesimo abbandonato cantiere di romanzo, quello, di cui diremo, di *Un fulmine sul 220*. Dà titolo, se non unità, alla raccolta il nome forse lombardo ma certo belliniano (è la rivale di Norma) di uno dei più straordinari personaggi di Gadda, l'«**Adalgisa Borella vedova Biandronni**», negli anni della splendida giovinezza popolana prima stiratrice e poi Violetta e Gilda «di quinto ordine» al Fossati e al Carcano, (40) moglie quindi del «povero Carlo», e infine energica vedova, madre di due (brutti) ragazzi, il Luciano e il Gianfranco. (41)

Valutato col metro dell'unità, della coerenza, il *libro* dell'*Adalgisa* apparirà, al solito, problematico. Troppo è il divario, anche di registro, tra i due frammenti della *Cognizione*, e il nucleo più omogeneo proveniente dal *Fulmine sul 220*; e tra questo nucleo e la storia un po' futile di Valerio e Doralice, o il simbolismo della *Notte* iniziale. Ma il lettore avrà compreso che la grandezza di Gadda non va cercata nell'economia e nella perspicuità di architetture testuali in cui *tout se tient*. La struttura sottodeterminata di una raccolta come l'*Adalgisa* offre secondo quanto si è detto sopra uno stampo ideale all'elaborazione autonoma di temi e di dettagli, al commento metatestuale, ai sottili rimandi sotterranei a distanza. Vorremmo almeno rilevare, di questi disegni un po' sciolti, in primo luogo l'altissima qualità stilistica (con la o le eccezioni che si sono segnalate): ingredienti lessicali e sintattici eterogenei e tonalità diverse – l'ironica, la patetica, ecc.– appaiono ora mirabilmente integrati in un personale registro composito fatto di continui soprassalti immaginativi. Basterà ad illustrazione un campione con qualche aggiunto corsivo (a rilevare gli estremi): la caduta «**in un lago di palta**» nel corso di una escursione entomologica del «povero Carlo». Si aggiunga che al sintagma finale del passo, «**il loro laborioso integrale isoperimetrico**», è apposta una *nota* di 61 (nell'edizione cit.) densissime righe, una delle 56 note, per un totale di 12 pagine, del disegno, e che i rimanenti disegni sono anch'essi provvisti di un ricco apparato di note (alcune semplicemente esplicative di termini – *baüscia*, *carpògn*, *marmognón*, *stemègna*, ecc. – o riferimenti milanesi – *Via delle Oche*, *Santa Marta*, ecc. –, altre, le più estese, di carattere storico o erudito, a ricostruire l'ambiente della Milano di allora):

S'era cavata la giacca, s'era sporto avido, con il retino, per una preda di larve: e anche ditischi adulti, magari: così almeno riferiscono i testimoni. Ma quei vigorosi nuotatori, subodorate le intenzioni del retino, (*lo lumarono* subito, dal sotto in su), via! s'erano spiccati come altrettante spole dall'erbe e dagli *steli subacquei*, dove pareva invece che *ci dormicchiassero: e lui dietro! col suo retino, bravo!* come ci fosse probabilità di raggiungerli! In maniche di camicia com'era, teso fino all'ultimo il braccio, *Dio com'era peloso!, perché aveva rimboccato la manica*. Attaccandosi con la sinistra a un ramo, sì! finché il ramo **si scerpò** netto: e lui *patapùmfete!*: dentro *come un salame fino al collo*. Una nuvola di fango lo aveva subito circondato. Quelli [= i ditischi] intanto bucarono via l'acqua come siluretti felici, scampati nei *roridi e verdi regni, fra i capegli dell'erbe e dell'alge*: salvati dal loro *profilo ellittico o parellittico*, che offre, credo, un minimum di resistenza, che segna un optimum della forma natante. E devono aver raggiunto questo *ottimo* nella *perinace evoluzione* della discendenza, in un loro amore del meglio e poi del perfetto, *educendodalla* grossolanità primigenia il garbo del capo, del corsaletto e dell'élite, sforzandosi di tendere, tendendo all'elisse, entro paludi, o gore morte nelle golene de' fiumi: ogni acqua ferma un bacino da esperimenti, ogni specchio livido un mondo da perforare col pensiero: traverso generazioni e millenni raggiungendo il loro laborioso integrale isoperimetrico. (*L'Adalgisa*, RR I 519)

Oltre alla qualità eccelsa dell'invenzione linguistica va riconosciuta all'*Adalgisa* una eccellenza di tipo più narrativo, o almeno rappresentativo: i disegni non extravaganti, mentre foglio dopo foglio compongono, tramite gli usi linguistici ed in particolare il dialetto e le interferenze di italiano e dialetto, un mirabile quadro di costume milanese, danno vita a tutta una galleria di personaggi memorabili. Siano qui almeno ricordati il vecchio Zavattari da trentatré anni lucidatore di *parquets* «per gli stipendi e agli ordini della “Confidenza”» («Lo sguardo de' grigi e dolci **occhi**, velati d'una sorta di lacrima, e i gran baffi ambrati pioventi sulla rassegnata pace dei settantadue [...]»); i gemelli Borlotti, che «lacrimando in silenzio, e soffiandosi alternatamente il naso, due nasi brodosissimi», vogliono «savè tüss còss» della trappola in cui sono caduti; la «brava e buona ragazza» Maria scesa da Lasnoga a servire in casa Cavenaghi, dalle «lunghe ore, senza canti [...]

presso l'acquaio» e dal ferito pudore di contadina; la Maria Giuseppa, bambina treenne dalle «trottatine balbettanti» e dalla «pisce fulminanti» («La stordivano a tal punto, quella creatura, a furia di baci, di carezze, di vezzeggiativi, che neanche lei povero angiole riesciva più a raccapazzarsi: a intendere se la pipì fosse una colpa o un merito, e se lei dovesse chiamarsi e lasciarsi chiamare Majà Uèppa o Mapeppa o Poppa o Mappa o Pipippa. Felice creatura!», RR I 357-58); la temibile Donna Giulia de' Marpioni nata Pertegati, madre della Mapeppa e trionfante allevatrice e ghigliottinatrice di polli:

I polli, in capponiera a Baggio, non anelavano ad altro se non a troncane una vita divenuta oramai insopportabile. [...] Ella chiamava per nome le sue vittime, uno a uno, i suoi tesori: coi nomi più dolci li chiamava, poveri scheletri! coi più blandamente suasivi: «Federico, Popò, sì, sì, ven kì, poer el me stràsc! toeuh, ven kì, Bergeggi, Don Nèspola, sì sì, anka ti, paparino: Sì, ho capii, Nannuccio, ho capii che me vorii ben, che ghe vorii ben a la vostra sciora, bravi, bravi,.... dèss basta! sì sì, ven kì anka ti in la toa sciora, el me Corocòcco, poer el me nano! cara la mia sciavata frùsta! (RR I 369),

e come s'è detto l'Adalgisa stessa, e il suo «povero Carlo» ragioniere e naturalista dilettante, e la «pazienza color pece» dell'*Ateucus Sacer Linnaei*...

Certo come si è ammesso, i disegni dell'*Adalgisa* sono, in parte, sciolti. Ma uno sguardo attento riesce (grazie magari alla costanza delle tematiche gaddiane) ad individuare una linea, per quanto labile, sottesa alle dieci tessere, e forse un senso alla progressione. Se non il «scendere della sera», almeno il tema del «ritorno dal lavoro», o del «lavoro» in generale (e delle *divise*, dei *costumi*) permette ad esempio di allacciare l'ouverture di *Notte di luna* al successivo *Quando il Gerolamo ha smesso*, che si apre con l'epos dei lucidatori di parquets («Muniti ad armacollo d'una fascia di cuoio stralucida, che gli reggeva sulla culatta e sul fianco la cassetta-armadio piena di ingredienti e d'atingoli [...]»), e continua, in una commossa serie di anafore esclamative, con l'enumerazione d'altri apporti al «plasma valido e vitale»: i facchini, i garzoni dei salumai, le lavandaie (e i *porcelli* e le *materne vacche*), i **brumisti**, i bigliettari, i bovisi (il protagonista maschile del gruppo centrale di disegni, il **Bruno** Olocati, da prima garzone di macellaio, svolgerà tutta una serie di mestieri: lucidatore di pavimenti alla Fiera Campionaria, imballatore d'occasione, fattorino avventizio nella fabbrica di cioccolato del N.H. Gian Maria Cavenaghi/Caviggioni, marito della bella e **malinconica** Elsa, nel cui appartamento veniva a lucidare i parquets il vecchio Anselmo, ecc.). Il primo frammento della *Cognizione* qui riportato si apre dal canto suo ancora esclamativamente con l'elenco delle *performances* stilistiche degli **architetti pastrufaziani**, e cioè milanesi, sui «vaghissimi e placidi colli» delle prealpi lombarde.

Lasciando altri collegamenti tra i disegni apparentemente irrelati, converrà fermarci, per finire, sui rapporti tra l'*Adalgisa* e il «racconto del garzone del macellaio» (= Bruno Olocati), come Gadda lo chiama in una lettera, vale a dire il progetto di un ampio romanzo in cinque capitoli (1. *La crisi*; 2. *Pane al disoccupato*; 3. *Un'orchestra di 120 professori*; 4. *Nuove battute sul politecnico vecchio*; 5. *La pianura elettrica*) ideato verso la fine del '31, e steso soprattutto nel '34, per cui era stato previsto il titolo di *Un fulmine sul 220*. (42) Ambientata a Milano, la storia, in cui si riconosceranno agevolmente gli invarianti delle trame gaddiane, aveva a protagonisti una umbratile Elsa, moglie giovane e bella (e insoddisfatta) del N.H. Gian Maria, la cognata Adalgisa, il nipote (ma coetaneo) Valerio, ingegnere elettrotecnico, e Bruno, un ex-garzone di macellaio assunto come fattorino dal marito di Elsa. Tra Donna Elsa e il diseredato garzone doveva nascere il solito amore trasgressivo, con una fine tragica a sanzionare l'infrazione: la morte di Bruno in un incidente dovuto forse ad una dimenticanza di Valerio, forse alla caduta di un fulmine su una linea a 220.000 volt – donde il titolo. Il romanzo, a giudicare da quel che ne è stato reso pubblico, «non ubbidisce a una tensione lineare tra un principio e una fine prefissati», distendendosi come è la regola in Gadda nelle pieghe molteplici di un «tessuto sontuoso» (Gadda 1995: 301); né temo sia troppo da rimpiangere il mancato svolgimento della relazione d'amore, una tematica cui inerisce in Gadda un registro eccessivamente letterario. Al completamento del *Fulmine*, l'Autore ha ragionevolmente preferito

una soluzione più consona alla sua arte: estrarre dal romanzo, e perfezionare in maniera autonoma, i frammenti senza idillio, che gli permettevano di tracciare un quadro certo satirico e grottesco ma anche profondamente partecipe della Milano del suo tempo. Del *Fulmine* rimangono così, nell'economia dell'*Adalgisa*, sei disegni che tendono a fondersi in una unica storia: alla loro comprensione e valutazione la trama del fallito romanzo fornisce il paratesto indispensabile.

6. Dal primo *Pasticciaccio* al *Palazzo degli ori* e al secondo *Pasticciaccio*

Uscito a puntate (cinque) in rivista nel 1946, rielaborato e stampato in volume «nonostante l'incompletezza dell'affabulazione» nel 1957 presso Garzanti, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* è senza dubbio il testo narrativo più ambizioso di Gadda, forse il romanzo del Novecento italiano: «un *giallo* di alto lignaggio», in cui l'«abilità ariostesca» della narrazione si combina con una straordinaria «oltranza espressiva» (di Contini i giudizi citati). Lo spunto esterno di un fatto di cronaca nera romana del febbraio '46 (il cosiddetto *delitto Stern*) è elaborato e complicato in una tipica trama gaddiana a spezzoni giustapposti, dominata dal **principio del doppio**, e abitata da una folla di personaggi (bassi, per lo più), in almeno due dei quali – il commendator Angeloni, e il dottor Francesco («Ciccio») Ingravallo «**comandato alla mobile**» – tende a diffrangersi la figura stessa dell'autore. (43) La storia, sollecitata dalle forze ortogonali dell'associazione metonimica da una parte e della sineddoche dall'altro, (44) si trasforma rapidamente in rappresentazione totalizzante: di una città (Roma: «gli apparì distesa come in una mappa o in un plastico: fumava appena»), di un periodo storico, di ambienti sociali, e in particolare di un colore linguistico, un «impetus» e uno «zefiro parlativo» (*L'Adalgisa*, RR I 374); più in generale, in rappresentazione moralizzata, gestita da un narratore partecipe ma severo, del «groviglio, o garbuglio, o **gnommero**» del mondo: degli «infiniti penzieri e palazzi».

Al più elementare livello narrativo, il romanzo svolge semplicemente un doppio fatto di cronaca nera ambientato nella Roma negli anni Venti: **una rapina in un palazzo di Via Merulana** ai danni di una veneta signora Menegazzi, seguita pochi giorni dopo dall'assassinio della dirimpettaia, la giovane, bella e malinconica **Liliana Balducci**. Le indagini, condotte entrambe dal commissario (un po' filosofo) Francesco Ingravallo, conoscente dei Balducci e ammiratore di Liliana, sembrano laboriosamente puntare, in uno svolgimento non sempre del tutto dominato dall'autore, a due colpevoli distinti, un «Retalli Enea detto Luiginio [o Iginio, come poi risulterà – l'insolito nome ironizzando quello d'un pubblicitario di parte cattolica, Iginio Giordani] d'anni 19, di Anchise e di Venere Procacci (45) e, per l'assassinio, una delle domestiche-figliocce-nipoti di cui Liliana si circonda: la **Virginia**, o magari la Virginia-Assunta in quanto coppia o in quanto personaggio doppio. Ma importa ribadire che la singola situazione, il singolo dato, nelle opere gaddiane della maturità, e tendenzialmente sempre, sono in primo luogo degli esempi, valgono cioè in quanto inseriti in un paradigma di situazioni e dati analoghi e in quanto rappresentativi del principio sottostante. Così, nelle primissime pagine del *Pasticciaccio*, persino la cronaca di un banale invito a pranzo – «pranzo domenicale» che «fu lieto, nella luce d'un meraviglioso pomeriggio» – permette, tra l'altro, di delineare l'ironica tipologia di tutte le analoghe conversazioni: una *Tafelmusik* fatta di pochi temi: caccia, cinema e teatro, cibo, attualità – «Parlarono di caccia: di battute e di cani: di fucili: poi di Petrolini: poi dei vari nomi che danno al mugine [= “cefalo”, “bottarga”] lungo il litorale tirrenico, da Ventimiglia al Capo Lilibeo [...]» (RR II 18). La perspicuità dei singoli *exempla* tende, trattandosi appunto di esempi, ad essere sacrificata al paradigma a cui appartengono, all'affresco sociale e psicologico complessivo.

Al di là di queste caratteristiche compositive e rappresentative, la novità più appariscente del *Pasticciaccio* rispetto all'opera precedente di Gadda è data dalla massiccia presenza di un ulteriore ingrediente linguistico, il dialetto romanesco (o almeno delle tracce fonetiche di tale dialetto nell'italiano parlato), e soprattutto, come vedremo in § 10, dai modi peculiari,

sostanzialmente antirealistici, della sua distribuzione nel testo e della sua interazione con le altre componenti linguistiche.

Nel caso del *Pasticciaccio* è indispensabile, più ancora che per le altre opere, soffermarsi sulla storia interna ed esterna (generalizzando direi anzi che, idealmente, ogni testo gaddiano presuppone per una comprensione approfondita il paratesto della propria genesi). Ciò in particolare a causa del rapporto coll'*occasione esterna* e del (parziale) mutamento di prospettiva intervenuto da una redazione all'altra, che comporta una certa indeterminazione dell'intreccio. A catalizzare se non ad avviare l'invenzione interviene, come è spesso la regola in Gadda, un caso di cronaca nera. Intervistato per *Paese Sera* da L. Tundo il 22 dicembre 1957, il giorno del conferimento del Premio degli Editori Italiani, Gadda sosteneva che «l'occasione esterna di narrare i casi di Liliana Balducci gli venne, dopo la liberazione, da un amico; da Giorgio Zampa che, allora, a Firenze, gli narrò un fatto di cronaca appena accaduto. E Alessandro Bonsanti, gli chiese per la rivista *Letteratura*, da lui diretta, un racconto poliziesco: fu la prima parte di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*: a puntate, nel corso dell'anno 1946» (Gadda 1993b: 57-62). Zampa (condirettore, negli anni evocati da Gadda, di *Letteratura* e redattore del *Mondo* di Bonsanti), ricordava per parte sua, in un articolo del *Corriere della Sera* di molti anni dopo, d'aver chiesto a Bonsanti «se non si poteva suggerire a Gadda di commentare [per *Il Mondo*], trattare a modo suo un fatto di cronaca che lo interessasse». «In quei giorni – continua Zampa – avevo letto su alcuni numeri del *Risorgimento liberale* la cronaca di un delitto commesso a Roma, quasi incredibile nella sua efferatezza e ingenuità. Una signora era stata uccisa e derubata di tutti i suoi preziosi da due sorelle che aveva a servizio, giovanissime, appena arrivate dalla Ciociaria. La polizia le catturò appena subito [*sic*] in una pensione, se ricordo bene, nei pressi di Termini. Raccontai il fatto a Gadda [...]. Dieci giorni dopo riapparve, dicendo che era a buon punto». (46) è un fatto che i nove articoli del quotidiano romano (il primo è del 24 febbraio 1946) contengono numerose coincidenze col *Pasticciaccio*. (47) L'assassinio è perpetrato su «due vecchie signore» da (forse) due altre donne, una delle quali l'ex-domestica delle uccise, tra i comprimari comparendo uno studente liceale un po' gigolò alla Valdarena, quindi un «giovane biondo, aitante, e dall'apparente età di vent'anni circa» («il fidanzato dell'amica dell'ex cameriera»), e un «altro complice» – e non manca nemmeno un *cagnolino* simile alla Lulù del *Pasticciaccio*. Infine, i gioielli della refurtiva – «una collana di perle, comprata dalla Guglielmina nel 1938 per seimila lire, due paia di orecchini di oro con brillantini, tre anelli con pietre, una spilla d'oro con rubino ed alcuni bracciali, uno dei quali d'oro» – ricordano (ma come potrebbe essere altrimenti?) quelli sottratti alla Menegazzi. Credo comunque che i rapporti tra spunto esterno e genesi del *Pasticciaccio* non siano così lineari come può sembrare, e che essi ad ogni modo non si possano chiarire sino a che non sia ricostruita sui manoscritti (per il momento non reperibili) la genesi del testo. In effetti Gadda aveva iniziato la stesura di *Pasticciaccio*, come appare ora dalle ultime giunte al carteggio con Contini, (48) già verso la fine del '45, mesi prima del delitto Stern. Il «racconto poliziesco», il «giallo che non mi riesce» cui Gadda accenna il 29 dicembre '45, sarà l'ultimo avatar di un progetto più ambizioso, testimone del forte interesse gaddiano, in quegli anni, per il giallo, e rapidamente ridimensionatosi (RR II 1137-169, 1271). L'ipotesi più ragionevole, a mio avviso, è che Gadda avesse iniziato a lavorare su una trama semplice, non binaria, quella per intenderci della rapina alla Menegazzi (una tipica figura di signora gaddiana, apparentata ad esempio alla Signora dei primi abbozzi dell'*Incendio*), e che la trama si sia per via arricchita e complicata di una seconda e poi dominante linea narrativa ispirata appunto all'attualità giornalistica del delitto Stern.

Sia come sia, lasciato a future indagini di chiarire la genesi del testo, converrà fissare in primo luogo la cronologia del *Pasticciaccio* a stampa, anzi, dei diversi *Pasticciacci*, dal '46 al '66, ivi comprese le trasposizioni più o meno d'autore in altri media, a cui del resto è in buona parte dovuta la presenza del romanzo nella *enciclopedia* letteraria dell'italiano medio.

1946 – Edizione parziale a puntate in cinque fascicoli (i numeri 26, 27, 28, 29, 31) (49) della rivista *Letteratura*, che come s'è visto un decennio prima aveva già ospitato la *Cognizione*. La pubblicazione si arresta col V capitolo, all'altezza cioè del VI capitolo dell'edizione in volume: «[...] in una irraggiungibile alternazione di presagi, col vento alto, freddi sbrani d'azzurro [...di azzurro] nel volume». In questa prima edizione (=P_i) il *giallo* era al suo centro strutturato altrimenti (se ne dirà più avanti), e comportava inoltre un'annotazione a tendenza francamente *dada*, quando non *goliardica*. Conviene insistere su questa mal nota annotazione (parca magari rispetto ad altri testi gaddiani, ma pur sempre sostanziale), perché la sua presenza omologava il *Pasticciaccio* alla linea sterniana della narrativa precedente, alleggerendo la vicenda con un contrappunto di segno opposto. Che gran parte delle note venga nella redazione in volume a cadere significherà allora una maggiore *presenza* della storia, un suo trattamento (relativamente) più realistico. Riproduciamo qui, rinviando il lettore al loro contesto, tre note tutte successivamente espunte; nell'ordine la primissima della prima puntata, che è su *gallinaccio* («certo egoismo o egotismo un po' da gallinaccio», P_i RR II 287), quindi una (ammirevole) nota *osée*, malgrado le oneste apparenze sociolinguistiche, sull'impiego dell'aggettivo *novello*, dalla seconda puntata; e infine la nota in assoluto penultima, dal quinto capitolo, a proposito del tribuno Danton, «Le taureau!», e delle non-mutande delle ammiratrici – un altro topos gaddiano):

[gallinaccio] – Romanesco. In Toscana dindo, in Lombardia pollino; in italiano tacchino o gallo d'India, francese dindon. (Didon dina dit-on du dos d'un dodu dindon). (RR II 287 n. 1)

[gli sposinovelli] – L'aggettivo *novelli* cadde lunga pezza dietro al nome *sposi* (1925-1939) e incredibilmente opportuno. Hannovi sposi, infatti, che ce la tirano sino alle nozze di diamante, cioè sino al 75° anniversario del loro primo concubito: e di loro lietamente si giornalizza: «i due sposini godono ottima zsalute». Quelli introitati a Palazzo olezzavano invece di pesce fresco. E però appunto *novelli*. Come le patatine novelle, come l'inzalatina novella, come li polli novelli. Dice un tale: «rifatti sì come piante novelle – rinnovellate di novella fronda». Ma era uno che nun era 'n fregnacciaro. La prosa onestamente burocratica delle FF.SS. ignorò del tutto il succulento aggettivo e la si contentò di cantare «riduzioni ferroviarie dell'80% per gli sposi in viaggio di nozze. Ci mettere' la mi firma, gua'! (RR II 346 n. 1)

[Mutanne, mbà...! (Ce ne avevano di più le montagnarde, a udir muggire il Toro in tribuna...)] – «Le taureau! Le taureau!»: così veniva salutato Georges Danton: al salire la tribuna dal delirante entusiasmo delle ascoltatrici fremebonde. Sulla presenza o meno di mutande ad inviluppo delle cui grazie cfr.: Jean Sulpice Ducaz: «Histoire du caleçon à travers les âges». Vol. VII, cap. 54^e, p. 723. (RR II 453 n. 1)

Si noti che del *Pasticciaccio* era prevista sin dall'inizio una edizione in volume autonomo, e che questa edizione nelle intenzioni avrebbe dovuto essere «arricchita di numerose note – le caratteristiche *note* gaddiane – inedite». (50)

Estate del 1947 o 1948 (51) – Attingendo (forse) dal manuale di Seton Margrave, *Come si scrive un film* (Milano: Bompiani, 1939) fornitogli da Zampa, Gadda appronta per la Lux-film una (mai realizzata) sceneggiatura cinematografica intitolata *Il palazzo degli ori*, – pubblicata nel seguito all'inizio degli anni ottanta da Alba Andreini (Gadda 1983b). Di per sé dilettantesca, la sceneggiatura è tuttavia un vademecum indispensabile per la lettura del *Pasticciaccio*, del cui «enigma poliziesco» essa (oltre a semplificare e razionalizzare la trama ed a esplicitare gli impliciti), «affaccia la soluzione» (SVP 1403), la doppia soluzione: il rapinatore della Menegazzi è individuato in «Enea Retalli detto Iginio», ucciso (nella sc. 28^a) in un conflitto a fuoco col maresciallo Santarella; e l'assassino di Liliana Balducci non è altri (né potrebbe essere altri) che la beneficata e poi scacciata nipote o pupilla, la bellissima e selvaggia Virginia Troddu, arrestata da Ingravallo nella «scena 30^a e ultima» – cfr. le didascalie di tale scena, e appena sotto il *flashback* dell'omicidio:

Lo spettatore del film deve ormai percepire la follia delirante della Virginia Troddu, la sua attitudine a credere e a far credere vero un evento immaginato (follia onirica, menzogna da isterismo), nonché la pericolosa amoralità del suo temperamento animalesco, ignaro d'ogni legge che non sia l'istinto, cioè la cupidigia e l'«ambizione» istintiva. L'orrenda minaccia e la

violenza usata alla nonna palesano allo spettatore del film una siffatta follia di qualità criminale, e il delirio che ne suole accompagnare gli eccessi [...].

[...] La Virginia è una belva: dai suoi moti, dai suoi gesti, dallo scongiurato e folle contegno traspare la violenza selvaggia del suo temperamento, che nessuna legge può infrenare, placare. Lo spettatore deve comprendere ch'ella abbia potuto uccidere in un simile e più terribile accesso (vendetta-umiliazione-cupidigia-odio) Liliana Balducci: un colpo di quel suo piccolo coltello, una rasoia, quasi.

[...] Lampo con gioielli, perle, gioielli, ori, a cascata: ma cadono in una tenebra fumosa: quasi abisso infernale. La tenebra dissolve su un'angosciosa immagine di solitudine incustodita del «palazzo degli ori»: la Virginia con una piccola sporta di paglia (ove è il coltello) entra nel palazzo, come ritornasse dalla spesa: vede nell'andito la scritta «Portiere» sulla vetrata: e la vetrata chiusa, come al solito. Imbocca la scala deserta: primo piano con la scritta: scala A. Sale. Preme il bottone all'uscio dei Balducci. [...] Nella camera da letto Liliana indietreggia atterrita, cercando di proteggersi con le mani la gola nuda, i due seni. Virginia come belva in furore le si appressa: la lama del piccolo coltello, estratto dalla sporta, risfolgora a mezz'aria [...]. (SVP 985-86)

Il titolo della sceneggiatura – *Il palazzo degli ori* – e del resto già la prima scena, in cui le zie di Liliana tentano di recuperare rivolgendosi ad Ingravallo dei gioielli di famiglia, e simmetricamente la scena finale, collocano in primo piano non il *pasticcio* di casi, ma il tema anch'esso eminentemente gaddiano e, direi, narrativamente ottocentesco, degli *ori*, dei gioielli, di quel segno di continuità della famiglia, dunque, o viceversa della sua dissoluzione, che già tanta importanza aveva assunto nella *Cognizione*. In una delle prime scene le «due donne», la vittima Liliana e il suo carnefice Virginia, «come per gioco o per prova, si mettono i gioielli, un po' l'una un po' l'altra, si ammirano reciprocamente». La «follia donativa» di Liliana Balducci, un «sintomo clinico delle sindromi schizofreniche» (SVP 938, 946, 965) secondo il narratore, proprio sui gioielli in particolare si esercita, attizzando ulteriormente e pericolosamente la cupidigia, l'avidità di possesso dei beneficiati: «I gioielli di Liliana li avrebbe voluti lei [= Virginia]: diceva sempre, a tutti, da quella pazza che era» (SVP 978). Secondo questa chiave di lettura, il *Pasticciaccio* si riallaccia dunque strettamente alla *Cognizione*, di cui riprende una delle componenti centrali, il tema d'un'animalesca avidità senza freno di ragione. A suo modo Virginia è un selvaggio non acculturato, un calibano femmina della stessa razza dei contadini di Lukones.

Giugno 1957 – Garzanti pubblica il *Pasticciaccio* in un volume (tela rossa, sovracoperta a colori) della collana «Romanzi moderni»: la tiratura iniziale è di 5000 copie. A settembre la seconda edizione, ancora di 5000 copie, la quale integra ulteriori estreme correzioni d'Autore, e fornisce dunque il testo *definitivo* del romanzo, riprodotto (salvo qualche refuso corretto) da tutte le ristampe successive. Nel '58 vengono stampate due altre *edizioni*, rispettivamente di 5000 e di 3000 copie, seguite nel '59 da altre due, di 4200 e 3200 copie. La tiratura totale, per i primi tre anni, è per i tempi rispettabile: 25.400 esemplari.

Sul testo di P_I l'Autore è intervenuto in due modi. Da una parte con l'aggiunta di quattro sostanziali capitoli – VII, VIII, IX, X – e l'espunzione del IV (52) in cui la colpevolezza di Virginia, ricattatrice e *pazza*, appariva prematuramente, secondo Gadda, accertata; (53) dall'altra con un diverso taglio dei capitoli (il IIe III di P_I sono sdoppiati), l'aggiunta e soppressione di due blocchi di paragrafi, l'incorporazione al testo di una lunga nota, la soppressione della maggior parte delle altre; e infine, assieme ad interventi linguistici di dettaglio, con una accurata revisione del romanesco o romanesco italiano, e degli altri dialetti, specie il napoletano e il molisano. (54) Ma la differenza principale tra le due redazioni, oltre all'aggiunta di quattro capitoli, è data, giova ribadire, dall'assenza su cui ci si è ripetutamente soffermati della quarta puntata. Questa assenza tuttavia non comporta, nelle intenzioni dell'autore, un mutamento nella storia, come, poniamo, una diversa ridistribuzione di ruoli e colpevolezze, ma soltanto un ripensamento dell'intreccio. La IV puntata permaneva essenziale, con tutte le conseguenze interpretative che ciò comporta (la colpevole è Virginia), come accerta lo stesso Autore nella intervista a *Paese Sera* citata sopra. Alla domanda «Qual è secondo lei il momento più importante nel *Pasticciaccio*?» Gadda rispondeva: «Il

momento più importante sarebbe stato omissso dall'attuale volume per non rompere la "suspense", e sarebbe riservato a un eventuale seguito, che ci sarà senz'altro (se non crepo prima)» (i condizionali sono qui un attenuatore, semidialettale, di forza enunciativa).

Nel 1959 appare la **prima trasposizione cinematografica** del *Pasticciaccio*: il film *Un maledetto imbroglio* di Pietro Germi (che interpreta Ingravallo), con Claudia Cardinale, Eleonora Rossi Drago, Franco Fabrizi (a suo tempo disponibile in una cassetta Mondadori Video; se ne attende ora una riedizione restaurata). Coautore della sceneggiatura, che aggiorna agli anni Cinquanta l'azione, è lo stesso Germi.

Del 1983 è lo sceneggiato televisivo in quattro puntate, curato da Piero Schivazzappa, con Scilla Gabel («migliore attrice» al Festival del giallo di Cattolica) e Flavio Bucci, che interpreta «con stralunata intensità» il ruolo del Commissario Ingravallo. (55)

Nel 1996 si registrerà infine l'adattamento teatrale di **Luca Ronconi**, presentato al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio (è il giorno in cui prende inizio la storia del *Pasticciaccio*) del '96. Lo spettacolo, che dura circa cinque ore, e ricorre a 37 attori e 13 figuranti, «mette in scena una scelta di pagine e di episodi risultanti da una varia contaminazione tra le due edizioni del romanzo [...], spostandone alcuni brani e sacrificando diversi personaggi – ad esempio il commendator Angeloni; una testa gigantesca e minacciosa del duce incombe sempre in cima al palcoscenico, come a condizionarvi gli eventi, coerentemente ambientati nei primi anni del fascismo. La fedeltà alla pagina romanzesca è assicurata dalla recitazione da parte degli attori non solo dei dialoghi, ma anche dei brani narrativi. [...] Nonostante la vistosa interpolazione tra le due stesure del romanzo fornisca notevole spazio al personaggio di Virginia e alla sua relazione con il Balducci, la **scelta del regista** è quella di indicare visibilmente in Assunta, fin dalla scena del pranzo iniziale, la responsabile del delitto, davanti ai cui dinieghi, alla fine, Ingravallo è portato "a ripentirsi, quasi"» (Gadda 1997a: 73-74).

Nel marzo '97 viene diffusa l'edizione televisiva ridotta (poco più di due ore) dell'adattamento teatrale di Ronconi, curata dal regista Giuseppe Bertolucci che è intervenuto «ulteriormente sulle immagini sceniche con scritte e segni grafici sovrapposti, uso di *ralenti*, solarizzazione e fermo-immagine» (Gadda 1997a: 74).

Non è questo il luogo per un'analisi approfondita della struttura narrativa del *Pasticciaccio*, un progetto in sé commendabile (e trascuratissimo dalla critica) che potrebbe condurre a risultati inattesi. Ci limiteremo a qualche indicazione di massima, estrapolata dai primi paragrafi e capitoli, in cui del resto si riflette, come è di regola per ogni frammento gaddiano, la totalità del testo.

Il romanzo si apre con tre paragrafi di presentazione di «don Ciccio», il commissario Francesco Ingravallo, un tipo umano composito, in cui tratti fisici *italici* appaiono combinati con tratti psicologici che sono piuttosto quelli di Gonzalo (e dell'Autore). (56) Di Gonzalo e dell'Autore, don Ciccio condivide la tendenza ad esprimere filosofeggiando opinioni peregrine («Sosteneva, fra l'altro, che [...]», «Diceva anche [...]», «E poi soleva dire [...]»), un po' alla maniera del cavalier Digbena nella *Madonna dei Filosofi*. Ma condivide soprattutto un atteggiamento mentale di *desdichado*, di sfavorito dalla sorte, di «prova difettiva di natura»: lo sguardo di Liliana, «dietro la «povera persona del "dottore"», crede di scorgere «tutta la povera dignità di una vita!» (RR II 19). Significativo tra tutti è un passo dell'apertura del III capitolo: «Con lui Ingravallo dottor Francesco, a vero dire, nessuna donna aveva mai largheggiato» (RR II 74), che ricorda anche sintatticamente l'analoga esclamazione dei materiali della *Cognizione*: «Oh! nessuna vacca aveva mai nitrito per lui a un miglio di distanza». Ne discenderà, per reazione, la «freddezza», l'«astiosa

gelosia verso i giovani, specie i bei giovani» (RR II 25), una tappa adulta, per così dire, dell'analogia «astiosa gelosia» di Gonzalo per i ragazzi oggetto delle attenzioni materne.

Dei tre paragrafi, il primo, al solito tematicamente sbilanciato – anche se non come il primo della *Cognizione* – inizia giallisticamente in un poco gaddiano registro minore:

Tutti oramai lo chiamavano don Ciccio. Era il dottor Francesco Ingravallo [*Ingràvola*, sdrucciolo, in *Letteratura*] comandato alla mobile: uno dei più giovani e, non si sa perché, invidiati funzionari della sezione investigativa: ubiqo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi. Di statura media, piuttosto rotondo della persona [...], (RR II 15)

per soffermarsi poi estesamente sulla figura – minore, tanto da venir provvista di nome solo nel capitolo finale – dell'affittacamere di don Ciccio, la «gentile ospite signora Margherita: Margherita Celli vedova del commendator Antonini», facendone in particolare risuonare la voce in discorso diretto e indiretto. L'usuale tecnica della presentazione obliqua dei personaggi principali, ripetuta anche sotto («Qualche collega un tantino invidioso delle sue trovate, qualche prete più edotto dei molti danni del secolo, alcuni subalterni, certi uscieri, i superiori, sostenevano che [...]», RR II 17), cede presto all'autorappresentazione **narcissica** della «signora» Margherita. Più rilevante, però, è per noi riflettere sulle idee filosofiche esposte in questi paragrafi: in esse si trova, a ben guardare, la chiave del romanzo. Queste idee al plurale sono poi sostanzialmente in numero di due. La prima è l'idea della *pluralità delle cause*, un vecchio cavallo di battaglia dell'Autore (nato come critica del III assioma dell'*Ethica* di Spinoza: «Ex data causa determinata necessario sequitur effectus») che i lettori di Gadda incontreranno ripetutamente a partire dalla trattazione *universitaria* del IV capitolo della *Meditazione milanese*. Alle «**inopinate** catastrofi» (dove *catastrofe* va preso anche nell'accezione matematica del termine), in particolare ad un efferato assassinio, cospira di regola «tutta una molteplicità di causali convergenti». La seconda idea, d'un **freudanesimo** da Strapaese, consiste nell'immancabile presenza, tra le concause della «rosa di causali» (la «causale principe» e le cause comprimarie), di un «quanto di erotia», di un «movente affettivo», operante anche per catastrofi di tutt'altro ambito, e in particolare per i «casi d'interesse», i «delitti apparentemente più lontani dalle tempeste d'amore» (RR II 17). Ne consegue che, così come la *Cognizione* poteva esser vista, lo s'è detto, come protrato esempio di una o più situazioni generali (di tipo burocratico: la prelazione accordata o meno ai reduci e ai mutilati di guerra, oppure la facoltatività delle adesioni ai *Nistitúos*), allo stesso modo il *Pasticciaccio* è concepibile come l'illustrazione e quasi la giustificazione delle *idee due* del commissario Ingravallo. (57) L'indagine scopre, nel farsi, la complessità della situazione indagata, in altri termini la molteplicità di fattori che vi hanno concorso. Tra questi fattori risulteranno poi in diverso modo decisivi i legami erotici: tra gli altri, l'attrazione, forse simmetrica di Virginia per Liliana Balducci, le scaramucce della stessa Virginia con la portinaia, quelle più consistenti col Balducci, la rete di complicità tra le apprendiste della Zamira e i loro *paini*, e così via. Dalla molteplicità delle concause discende ulteriormente un altro principio fondamentale del romanzo (non enunciato esplicitamente da Ingravallo, questo, ma esposto altrove dall'Autore stesso con icastica formulazione): il principio di *colpevolezza generalizzata*. Tutti, nel *Pasticciaccio*, sono in misura maggiore o minore responsabili della morte di Liliana. In primo luogo gli esecutori materiali e in loro numerosi complici, attivi o passivi; ma anche la stessa Liliana (che ha *voluto* o comunque provocato la propria fine), (58) e lo stesso Ingravallo, reo di omissioni e di cecità di fronte ai pericoli che le ripetute sconsiderate adozioni facevano correre alla signora Balducci. È persino in una certa misura vero, e non solo a livello del discorso psicanalitico, che una quota di responsabilità pertiene anche al **Condottieredella nuova Italia**, «motore primo», infinitamente più del povero Angeloni solitario buongustaio, delle forze del Male. E pertiene, perché no, al demiurgo della macchina narrativa.

Questi sono dunque i tre paragrafi introduttivi, carichi d'anticipazioni, e anzi programmatici, del primo capitolo del romanzo. Essi costituiscono la prima delle cinque unità o sezioni del capitolo, segnalate (graficamente) da una spaziatura verticale all'inizio e alla fine. La seconda sezione

contiene la scena del pranzo (RR II 17-27), la terza (RR II 27-45) la notizia della rapina e l'inizio delle indagini, e in particolare il primo interrogatorio dell'Angeloni), la quarta (RR II 45-48), più breve, il secondo interrogatorio dell'Angeloni. L'ultima (RR II 48-53), composita anche temporalmente malgrado la sua brevità (perché si distende su due giorni, il lunedì 14 e il martedì 15 marzo) dà tra l'altro (59) notizia di un interrogatorio «con ogni riguardo, la sera, in loco» di Liliana Balducci ed introduce *nebenbei* (e subito accantona) la scheda della Ines Cionini, un personaggio minore che pure tanta parte avrà entro i capitoli VI e VII (cfr. le prime pagine di VI «Fumi ricordò allora che una ragazza, chella Ines, Ines...», RR II 144), permettendo di risalire alla Zamira Pàcori ed alle sue *pupille*, e in ultima istanza di ritrovare la refurtiva Menegazzi.

7. La misura breve dei racconti: capolavori e banalità

Partendo per fissare le idee da un'affermazione che richiederà qualche correttivo e qualche chiarimento, diciamo che la narrativa breve gaddiana (i suoi *racconti*) è raccolta nel volume *I racconti. Accoppiamenti giudiziari 1924-1958* uscito da Garzanti nel 1963 (ora in RR II), che riprende ed espande la silloge di un decennio prima, le *Novelle dal Ducato in fiamme* (Firenze: Vallecchi, 1953). Queste *Novelle* (il titolo, teste l'Autore, andrà inteso anche come *notizie* da un polivalente *ducato*: il ducato della «mia immaginativa un po' fantasiosa, del mio sogno» (Roscioni 1997: 74 sgg.), oppure il «Ducato di Milano, una zona virtuale, lontana nel tempo e nella storia, nostalgica, viscontea» oppure ancora lo «stato del duce-merda [...] consegnato alle fiamme: (della lussuria demenziale, della follia narcissica, e delle bombe al fosforo)», (60) le *Novelle*, dunque, comprendevano inizialmente 14 testi: nell'ordine *Le novissime armi*, *Papà e mamma*, *L'armata se ne va*, *Una buona nutrizione*, *La domenica*, *Un inchino rispettoso*, *Il bar*, *Saggezza e follia*, *Dopo il silenzio*, *San Giorgio in casa Brocchi*, *Socer generique*, *La mamma*, *L'incendio di via Keplero*, *Prima divisione nella notte*. Di essi, i primi tre sono frammenti, già presentati nel '32 in *Solaria*, della (allora inedita) *Meccanica*, prelevati, rispettivamente, dal III, IV e I capitolo; *Dopo il silenzio* è una *scheggia* del *Racconto italiano*, già pubblicata nel '45 nell'incredibile sede de *La Patria*, «quotidiano per l'esercito», e *La mamma* viene dalla seconda parte dal quinto tratto della *Cognizione* di *Letteratura*. Gli ampliati *Accoppiamenti* (61) aggiungono ai precedenti cinque nuovi testi, tra cui, si noti, in ultima posizione proprio quello che darà il nuovo titolo alla raccolta e che Gadda definisce curiosamente «Antefatto di un **Soggetto Cinematografico**, redatto in forma schematica». Si tratta di: *Una visita medica*, un ulteriore lacerto della *Cognizione*, stavolta dalla I parte, *La sposa di campagna*, *La gazza ladra* e *Il club delle ombre* (tutti e tre già editi), e infine di *Accoppiamenti giudiziari*, anch'essi ripresi dalla originaria sede in rivista. L'ordinamento dei 19 testi è tendenzialmente cronologico (di stesura), cioè estrinseco; mentre della struttura della prima raccolta, con tutta la buona volontà, «non pare agevole decifrare una linea di sviluppo univoca e definitiva». (62)

Racconti, s'è detto, o con designazione neutra, *testi*. La loro lunghezza è estremamente variabile, così come il loro per cento di narratività, e la loro completezza. Del resto Gadda aveva definito *Racconto*, come ricorda Raffaella Rodondi, anche il suo «primo tentativo di romanzo», e più tardi i dieci disegni dell'*Adalgisa*, tra cui il frammento lirico *Notte di luna* (e un *racconto*, per Gadda, è anche *Guerra e pace*). Il fatto è che la semantica di racconto (come si vedrà poi per *favola*) è in Gadda mal definita, o perlomeno peculiare. Tutto sommato, l'etichetta più confacente a molti dei 19 *racconti* degli *Accoppiamenti* parrebbe quella apposta alla pubblicazione in rivista dell'*Incendio di via Keplero* (cfr. sotto): *studi*, con anzi, per un cospicuo sottoinsieme, la qualifica di una sezione della *Madonna dei Filosofi*: *studi imperfetti*.

Tra questi racconti-studi c'è davvero di tutto: pagine di altissima ispirazione, come *La mamma* dalla *Cognizione* (ma sciupato da un titolo riduttivo, e separato dal contesto che lo giustificava), e momenti di felice gioco (la chiusa in particolare degli *Accoppiamenti*, con la sua

anti-analisi logica dei versi iniziali dei *Sepolcri*); veri e propri racconti; abbozzi di non si sa che cosa; e anche cadute sconcertanti. Quale sia l'idea sottostante, ad esempio, ai contigui *La sposa di campagna* (che riflette l'angosciosa ricerca di ricovero dell'Autore nella campagna attorno a Firenze) e *La gazza ladra* (al di là dell'aneddoto montaliano che vi è rispecchiato, RR II 1284-285), e che interesse possano presentare per il lettore, non si saprebbe dire. Uno dei minimi (e non solo per Gadda) è il non-autobiografico *Il bar*, che tratta di una «visita di cortesia» della giovane Dicky, nuora di «papà Rodolfo», a Mrs. Valiant, una virago americana asolante in riva a un lago coi suoi sette bassotti dai nomi di sette Presidenti, confidato il secondo marito ubriacone alle cure dell'amica Signora Colloretti (antica fiamma di papà Rodolfo) in una villa a Passy-Parigi «con tutti i comodi», incluso il bar «in form of a tun» – donde il titolo.

Tra i testi raccolti in quello che complessivamente è uno dei volumi meno meditati di Gadda, emergono, per compiutezza e qualità, a parere di chi scrive, *San Giorgio in casa Brocchi* e *L'incendio di via Keplero*. Il *San Giorgio*, originariamente pubblicato in *Solaria* (giugno 1931), era particolarmente caro all'Autore (*Educazione* e *Famiglia* ne sono, del resto, i temi centrali), che in una lettera a Tecchi del 7 maggio 1931 lo descriveva come «**satira** dell'ossessione conservatrice e moralistica di una famiglia signorile milanese. Contro questa ossessione congiurano tutti gli accidenti possibili dei “tempi perversi” – e cioè le serve, i medici di casa, un pittore, l'esposizione dei Novecentisti, gli studenti del politecnico, ecc. – e soprattutto la crisi puberale di **Gigi** (il rampollo della famiglia) che finisce per entrare nella virilità proprio il giorno di S. Giorgio, suo compleanno. Vi è una lotta simbolica fra S. Giorgio, il Santo cavalleresco e... femminista, contro S. Luigi Gonzaga, il Santo ascetico e rinunciatario. Nella seconda parte è tirato in scena un benpensante dell'antichità classica, anzi il re dei benpensanti, e cioè Marco Tullio **Cicerone**, nonché il De Officiis. Anche qui si tratta di un'analogia e di un simbolico ritorno alle fonti: la tesi è che la morale dello struzzo non serve quando la tempesta imperversa – e anche l'altra tesi che l'analisi del Male va estesa a tutto il mondo, a tutti i disgraziati, e non racchiusa nel Sacratio delle **sacre** famiglie, che si tappano gli occhi e le **orecchie** di fronte ai problemi della umana miseria» (Gadda 1984b: 92). Il racconto, condotto per molti tratti nel tipico dialogato gaddiano che conosciamo dalla *Cognizione* e dal *Pasticciaccio* (con qui e là resti d'umorismo gratuito) (63) e ricco di inserti **digressivi** (su Cicerone, sul Parini, sulla Triennale, ecc.), culmina alle soglie dell'*ingressonella* virilità del diciannovenne Giorgio tra le braccia di quella Jole, «la cameriera del conte» con cui esso racconto si apriva: «Che Jole [...] Che Jole, poi [...]», in due ammirevoli paragrafi-frase (o quasi) (RR II 645).

Un discorso più analitico merita *L'incendio di via Keplero*, il capolavoro della narrativa breve gaddiana, spesso accolto, non solo per le sue dimensioni, dalle antologie scolastiche, e in particolare dalla continiana (e pochissimo scolastica) *Letteratura dell'Italia unita*. Compatto, ben concluso, in una parola perfettamente organizzato, e memorabile nei personaggi e nelle battute, *L'incendio* mostra con chiarezza, specie se confrontato alle altre meno felici prove del volume, di come esista effettivamente uno *stampo d'elezione* entro il quale Gadda si sente a suo agio: quello di una struttura *a moduli, a tessere* che possano venire elaborate in certa misura indipendentemente all'interno del quadro complessivo, e che richiamino le altre per somiglianze e differenze. Un incendio, il piccolo mondo di una casa popolare, si prestano in modo naturale ad un trattamento in un simile stampo. Se vero, come è stato proposto con buona verosimiglianza, che *L'incendio* è stato ispirato da una serie di **articoli giornalistici** di cronaca milanese, (64) si può ipotizzare che proprio la struttura *a tessere* della fonte abbia contribuito a fissare su di essa l'attenzione di Gadda. Comunque, *L'incendio*, composto tra il '30 e il '31 uscito originariamente nel 1940 ne *Il Tesoretto* come **Studio 128** (65) per l'*apertura del racconto inedito: L'incendio* [...] (di nuovo quindi un frammento superstite ad un progetto più ampio, come del resto i *Quaderni* autografi accertano, (66) probabilmente la scena d'apertura, anticipante la catastrofe risolutiva), si configura esattamente come ciò che in retorica ha nome *tableau*: vale a dire come

descrizione di un accadimento complesso ricco di elementi subordinati: l'incendio, appunto, di uno stabile in un quartiere popolare milanese non lontano della Stazione Centrale. Gadda descrittore, dunque, non Gadda narratore.

L'incendio comprende, in tutto, 17 paragrafi, di cui quattro (i primi tre, che in parte anticipano il seguito, e il settimo, che riattualizza per così dire la cornice) presentano il quadro d'assieme, e i rimanenti delineano cinque *casi* di salvataggi, l'ultimo dei quali, come *climax* vuole, ha esito ferale. Nell'ordine: (I) una «bimba di tre anni, Flora Procopio» (§§ 4-6); (II) una «donna incinta» (§§ 8-9); (III) la «signora Arpàlice Maldifassi» (§§ 10-12); (IV) il «vecchio Zavattari» (§§ 13-16 – molti: ma l'ultimo paragrafo è solo una delle fulminee battute conclusive care all'Autore); (67) e (V) l'ex-garibaldino «cavalier Carlo Garbagnati» (§ 17). Nei primi tre casi intervengono come *salvatori* tre indimenticabili coloritissime figure: il «pregiudicato in linea di furto e vigilato speciale della Regia Questura» Besozzi Achille; «certo Pedroni Gaetano del fu Ambrogio di anni 38, facchino alla stazione centrale»: e il «bravo garzone muratore e avanguardista Ermenegildo Balossi di Gesualdo, d'anni 17, da Cinisello»; negli ultimi due, direttamente i pompieri. Struttura relativamente elementare, si dirà, ma in realtà perfettamente funzionale ad un duplice intento: da una parte un ironico provarsi a *simultanare*, in gara coi teorici della simultaneità, «quel che accadde, in tre minuti, dentro la ululante topaia» (RR II 701), di riprodurre cioè nella linearità del testo la contemporaneità dei singoli accadimenti del *tableau*; dall'altra, il fornire un supporto perspicuo alla libertà d'invenzione e conseguente complicazione dei primi quattro casi. Il primo caso, ad esempio, potrà così essere svolto con tutta la complessità desiderata, accogliendo, tra l'altro, una nuova soluzione sintattica del problema della contemporaneità degli eventi, o mini-digressioni, o strutture temporali parzialmente retrograde, o ancora uno straordinario incrocio di periodare classico e parlato:

Finché un certo Besozzi Achille [...], disoccupato, siccome era costretto, in causa della disoccupazione, a dormir di giorno per poter esser franco a sbrigare un qualche lavoruccio nottetempo, caso mai ce ne fosse di bisogno, e nonostante la vigilanza, tanto da guadagnarsi un boccon di pane anche lui, povero cristo, così fu una vera fortuna e gran misericordia di Sant'Antonio di Padova, bisogna proprio dirlo a voce alta, e riconoscerlo, questa di questo vigilato speciale che dormiva proprio al piano di sopra e nella stanza di sopra, dalla signora Fumagalli: in una ottomana di famiglia; che appena capito il pericolo subito s'era fatto coraggio, lì per lì, tra la paura e il fumo, un fumo che ventava su dalla tromba delle scale come la fosse un camino, e tutte quelle donne precipitanti in vestaglia o in camicia di gradino in gradino, e i gridi, e i bimbi, e la sirena dei pompieri in arrivo. (68)

Al volume degli *Accoppiamenti* in quanto *summa* della narrativa breve gaddiana si sottrae almeno (per non parlare dei racconti cosiddetti *incompiuti* come *La casa*, *Notte di luna*, ecc.) un gruppo di racconti appartenenti a diversi periodi, e di vario valore, che sono ora raccolti nella sezione «Racconti dispersi». (69) Tra di essi, in particolare, compaiono, oltre alla giovanile *Passeggiata autunnale*, ed alla (parziale) *riscrittura ispaneggiante di Cinemadella Madonna dei Filosofi*, anche testi di notevole interesse, tra cui menzioneremo le *Bizze del capitano in congedo* e già citati (in quanto incunabolo della *Cognizione*) *Viaggi di Gulliver*.

Note

1. Per una esauriente esposizione dei diversi aspetti, materiali e spirituali, dell'ambiente milanese si rimanda il lettore ai tre volumi del *Novecento* della *Storia di Milano* (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1995-96). Sugli aspetti più propriamente letterari si vedrà in particolare il contributo di P. Gibellini. Cfr. anche Gaspari 1994: 195-221.

2. *Le opere pubbliche di Milano*, in *L'Ambrosiano* (25 ottobre 1935) – cit. in Roscioni 1997: 61.

3. Che sarà evocato in un bel *disegno* autobiografico (*I ritagli di tempo*) dell'*Adalgisa* (RR I 409-23).

4. *Pasticciaccio*, RR II 159 – dove è anche evocato il «memento tecnico del [Bertarelli](#), del Vitòri, del Lüis», il co-fondatore e animatore principe, e il ritornello dell'orrendo Inno del Touring, «nato in Valtellina alla musa ipocarducciana-iposàffica di Giovanni Bertacchi».
5. Cito, con virgolette mentali, da un *Dizionario critico* degli anni Cinquanta, e (senza virgolette) da A. Stella, C. Reposi & F. Pusterla, *Letteratura delle regioni d'Italia. Storia e testi: Lombardia* (Brescia: Editrice La Scuola, 1990), 446-54.
6. Cito qui variamente dalle tre *Schede biografiche* riprodotte in SGF II 871-76. Va da sé che le notizie biografiche qui fornite sono attinte a Roscioni 1997.
7. Si vedano sul tema, etichettato da Gadda di «disperazione urbana», [Roscioni 1997: 81](#).
8. Tecchi ricorderà i compagni di prigionia nel volume *Baracca 15 C* (Milano: Bompiani, 1961), che a Gadda e Betti è dedicato.
9. L'esperienza sudamericana di Gadda è argomento di un curioso romanzo di E.M. Butti, *Indí*, del '93, tradotto in italiano nel '94 dal Saggiatore col titolo di *Pasticciaccio argentino*.
10. Lettera a Lucia Rodocanachi del 16 marzo '37 (Gadda 1983d: 65-66).
11. Lettera del 27 dicembre '36 al cugino Piero (Gadda Conti 1974: 42).
12. Lettera del 27 gennaio '37 a Silvio Guarnieri (riprodotta nella *Repubblica* del 10 novembre 1990, p. 5).
13. Il *Giornale* venne parzialmente pubblicato una prima volta nel '55 a Firenze da Sansoni, e una seconda volta, in versione accresciuta ma per volontà dell'autore censurata (specie nei nomi di persona e di luogo) nel 1965 da Einaudi. Lo si legge ora, completo (nei limiti del possibile) e restituito alla lezione dei manoscritti, in SGF II.
14. «Hodie quel vecchio Gaddus e Duca di Sant'Aquila arrancò du' ore per via sulle spallacce del monte Faetto [...]» (SGF II 452).
15. Sarà poi pubblicata nel 1963 in *Letteratura*. Ora in RR II 925-52.
16. Inedito (ma altri testi editi ne avevano già ripreso parti sostanziali) sino alla ed. einaudiana di Dante Isella nel 1983. Ora in SVP.
17. Uscita postuma nel '74 da Einaudi per cura di Gian Carlo Roscioni. Ora in SVP. Consiste di una *prima redazione* più o meno completa e del frammento iniziale di una *seconda stesura*.
18. Dove compare verso la fine dello stesso '28. È la *pièce de résistance* del futuro volume omonimo, il primo volume gaddiano, che uscirà nel '31 per le Edizioni di Solaria.
19. Lucchini 1988: 13-55 (23) – «Gadda è inetto ad articolare in una trattazione dialettica il proprio pensiero; spesso nel leggere la *Meditazione* si ha la sensazione di una fissità espositiva, di una mera enunciazione di sentenze non risolte in una trama dimostrativa conclusa». Si veda inoltre [Lucchini 1994a: 223-45](#).
20. Apparirà in volume (una operazione commerciale) solo nel '71, da Garzanti. Ora nella sezione «Racconti incompiuti» di RR II.
21. Tre frammenti della *Meccanica* saranno pubblicati nel '32 in *Solaria* e quindi integrati nel '53 alle *Novelle dal Ducato in fiamme* e, nel '63, agli *Accoppiamenti giudiziari* – dove uno dei frammenti viene ampliato a tutto il primo capitolo.
22. Per il nome si potrebbe ipotizzare un'ascendenza operistica, sulla scorta del *Ricciardo e Zoraide* di Rossini (1^a rappr. Napoli, S. Carlo 1818) o della *Zoraide di Granatadi* Donizetti (1^a rappr. Roma, T. Argentina 1822).
23. Cfr. Roscioni 1995b: 23-43. E realmente esistono due scrittori con due distinte bibliografie: il Gadda delle intenzioni e dei progetti, e quello delle opere realizzate, che spesso sono un compromesso autoriale o editoriale.
24. Si vedano i preziosi dati bibliografici raccolti in Giulio Ungarelli, *I lettori di Gadda*, in Sebastiani 1993: vii-xxxv.

25. Che nel '55 entrerà, assieme alla *Madonna* ed all'*Adalgisa*, nel trittico einaudiano de *I sogni e la folgore*. La seconda edizione in volume autonomo è del 1961, nei «Supercoralli» Einaudi. Ora in RR I.

26. Da Giacomo Devoto. La recensione, del '36, può essere letta in *Itinerario stilistico* (Firenze: Le Monnier, 1975), 269-302 (269).

27. Così le ultime righe di una nota di presentazione (di mano dell'Autore) ripetutamente comparsa nel '38 nella rivista *Letteratura*.

28. Nei nn. 7 e 8 (1938), 9 e 10 (1939), 13 e 14 (1940) e 17 (1941).

29. Nel '44 due ampi estratti vengono incorporati (sotto titoli banali) agli altri *disegni milanesi* dell'*Adalgisa*. Nel '53 un terzo frammento, *La mamma*, viene inserito nelle *Novelle dal Ducato in fiamme*. Un quarto frammento è accolto il 27 agosto '61 nelle pagine de *Il Giorno* e verrà poi aggregato nel '63, a ridosso del volume einaudiano, alla edizione ampliata dei racconti presso Garzanti, col titolo *Una visita medica*. Sta di fatto, insomma, che buona parte della *Cognizione* compare più volte nell'opera gaddiana.

30. Del '32, uscita in *Solaria*.

31. Citata nella *Cognizione* sulla scorta di un articolo divulgativo ne *Le Temps* del 13 aprile '39 di un allievo di Ernest Dupré, lo psichiatra Benjamin J. Logre, cultore della «critica letteraria psichiatrica».

32. Formulato in veste latina da Montaigne, *Essais* I, xxi, come *Fortis imaginatio generat casum*.

33. Il colpevole *deve* essere l'antagonista di Gonzalo, la guardia notturna Manganones, visto il peso attribuitogli nella invenzione, eventualmente associato col venditore ambulante «tornato di notte», come ipotizza una nota costruttiva.

34. Armoniche linguistiche (il prediletto idioma di Cervantes), e letterarie, e storiche. La doppia simultanea ambientazione pone naturalmente difficoltà alla verosimiglianza narrativa.

35. Si tratta di un triangolo pariniano-**foscoliano**-manzoniano, i cui vertici sono Milano (*Pastrufazio*, la città dei *pastrügn-pasticci* ma così nominata dal generale liberatore e *restitutore* *Pastrufacio*-Garibaldi), Como (**catullianamente** *Novokomi*) e Lecco (*Terepàtola*) col suo totem orografico, il Resegone-*Serruchón* (dallo sp. *serrucho*, *sega*), e al cui centro – un po' dislocato – sta appunto il minimo villaggio di Longone al Segrino (*Lukones*, da *lòkk*, *balordo*, *stordito*), presso la cittadina di Erba (*El Prado*), a pochi chilometri da Bosisio Parini, e presso, appunto, il laghetto del Segrino-*Seegrün*.

36. Che oltre ad essere sovente *copia* l'una dell'altra, cioè ad iterarsi, possono essere *iterative* al loro interno, rappresentando il singolo comportamento sullo sfondo di una pluralità di casi omologhi.

37. Qualche titolo (probabilmente redazionale): *La donna si prepara ai suoi compiti coloniali* (1938); *Le funivie Savona-San Giuseppe di Cairo e la loro funzione autarchica nell'economia nazionale* (1938); *Le ligniti dell'Appennino e la loro utilizzazione autarchica* (1939); *La grande bonificazione ferrarese* (1939); *Una nuova realtà nel cantiere autarchico. Aeroplani dalla dolomia*, (1941). Alcuni di questi lavori occasionali (di impeccabile scrittura) sono raccolti in Gadda 1986.

38. Una seconda edizione, accorciata a sette *disegni*, seguiva nel '45. Nel '55 l'*Adalgisa* sarebbe stata integrata al trittico einaudiano de *I sogni la folgore*, che ora occupa la prima parte di RR I.

39. Ripreso da *Letteratura*, 6/21 (1942), pp. 28-40.

40. Due teatri popolari milanesi.

41. Un maliziosa allusione al critico amico? – di cui Gadda riproduce testualmente in una nota del terzultimo disegno tutta una scheda su Gaetano Negri (cfr. Gadda 1988b: 8, n. 2).

42. Dante Isella ne ha riprodotto parte dell'ultima redazione del terzo capitolo in Gadda 1995. Cfr. Gadda 2000b.

43. Ma un po' gaddiane sono anche certe esclamazioni «a denti stretti» del brigadiere Pestalozzi – come ad esempio al pensiero di un autorevole marito e «morigeratore» della «ricolma bellezza d'un seno» (*Pasticciaccio*, RR II, 230-31).

44. Sineddoche verso il dettaglio concreto, e simmetricamente verso l'astrazione e le serie di accadimenti.

45. *Pasticciaccio*, RR II, 139 – nel giro di una riga *Enea, Anchise, Venere* e un bel congiuntivo leopardiano («a chi giovi l'ardore, e che procacci | il verno co' suoi ghiacci»).

46. *I primi passi [sic] di Gadda scrittore. Come nacque il «Pasticciaccio»*, 29 luglio 1973 (l'articolo è ricordato in Gadda 1983b: 106, e parzialmente riprodotto in Amigoni 1995a: 157-89).

47. Ora riprodotti, e accompagnati da alcune pagine di analisi, nell'*Appendiceseconda, Il delitto di Via Gioberti*, in Amigoni 1995a: 157 sgg.

48. Cfr. Gadda 1998: 29 (29 dicembre '45): «Bonsanti mi ha dannato a un “racconto poliziesco”, un giallo che non mi riesce»; 31 (27 gennaio '46): «Ritardo tanto a scriverti [...] perché legato al banco della galera da Bonsanti».

49. Il primo è datato gennaio febbraio 1946, così che si dovrà supporre, se si vuol prestar fede a Zampa ed all'Autore, che il fascicolo sia uscito con un paio di mesi di ritardo, e soprattutto che Gadda, per una volta, abbia steso la prima puntata in tempi strettissimi.

50. Cito da un annuncio nelle pagine non numerate di pubblicità del fascicolo 29 di *Letteratura*.

51. Cfr. Gadda in una lettera del '57 a Garzanti: «[...] una mia vecchia sceneggiatura del *Pasticciaccio* completo, sceneggiatura che risale al '47 ÷ '48, salvo errore di memoria». Ma per una discussione della datazione e in generale per la storia del trattamento cinematografico si rimanda alla *Nota* di Alba Andreini in Gadda 1983b: 103-10; e a quella di Giorgio Pinotti in SVP 1403-415 (1403).

52. Ma l'Autore, filologo di poco obdurare, lascia intatto (anzi, quasi intatto, il che è peggio) l'inizio del capitolo seguente, che all'interrogatorio del Balducci nel quarto espunto capitolo di *Letteratura* si riferiva.

53. Si vedano le dichiarazioni de *Il pasticciccio* sulle «anticipazioni [...] anacroniche in rapporto alla necessità base del racconto, la salvaguardia del suspense» (SGF I 506).

54. Cfr. ancora *Il pasticciccio*, SGF I 511. Sulle origini letterarie del romanesco gaddiano e sulla revisione stessa si vedranno Gibellini 1975: 75-91 – poi *Gadda e Belli*, in *Il coltello e la corona* (Roma: Bulzoni, 1979), 164-81; e Pinotti 1983: 615-40.

55. Sono giudizi tratti dalla *Storia della televisione italiana* di A. Grasso (Milano: Garzanti, 1992), e riportati in Gadda 1997a: II, 73.

56. Ma anche con tratti fisiognomici di Gonzalo: così a p. 16 la «sonnolenza dello sguardo».

57. Sono notoriamente le due funzioni argomentative principali dell'esempio.

58. Lo stesso inconscio desiderio di morte è dell'altra *Signora*, la madre di Gonzalo nella *Cognizione*.

59. In questo *altro* vi è il piccolo capolavoro del paragrafo fonetico-etimologico sul cognome Menegazzi: «Sui loro labbri stupendi quel nome veneto risaliva l'etimo, puntava contro corrente» (RR II 51).

60. Rispettivamente da una intervista del dicembre '51 (Gadda 1993b: 28) e da una lettera a Contini del luglio '53 (Gadda 1988b: 88).

61. Interviene anche un mutamento di titolo, da *Saggezza e follia* a *La cenere delle battaglie*, e l'integrazione de *L'armata se ne va* entro il più ampio frammento *Cugino barbiere* (collocato in apertura) del primo capitolo della *Meccanica*.

62. è la cauta, e comprensiva, formulazione di R. Rodondi nella *Nota al testo* di RR II (più che *nota*, in realtà, esauriente documentatissimo saggio sulla storia delle *novelle* gaddiane).

63. Cfr. RR II 685: «...Colpa di quei benedetti zoccoli.» “Che cosa hai detto? di quei benedetti?...” chiese Gigi. “... Dei broccoli, dicevo. Broccoli! broccoli... Sì, broccoli..., come Brescia».

64. Cfr. A. Sarina, in una [tesi ginevrina](#) sull'*Incendio* (1999). Il primo articolo della serie era comparso nel *Corriere della Sera* del 12 giugno 1929.

65. Vale a dire «il cartone n. 128 di un grande affresco», e non, come si è voluto vedere, «la redazione iperbolicamente numero 128» dello stesso *Incendio*. Gadda costruiva sovente per spezzoni – per *tessere* – i suoi testi di ampio respiro. Si veda del resto la definizione di *studi* proposta nel *Racconto italiano*: «tentativi di composizione, pezzi della composizione, da inserire nel romanzo o da rifiutare o da modificare. [...] Uno studio è già una cosa completa, finita, se pure riveste i caratteri di tentativo» (SVP 393).

66. Cfr. Gadda 1995 e la già citata tesi di A. Sarina.

67. «Lo salvarono i pompieri, con le maschere. “Se ved ch’el foeugh el gh’à dàa la movüda”, sentenziò il capo drappello Bertolotti a salvataggio ultimato» (RR II 712).

68. RR II 704. Nei tre membri finali del polisindeto par di sentire un’eco di certo verso memorabile dei *Sepolcri*.

69. RR II – nella *Nota* (RR II 1295-296) Dante Isella ipotizza che Gadda intendesse riservare questi racconti ad altre progettate raccolte: forse alla *Bizza pedagogica del capitano Rufus*, accolto dal catalogo dell’editore Guanda del ’43 nei suoi *Quaderni della luna*, o al *Viaggio sidereo del Capitano K.* destinato invece a Mondadori.

PARTE SECONDA

8.. Gadda saggista

«Un libro di “Pensieri”, cioè di brevi Saggi eccentrici (morale, pedagogia, costume, satira, ecc.)» è tra i progetti e le promesse editoriali registrate nel dicembre del '45 in una *Sinossi impegni* sottoposta all'attenzione di Alberto Mondadori (SGF I 1301). Ivi, un altro progetto registra sotto l'etichetta di *Viaggio Sidereo del Capitano K* l'altro versante – «satire, fantasie, bizze, utopie, ecc., nel genere satirico utopistico» (SGF I 1302) – meno filosofico e più fantastico, della prosa non narrativa dell'Autore, alla quale si possono ancora ascrivere gli scritti *descrittivi*, tecnici e meno tecnici (in particolare i reportage di viaggio sparsi in varie opere). Anni dopo, nel dicembre del '54, a prova dell'importanza che attribuiva a questa parte della sua produzione, Gadda proponeva a Giulio Einaudi un composito «volume saggistico», che avrebbe dovuto contenere, con *Le meraviglie d'Italia* e *Gli Anni* (dunque gli scritti descrittivi non tecnici), anche una sezione terza di «Altri saggi non editi in volume per 100 pag.» (SGF I 1303). Realizzatesi da Einaudi, e sotto la guida di Gian Carlo Roscioni, le prime due sezioni (col titolo della prima), l'idea del volume *saggistico* in senso stretto, il «libro di “Pensieri”» di cui sopra, si concretizza invece due anni dopo, a ridosso del *Pasticciaccio*, presso Garzanti. Il volume uscirà nel '58 (lasciata accortamente la precedenza al *Pasticciaccio*) nella prestigiosa collana dei «Saggi», col bel titolo de *I viaggi la morte*, ripreso (meno la virgola) dal più antico dei saggi raccolti. Il risvolto di copertina, di penna dell'Autore, si preoccupa di circoscrivere il genere dei testi raccolti (e di dichiararne il taglio idiosincratico), proponendo, per questi *pensieri*, la categoria classica in ambito francese di *entretiens*, nella quale andrà tuttavia privilegiata non tanto l'accezione critica, ma quella filosofico-dialogica dell'«immortale autore degli *Entretiens* (sulla pluralità dei mondi)», l'illuminista *sieur* de Fontenelle molto amato da Gadda: (70)

Saggi, brevi saggi, è il nome che nelle letterature occidentali si suol conferire a un siffatto genere di lavorucci. Meglio forse varrebbe, per il libro che ci occupa, il francese *Entretiens*. Il lettore vi potrà scorgere, a dispetto di qualche impressione momentanea, una coerenza tonale nell'istruttoria e nel giudizio delle cause, lievi cause: quella coerenza che al secol nostro si usò chiamare una linea. Il guaio è che la linea del Gadda, le più volte, s'impenna e diverge dalle linee più accreditate: donde la severa imputazione che gli vien fatta, non aver egli avuto la reverenza debita alle linee degli altri, rette o curve che fossero.

L'insistere su Gadda a suo modo saggista, ed in particolare sul volume garzantiano *I viaggi la morte*, non è casuale. La forma velatamente dialogica e sostanzialmente libera di questi *entretiens*, in cui l'autore si abbandona senza schermo di finzione narrativa ad umori e malumori, ai ricorrenti dada, ad ogni escursione fantastica che si offra, è a mio avviso assolutamente congeniale alla *mens gaddiana*, altrettanto e ancora più dello stampo *a tessere* e struttura elementare dell'*Incendio*. Consente, secondo il programma di *Divagazioni e garbuglio* (SGF I 1221-224), di dire (più o meno) per divagazioni «quello che mi piacerà dire con libero estro», cortocircuitando il gusto retrogrado, ottocentesco, da romanzo d'appendice, di molta invenzione narrativa. Non è eccessivo affermare che almeno la *Parte prima* de *I viaggi la morte* costituisce uno dei più alti esempi novecenteschi di prosa d'invenzione e di pensiero ad un tempo, da collocare, col *Pasticciaccio*, la *Cognizione* ed alcuni disegni dell'*Adalgisa*, al sommo dell'arte gaddiana.

Concretamente, *I viaggi la morte* (dedicati a Emilio Cecchi) raccolgono, distribuite in tre sezioni, «24 battute», cioè 24 brevi e meno brevi saggi, interviste, *recensioni*, che abbracciano un periodo di 30 anni, dal solariano *I viaggi, la morte* del 1927 all'attualità (1957) de *Il pasticciccio*. Alla scelta dei pezzi ed alla struttura del volume, è notorio, hanno contribuito in modo sostanziale, per conto dell'Editore, l'«amico Bertolucci», Attilio, e soprattutto «il dottor Citati Pietro», che come sembra vollero saggiamente escludere dal volume in preparazione «quattro o cinque racconti brevi inediti in libro», finiti poi, probabilmente, nel calderone degli *Accoppiamenti*. La tripartizione 9 + 13 + 2 de *I viaggi la morte* appare comunque imposta dalla varietà della materia, e rileva pertanto in ultima

istanza, anche se indirettamente, della responsabilità dell'Autore. Questa partizione conduce il lettore secondo un percorso quasi circolare dalla riflessione teorica sulla scrittura e sulla lingua ad applicazioni – letture, recensioni, rimediazioni – su opere specifiche, ed infine ai due *capricci* conclusivi sulle categorie prossime di narcisismo (o, alla Stendhal, egotismo) e di egoismo: il bellissimo (ed al solito incompleto: manca l'ultimo momento dei tre previsti) *Emilio e Narcisso* del '49 e *L'egoista* del '53, un *dialoghetto* tra Teofilo e Crisostomo, cui fa da pretesto l'omonimo romanzo di George Meredith, ma che riprende temi della prima parte, in particolare l'idea dell'**Io** in «simbiosi con l'universo». (71)

Va da sé che la parte centrale, che propone esempi o applicazioni, è la più contingente, ed alcuni dei testi (la recensione delle traduzioni della *Welt von gestern* – il *Mondo di ieri* – di Stefan Zweig, e di *Luna de miel, luna de hiel* di Ramón Pérez de Ayala, il discorso per il Premio di poesia *Le Grazie*, e forse uno o due ancora) avrebbero ben potuto essere rimpiazzati dagli analoghi che ora figurano nella sezione «Scritti dispersi» di SGF I (forse non dalle troppo lessicografiche *Postille a una analisi stilistica*, per quanto capitali per una discussione tecnica di lingua e stile, ma certo l'*Autografo per Giorgio De Chirico*, la recensione a *Idilli moravi* di B. Tecchi, o la *Lettera [sulle "macchine"] a Leonardo Sinisgalli*). Alcuni, dico, ma certo non tutti, perché la parte centrale contiene pur sempre due testi fondamentali come l'*Arte del Belli*, che dà ragione delle scelte espressive del *Pasticciaccio*, e soprattutto *I viaggi, la morte*, sul topos del *viaggio*, dell'*ultimo viaggio*: «Da *Le voyage* di Charles Baudelaire a *Bateau ivre* di Arthur Rimbaud», come recita il sottotitolo-epigrafe.

Nove, si ricordava, sono i testi raccolti nella prima parte de *I viaggi la morte*: nell'ordine, con tra parentesi la data apposta nel volume, data, presumibilmente, di composizione: *Come lavoro* (1949), *Meditazione breve circa il dire e il fare* (1936), *Psicanalisi e letteratura* (1946), *Tecnica e poesia* (1940), *Le belle lettere e i contenuti espressivi delle tecniche* (1929), *Lingua letteraria e lingua dell'uso* (1942), *Fatto personale... o quasi* (1947), *Intervista al microfono* (1950), *Il pasticciccio* (1957). Complessivamente essi costituiscono, se pure per accenni, una vera Poetica (e Stilistica) dell'Autore, inscindibile (*dixit* Gadda), per il rapporto biunivoco tra pensiero/vita ed espressione, dall'Etica. I temi svolti sono quelli ricorrenti in tutta l'opera gaddiana: la polemica contro «l'idolo io, questo palo» o «cavicchio» e in particolare contro lo Scrittore-palo, il Vate che «**chiuderebbe in sé [...] un soprappiù** d'energia critica e di chiaroveggente ragione»; viceversa, l'asserzione della **scarsa consistenza dell'Io**, un «gropo, o nodo, o **groviglio**, di rapporti fisici e metafisici» e della fragilità nella fattispecie dell'Io-scrittore, che è «**spesso un debole**, [...] una tremula fiammella che fatica a rimaner accesa nel vento: uno di quei fiori-pelurie (pappi, si dimandano), sfere di lanùgine»; o, ancora, la «**retorica dei buoni sentimenti**» e per reazione il «**barocco**» e l'«**impiego spastico**» della lingua e il «Dire per **maccheronea**»; gli effetti perniciosi che l'espressione *falsa* può avere sull'azione; e molti altri.

Infinitamente citati dalla critica, questi testi decisivi per la comprensione del pensiero dell'Autore sono stati spesso letti, sospetto, in maniera impressionistica, e intesi quindi solo nelle idee generali, e non nella struttura dell'argomentazione. Ciò non tanto per superficialità di sguardo critico, ma per causa di una loro peculiare opacità discorsiva. All'ermetismo del dettato, in effetti, che contamina registro filosofico e *stilus phantasticus*:

La qual [la parlata del genere umano, ma tra il pronome e l'antecedente, collocato nel paragrafo che precede, si inserisce una disgiunzione a sette membri!] nasce nell'animo individuo, come pure si genera nell'animo della collettività o d'una parte: e il contagio dall'uno ad alcuni si moltiplica nei contagi da codesti alcuni ad altri, ai più. E tutto un va e vieni di nomi e di modi si diparte, liberato, dall'uno, e gli ritorna, quasi per eco, dai molti: o come stridio di rondini, che riconduca alla disciplina dello stormo compatto, con quel richiamo, l'ala bizzarra e per sé sola fuggitiva, (*Meditazione breve*, SGF I 445-46)

(e il campione è dei meno rilevati), viene a sommarsi la scarsa perspicuità delle transizioni, che, come è quasi la regola negli scritti speculativi del Gadda medio e tardo, sono implicite, contro-attese, analogiche più che logiche, e ritardano, posponendolo a un *dopo* che a volte non viene, l'apparizione del successivo anello del discorso – un discorso che pareva seguire un suo razionale andamento di asserzioni, esempi, contro-esempi, concessioni, bilanci, e così via. In questo naturalmente sta il singolare fascino dei *pensieri*, delle meditazioni estetiche di Gadda, in bilico tra ragione e irrisione, l'intuizione profonda e il teorema, alternando, con la complicazione gratuita, il lazzo formale, lo sberleffo che insorge dalla forma stessa del testo. Si prenda, ad esemplificare il tipo di lettura richiesta, il caso della *Meditazione breve*. I paragrafi introduttivi annunciano un tema pertinente alle relazioni tra «il dire e il fare» del titolo, anzi, un «mio tema assai scabro», il «primo, per enumerazione, di una serie di temùncoli un poco fastidiosi e zanzare» non svolti però nel seguito, appartenenti al «grumo centrale di una Estetica empirica». Il tema viene poi enunciato, dopo una sua ardua riformulazione più generale (qui racchiusa tra quadre) introdotta da una consecutiva implicita: «tema tale da costituir...», nel modo che segue:

Questo primo tema ch'io dico, da costituir [vincolo e testimonio, quasi, di medesimezza tra l'operazione dell'esprimere sé e quella del fabbricare o costituir sé in dignitosa persona o ente], mi pare possa così formularsi:

«Considerate che un vizio della espressione influisce nei giudizi e però negli atti d'un uomo o d'un collegio di uomini...» Dirà taluno: «La cosa è vecchissima: e il viziato sillogismo che si denuncia ne' loici come "quaterna di termini", dove cioè il termine medio è preso in significato diverso nell'una e nell'altra delle due premesse, ascriverei appunto a questo caso che tu dici...». (SGF I 444)

Sin qui il lettore non è confrontato da troppi ostacoli, tranne forse nell'anticipazione in termini astratti del tema (una strana anticipazione, oltretutto, che pone l'identità di espressione ed azione, e non l'influenza dell'una sull'altra). I problemi nascono coi cinque paragrafi che seguono, assolutamente caratteristici del *discorrere* gaddiano, i quali riportano nell'ordine: 1) una critica all'originalità del tema («La cosa è vecchissima», dato che ad esempio la classica fallacia del sillogismo *per quaterna di termini* ascrivasi appunto a questo caso...); poi, 2) un bislacco esempio per ridere – un esempio di esempio, a ben guardare, e comunque pochissimo perspicuo, tanto da richiedere un ulteriore paragrafo esplicativo – di ragionamento sillogistico fallace per ragioni di forma:

Esempio: Lo sparar calci ne procura la gloria del lunedì – Io sparo calci – Dunque mi procuro la gloria del lunedì.

Dove la locuzione mediatrice «sparar calci» accede alla maggiore e alla minore con due dissimili sensi: ché in maggiore significa di fatto prendere a calci un pallone di cuoio: in minore sostiene solo ch'io mi riduco molesto, co' miei sofismi, a tutte le persone di cervello riposato. (SGF I 445)

L'evocazione dei «miei sofismi» conduce per associazione d'idee alla riflessione (che però è anche un esempio di quei *miei sofismi* che mi rendono molesto...) che: 3) lo stesso tema in discussione è un sofisma (in senso lato), perché tutto sembra mostrare che è il giudizio a *deturpare* l'espressione, piuttosto che il viceversa. Questa riflessione sembra però essere presa in conto, per come è formulata (e per il fatto di seguire un esempio e commento *ad personam*), dall'autore stesso, e non da una delle voci critiche, e pertanto invalidare la consistenza del tema iniziale:

Ed è poi sofisma il dire che la espressione influisce nel giudizio, e però [= *quindi*] nell'atto, quando avviene sicuramente il reciproco: il giudizio cattivo influisce nella espressione, la deturpa... Il documento falso ci induce ad asserire cose false... «I tuoi sono riprovevoli sofismi...».

Mentre essa, logicamente, è (o dovrebbe essere) retta dal «Dirà taluno» sopra, e vale quindi come seconda critica dei «Taluni»: il tema è *a*) scontato, *b*) sofisticato.

L'ulteriore ripresa avversativa del paragrafo che segue: 4) «Però... però...» (in cui l'avverbio *però* ha il valore corrente e non quello obsoleto ed iperletterario di *quindi* nell'occorrenza appena sopra) finirà per disorientare completamente il lettore con l'insorgere, nell'alternarsi di voci ed opinioni, di un punto di vista ancora diverso. Il fatto che questo nuovo punto di vista venga poi a coincidere semplicemente, ad uno scrutinio più attento, col tema di partenza non sarà altro che una variante macrosintattica dei «periodi a cavaturacciolo» di cui l'Autore fa ammenda in un altro *Entretien* della *Parte prima*. (72)

Il gioco dell'esibire e smontare il ragionamento puro, la deformazione spastica degli strumenti espressivi, divengono insomma elemento costitutivo proprio di quegli scritti teorici che sulla «brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi» (Castello, RR I 119) intendevano razionalmente soffermarsi.

9. Gadda favolista e polemista

Di un particolare e apparentemente marginale (per estensione e tutto sommato qualità) settore della produzione gaddiana converrà dire con qualche dettaglio: quello dei componimenti *aforistici* o epigrammatici, delle facezie, dei motti, delle moralità, o in breve, col termine scelto dallo stesso autore, delle *favole*. Concretamente, il centro di questa produzione è il volumetto intitolato *Il primo libro delle Favole*, pubblicato all'inizio del '52 a Venezia dall'editore Neri Pozza, il cui titolo, classico, indica ad un tempo la sistematicità dell'operazione, e la sua *non-chiusura*. Vi sono raccolte 186 favole, 98 delle quali – grosso modo la prima metà della serie – provengono da precedenti sedi in rivista tra il '39 e il '45. (73) Il volume di Neri Pozza (successivamente riedito tre volte: Milano, Il Saggiatore, 1969; Milano, Garzanti, 1976; e Milano, Mondadori, 1990, con *note e notizie del curatore Claudio Vela*) era illustrato da 25 disegni, relativi a singole favole, dello scultore Mirko Vucetich, e si concludeva con una *Nota bibliografica* dell'Autore in *stile antico* (una «scrittura esagitata e artificiosissima» con funzione di «presa di distanza», secondo Vela):

Codeste favole ciò è piccole fave o vero minimissime favuzze o faville d'un foco sopr'a duo roccietti stento e d'una manata di stipa, codeste nugae ove non è Francia né Spagna, né coturno tragico né penziere eccelso di filosofo, sonsi accestite come le foglie pazze del cavolo d'attorno il grumolino qual principiom germigliar del capo a Panettopoli e fu in luogo d'altra melior escrescenza, o corona, di che non potette unquanco venirmene 'l capo indurato, o *coronato*, donna non avendo tolta a' miei anni. (SGF II 65)

Attorno al blocco centrale raccolto in volume (ma che Gadda, non fosse stato il diniego dell'editore, avrebbe voluto più cospicuo), si dispone la trentina di favole disperse (riprodotte in una *Appendice* di SGF II 951 sgg.) che ci sono conservate «per tradizione orale» o sono attestate (e non respinte – altre appunto ne sussistono di rifiutate) dai manoscritti autografi. Tutta questa attività indipendente di produzione favolistica va vista tuttavia come l'emergenza visibile di una tendenza soggiacente a tutta la produzione gaddiana: quella di risolvere e suggellare una situazione mediante una chiusa epigrammatica, a riassumerla e cristallizzarla, insomma, in un compatto apoftegma. «Ho scelto secondo una logica naturale il termine “favole” – afferma in un'intervista Gadda –, perché assai spesso vi giocano animali. E quando anche non vi siano animali, si tratta di situazioni ultrabrevi, che si risolvono in un breve favoloso epigramma». A favole in questo senso tendono certi paragrafi, articolati in narrazione o riflessione e clausola (qui rilevata dal corsivo), delle opere maggiori: «*Avendogli un dottore ebreo [...]. Poiché ogni oltraggio è morte*»; «*Ma tutt'a un tratto, che è, che non è, la “Confidenza” aveva [...]. In manus tuas, Domine, deposui, animam meam*»; «*Ho dunque facilmente riconosciuto anche alla guerra [...]. Di tanto differiscono il presumere e il conseguire*». O, in altro registro: «*Cigolanti poltrone carriolavano stridendo a barricar gli anditi e i quarantottati passaggi [...]. O si affiancavano, le poltronacce, in linea di colonne, in anticamera, come ansimanti battaglioni per tutto il Campo di Marte. Battaglioni di zie*. (74) E forma di favola, o di *explicit* di favola, assumono certe «battute da interpolare» registrate nei materiali preparatori. Si

ricordi almeno, dai materiali della *Cognizione*, «La Battistina, in causa del gozzo, non poteva bere che vino del Nevado» e «La razza dei doppi servissi».

Ma si leggano, qui, tre esempi di vere favole del *Primo libro*: nell'ordine la 1^a, la 110^a e la 26^a:

1. L'agnello di Persia incontrò una gentildonna lombarda, che prese a rimirarlo con l'occhialino. «Fedro, Fedro», belava miseramente l'agnello: «prestami il tuo lupo!» (SGF II 13)

110. Morire per la patria è dolce cosa e onorevole: infatti alcuni sono morti per la patria immortale: ed altri, a guardarla dalle tignole, è bisognato vivessero. Questa favoletta ne dice: il morto giace, il vivo si dà pace. (SGF II 35)

26. L'autore non può rimpiangere la sua inesistita giovinezza. (SGF II 18)

Ora, queste favole più che favole nel senso proprio del termine sono in realtà aforismi, motti, epigrammi, moralità, facezie, aneddoti, raccontini, invettive o magari *asterischi*, come la critica le ha successivamente definite. Il fatto è che la semantica del termine *favola* è in Gadda, dentro e fuori le *Favole*, estremamente fluida. Tra gli impieghi peculiari e in parte marginali alla raccolta del *Primo libro* è quello di favola-sogno, favola-illusione, sinonimo talvolta di *vita* o addirittura di *verità*: «Si compiaceva che altri ed altre avessero a poter raccogliere il senso vitale della favola, illusi ancora, nel loro caldo sangue, a crederla verità necessaria» (*Cognizione*, RR I 680); «soltanto la fumea dei sogni e delle favole può aver nome di verità» (*Pasticciaccio*, RR II 119). E quello di favola come *mentire*, *bugia*, *bugione grandissimo* (*Meditazione breve*, SGF I 447), favola-menzogna, dunque: «Don Ciccio sudò freddo. Tutta la storia, teoricamente, gli puzzava di favola» e appena sotto «Il mondo delle cosiddette verità, filosofò, non è che un contesto di favole: di brutti sogni» (*Pasticciaccio*, RR II 119). O ancora, sul versante della scrittura, l'accezione di favola in quanto invenzione (letteraria) gratuita, non retta da una esperienza sofferta: «“Tu fai un romanzo, o favolone che sia, nel quale ti fabbrichi un eroe diritto che piace molto alle femmine [...]”». In altra bugia o romanzo (Plato identifica le due brutture) tu fabbrichi [...]» (*Meditazione breve*, SGF I 446-47).

Ma a prescindere da questi impieghi favola vale in primo luogo, nel Gadda favolista, «forma breve o brevissima linguisticamente elaborata e memorabile», una *nuga* (75) del genere acuminato e aforistico di **Catullo** o di Marziale. Del resto, a riprova di questo valore basico, un *romanzo* come si è appena visto non è *favola*, ma *favolone*. Più specificamente, la favola gaddiana sarà allora l'icastica narrazione o evocazione di una limitata porzione di realtà (linguistica o extralinguistica, reale o fantastica), che ad esempio cristallizzi formalmente un tema carico di pathos (cfr. la f. 26 citata sopra), una peculiare *configurazione barocca* del mondo (il pathos sarà allora di segno contrario), o semplicemente una *piccola felice invenzione letteraria* (come in f. 25, che recupera una «buona favola del buonissimo abate Zanella»). La favola sarà così, almeno in teoria, una luminosa *favilla* d'acume intellettuale – una favilla fattasi lingua e indistinguibile, spesso, dall'aforisma: «Vivida, come folgore, è scaturita la immagine, dall'accumulo nubiloso dei pensieri» (*La «mostra leonardesca» di Milano*, SGF I 410 – Gadda a proposito di **Leonardo** scrittore, la cui «brevità sicura del detto», il *giudizio-cristallo*, «ci ammalia»). Nel concreto non mancano poi, come si accennerà tra un momento, anche *favilledi* poco lume.

L'accezione descritta di favola-favilla consente di stringere ciò che è il proprio delle favole meglio riuscite: le modalità della combinazione ad alta tensione di lingua ed *esprit*. Uno degli stampi di questa combinazione è lo schema concettuale dell'*adynaton*, secondo cui qualcosa di notoriamente indesiderabile o impossibile viene presentato come preferibile o più probabile rispetto ad altra eventualità (si pensi, per un esempio, alla strofetta anticaffè del *Bacco in Toscana*: «Beverei prima

il veleno | che un bicchier, che fosse pieno | dell'amaro e rio caffè»). Costruite, in diversa maniera, sull'*adynaton* sono ad esempio la f. 141:

Un tale, denominato la Fava, richiedé l'autore ch'elli ascoltasse un poema che 'l detto Fava aveva fatto sulla libertà. «Preferisco la schiavitù», rispuose l'autore. (SGF II 45)

E la f. 3 – da intendere: «meglio finire tra le fauci del leone che (come autobiograficamente l'autore *gasteròpata*) sotto il bisturi del chirurgo»:

Il leone saziato s'imbatté in un cronico di stomaco. «Salvami dal chirurgo!», implorò il *gasteròpata*. (SGF II 13)

E la favola d'apertura citata sopra, «L'agnello di Persia...», nella quale un *agnello* girellone, agnello esotico *di Persia* in verità, s'imbatte in una *nobildonna lombarda* (emblema in Gadda di una femminilità legnosa, di un agire perentorio e imperterritito, di un assoluto *volere è potere* – prototipo di queste donne dal pensiero elementare sarà la donna Giulia de' Marpioni nata Pertegati dei *disegni milanesi* dell'*Adalgisa*, ma a monte, temo, la madre stessa dell'Autore), e invoca a salvezza la *fauce improba* del lupo di Fedro: (76) «meglio la morte, che...». Quel che l'agnello – vettore per sua sfortuna di quel desiderabile (dalla gentildonna) vello-mantello di *astrakan* – paventa è soprattutto la sorte *post mortem*: l'eventuale contiguità fisica col **corpo** della nobildonna. La situazione è la stessa della f. 183, nella quale il Volere divino dispone per contrappasso – un altro schema costitutivo delle favole gaddiane – che la *collana di perle*, insofferente dell'odor di popolo, risieda «vita natural durante, e portante, al collo de la marchesa Maria Carolina Ghiniverti Basobibonio Nasozincone Tettamanti dello Sprocchio di Castelcàvolo, nata dai duchi di Panigaròla, principi di Torreberretti». Al collo dunque di una gentildonna ben lombarda lei pure.

Altre favole sono calate nello stampo di una pseudo-justificazione analogica di valori della tradizione, di *idées reçues*, dove non tanto importa il valore, quanto lo schema del gioco. Un esempio caratteristico è la f. 96:

Il pregare Iddio è operazione del mattino. Anche il prendere il caffelatte è operazione del mattino. (SGF II 32)

In altri casi il gioco analogico è tra sportivo e gastronomico: la f. 90, ad esempio, valuta con tale metro, rimodellando la dissacrazione di uno dei miti stoici della **romanità** effettuata da Marziale (a partire da Livio II 12 e da altri **storici**) in I 21, VIII 30, vv. 3 sgg. e X 25, la prestazione d'uno stoico d'eccezione, Muzio Scevola, il quale «ebbe nervi speciali, che gli permisero di realizzare un suo speciale rum-steak».

Al livello più basso si trovano le favole costruite attorno ad una battuta di spirito, una battuta, bisognerà ammettere, in genere di non altissimo volo («attaccati...»; «peggio che andar di notte»; «base...melo..., socie...melo...»), una *favuzza* cioè più che una *favilla*, ma che pure giustifica con la sua presenza il consistere della favola.

Una particolare funzione di certe favole gaddiane (che si servono allora volentieri del travestimento linguistico in un italiano antico un po' d'invenzione – cfr. per questo § 10) va individuata nell'aggressione polemica, nel bisogno, quando lo «spirito dello scrittore è preso da un'angoscia, da un'unica: col suo segno, duro segno, reagire alla scioccaggine» (*Come lavoro*, **SGF I 435**), di denegare con **violenza** le «**parvenze** non valide» (*Cognizione*, **RR I 703**). La reazione si serve, nelle favole di questo tipo, della «vividezza [...] salace e fescennina della battuta» (SGF I 356), o piuttosto dell'osceno e dello **scatologico**, si fa *atellana* o *fescennino* nel senso di *Pasticciaccio* (RR II 119-20). Bersaglio polemico principe è il *Fava* (com'è chiamato Mussolini in *Eros e Priapo*), la «Fava Unica» d'Italia, di cui sono in particolare sbeffeggiate, in un incontenibile bisogno di vendetta verso chi aveva impersonato e poi tradito il modello d'eroismo degli anni giovanili (si

pensi ai ritratti di **fascisti** delle prime prove gaddiane), la viltà e la sessualità. La dominante – a difetto in Gadda d’una qualunque riflessione politica – risulta spesso pesantemente scatologica, come mostrano ad esempio le favole 111 o 129, senza che il **pastiche** cinquecentesco («D’occhi vota, e ’n cuffia, la merdosa gli sorrise di duo denti: e gli posò la mano manca in sull’omero [...]») riesca a redimere la gratuità d’un oltraggio tanto iperbolico quanto tardivo.

Comunque, la componente polemica dichiara la prossimità, cronologica e d’ispirazione, delle *favole* al *Pasticciaccio*, ai suoi *excursus* psico-politici e di costume, e soprattutto (malgrado l’apparente razionalità da trattatello di quest’ultimo) all’invettiva protratta di *Eros e Priapo* – di cui ora brevemente diremo.

«*Pamphlet* psicoanalitico e antimussoliniano», come è stato definito, (77) ma in realtà trattatello di congruo numero di pagine, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)* fu ideato e steso (e, al solito, non concluso) tra il ’44 e il ’45, anche se in un’intervista tarda l’Autore, forse per retrodatare la propria «insofferenza per il regime» lo anticiperà addirittura al ’28. In volume, *Eros e Priapo* non comparirà che nel 1967, da Garzanti, in forma molto imperfetta, dopo che due capitoli, il VII e l’VIII erano stati parzialmente anticipati nel ’55-’56 sotto il titolo de *Il libro delle furie* in quattro puntate dell’appena nata rivista bolognese *Officina* di F. Leonetti, P.P. **Pasolini** e R. Roversi. Secondo una definizione dello stesso Gadda, il volume – un estremo *avatar* della tendenza alla meditazione psico-filosofica di cui si era detto in § 3. – tratteggia «il sostrato “erotico” del dramma ventennale testé chiuso: a carattere irruente, e redatto con estrema libertà di linguaggio. In gran parte il testo risulta di una prosa **arcaicheggiante** di tipo toscano-cinquecentesco, con interpolazioni **dialettali** varie: (romanesco, lombardo). [...] A un contesto di pensiero e di giudizio si mescolano episodi varî, immagini, ecc., registrati in tono umorale». (78)

Introdotta da una *Premessa* (in teoria) esplicativa nello stile altissimo dell’ultimo Gadda («Qual testimone veridico al ribollire tumultuato del secolo che oggi si dissolve se non il tragittatore che grida guai a le prave anime»), il volume garzantiano si presenta suddiviso in 12 capitoli distinti da un titolo o da un numero: una scansione (poco perspicua) che ha sostituito sulle bozze la precedente in tre grandi sezioni.

Grosso modo, si potrebbero, in *Eros e Priapo*, distinguere entro la tematica generale della «causale [...] “erotica”» all’agire della *banda* fascista, due parti complementari, la prima (i capitoli iniziali fino al sesto) incentrata sulla figura del Duce, la seconda (i rimanenti capitoli) sul narcisismo della comunità, con una ripresa della tematica dei due scritti finali de *I viaggi la morte*. Si cercherebbe invano nella violenta invettiva **antifascista** e soprattutto antimussoliniana (il fascismo essendo identificato all’uomo, anzi al culto del suo corpo) (79) della prima parte la comprensione e l’intelligenza dello storico. Gadda polemistà non va molto oltre gli stereotipi della satira popolare, e l’insistenza – in particolare la **variazione onomastica** («il Mascellone», «il Bombetta», «il Poffarbacco», «il Cupo nostro», «il Gran Maestro», «la Gran Pernacchia», ecc.) – genera rapidamente la sazietà del lettore, e ciò malgrado intermezzi di straordinaria qualità (ad es., la trebbiatura, o il *dopo-tè* della signora «distintissima e dimolto agiata», **SGF II 267** e 287 rispettivamente). Molto più riuscita pare la seconda parte più trattatistica e meno polemica, che davvero fa a momenti rimpiangere il mancato capolavoro:

L’esibizione femminile è del volto, de’ capegli, della intera struttura, delle anche, del flettibile e pieghevole treno postico, delle belle gambe diritte di certa chiantigiana mia dea, così De Madrigal, della parlata pistoiese e della senese chiara e asprezza: et è soprattutto de’ seni e de’ beccucci loro sotto a camiscia, nelle più poppute e proterve: nella Zaira del Battifredo [nel *Fiore della Mirabilis* di R. Bacchelli]. Tantoché le più dilassate, poarine, certe lor poppe d’abisso le ricolgono e sustentano con lacciuoli e reggipetti, con grappini, raffio e arpagone [Giordano Bruno!], sì come ripescar di **mare** i polpi. (SGF II 359)

10. La lingua di Gadda

«La lingua dell'uso piccolo-borghese, puntuale, miseramente apodittica, stenta, scolorata, tetra, eguale, come piccoletto grembiule casalingo da rigovernare le stoviglie» non è notoriamente la lingua di Carlo Emilio Gadda, la cui penna, protesta l'Autore, «è al servizio della *sua* anima, e non fante o domestica alla signora Cesira e al signor Zebedia, che vogliono suggerire dal loro breviario "la lingua dell'uso", del loro uso di pitta-unghie o di fabbricanti di bretelle» (*Lingua letteraria e lingua dell'uso*, SGF I 494). Per sé, Gadda, che davvero non appartiene ad alcuna «confraternita potativa», e men che meno a quella di *don Lisander*, rivendica la *liberalità* e il *lusso* (in primo luogo, secondo teoria, lusso lessicale: «I dopplioni li voglio, tutti [...]: e voglio anche i triploni, e i quadruplioni [...]: e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d'uso corrente, o d'uso rarissimo» (SGF I 490), ma poi nella pratica, per fortuna, anche e soprattutto lusso sintattico), e postula della lingua usuale un «impiego spastico» (*Come lavoro*, SGF I 437), e cioè una sua distorsione a fini da una parte terapeutici e dall'altra conoscitivi. Un tale *spasmo* comporta così tra l'altro, con un certo numero d'innovazioni lessicali (i giustapposti del tipo *macellaiscimitarra* o *pitecantropi-granoturco*, i conî *ciminale*, *perigurdio* o *liriopesco*, ecc.), la disarticolazione degli stereotipi quotidiani o della tradizione letteraria, i quali veicolerebbero pensiero liofilizzato, e la frequenza di giunture callide (nel senso della *Poetica oraziana*), che imporrebbero una nuova visione del reale, o ne illuminerebbero aspetti insoliti. Ne risulta una tipica prosa lussureggiante, i cui tratti salienti sono il dispiego delle risorse lessicali, le fratture intonative, in particolare grazie agli incisi, la dilatazione (ottenuta per ipotassi ma anche per coordinazioni disgiuntive «...o...o...o...») di strutture frasali semplici sino a trasformarle in grandi macchine sintattiche, gli sviluppi in termini di riprese appositive a breve e a grande distanza, le associazioni analogiche puntuali e le *digressioni* recuperate poi al filone principale.

Questa è un po' la *vulgata* sulla lingua di Gadda – mirabilmente teorizzata, *pro domo sua*, negli scritti programmatici che aprono *I viaggi la morte*, e poi sistematicamente ripresa dalla critica – a cui va aggiunta l'idea della sedimentazione, nelle parole, dei loro contesti d'impiego storici (ad esempio letterari) e contemporanei, e quindi del loro straordinario potenziale metonimico. Una *vulgata* a cui non c'è molto da eccepire (se non che il lessico, più che ricco, risulta *vario*, cioè disomogeneo come registro, o *mescidato*, come si suole dire; e che la prosa gaddiana, fortemente letteraria, abbonda di stilemi *figés* non sottoposti a nessuna torsione spastica), ma a cui è opportuno aggiungere qualche prospettiva diversa, e qualche *etimo mentale*. (80)

Il primo punto, già accennato, è la dominante letteraria, e direi anzi aulica, con buona pace di tutti gli stereotipi sull'*ingegnere* «maniacco dei tecnicismi», della prosa gaddiana, una dominante che è solo in parte intaccata dalle escursioni verso registri bassi. Si tratta di una costante diacronicamente poco variata, ma più evidente (con tracce a volte di mal tollerabile – ora – enfasi simbolista), perché meno dominata, negli scritti degli inizi. Un esempio estremo è fornito dal frammento del *Racconto* (del 1924), passato poi come *Notte di luna* nel 1944 all'*Adalgisa*:

La moltitudine delle piante pareva raccolta nell'orazione, siccome del giorno conchiuso doveva darsi grazie alla Provvidenza. Gli alti *alberi*, immersi più nella notte, pensavano per primi: e gli arbusti poi e gli alberi giovani che ancora sono compagni delle erbe e ne aspirano da presso il caldo profumo, e le erbe folte ed i cespi con turgidi fiori e tutti gli steli frammisti dell'arborea semenza riprendevano ancora quel pensiero che i grandi avevano inizialmente proposto. [...]

Alcune foglie sembravano maioliche d'un *giardino* dell'oriente ignorato e le dolci, vane stelle vi si specchiavano, per rimirarsi. Nell'olezzo di alcune corolle era un desiderio un po' *malinconico* e strano, un turbamento inavvertito dapprima che si faceva un male violento e selvaggio: e allora questo male attutiva ogni ricordo e ridecomponeva il preordinato volere. (SVP 419-20)

Qui la letterarietà e la maniera sono lessicali, con ricorso sostenuto ad aggettivi attributivi preposti e posposti («alti alberi», «caldo profumo», «turgidi fiori», «erbe folte», «oriente ignorato», ecc.) e

iterati («le dolci, vane stelle», «desiderio un po' malinconico e strano», «male violento e selvaggio»), così come a sostantivi e verbi marcati («ne aspirano», «frammisti», «semenza», «rimirarsi», «attutiva»), ma sono anche sintattici (si veda, ad esempio, la subordinata giustificativa introdotta da «siccome»-*poiché*, con le sue inversioni e cliticizzazioni e costrutti verbali; o il polisindeto a cinque membri «e gli arbusti poi e gli alberi giovani [...] e le erbe folte ed i cespi [...] e tutti gli steli [...]» contenente a sua volta una coordinazione di predicati), e sono soprattutto nelle immagini abbastanza oleografiche (la *preghiera* unanime dei fiori, le *stelle che si rimirano*, ecc.), nonostante le suggestioni pascoliane del *Gelsomino*.

Questo tipo di letterarietà che veicola un pathos religioso o comunque *sacrale* della natura e della vita, se è presente quasi in ogni pagina dell'opera narrativa, affiora anche negli scritti d'argomento tecnico, che se ne potrebbero pensare immuni. Si legga qui, senza commento, ma con qualche sottolineatura, un passo di *Pane e chimica sintetica*, del 1937:

Da rilevare appunto come i tedeschi, detentori del processo Haber, acquistarono e fecero montare nella regione della Ruhr impianti Casale di grande potenzialità. [...]

Dimezzata la chiara pianura, che si direbbe il fondo di un lago ricolmato, il Nera si getta nuovamente alla valle [è la *Belebungs* simbolista delle preposizioni!] con tutta la fuga delle sue spume. All'imbocco, l'arco del ponte romano sembra misurarne la copia, la violenza. L'acqua incontra nuove opere di derivazione lungo la stretta romita: e, all'uscirne, l'edificio bianco d'una centrale: l'ultima. Lambisce la città dell'azoto dove i gazometri, i forni, le torri, i padiglioni delle fabbriche sono sorti dalle gibbosità del terreno *incomposto come una selva dall'umidore del fiume*. (SVP 127-28)

Nei (rari) interventi degli ultimi anni la letterarietà si fa più pesante ed omogenea, priva di scarti, con lessico tendenzialmente astratto e sintassi elaboratissima (per quanto al solito essa espanda spesso uno schema semplice sottostante) e molto meno pausata. Notevoli nel secondo esempio qui sotto (che assume un registro storico-filosofico) le ripetizioni, controllate o meno che esse siano: «L'accettazione [...] avrebbe forse comportato l'accettazione [...]», «[...] fatti e obietti e immagini e significati [...] codesti fatti e obietti [...]»:

Ed è ultimata da gli stillanti rami dell'olivo e dal macero pratello che gli soggiace la colta del suo frutto alimentare, serbatone lume quanto fa d'uopo al notturno matema del savio e alla tutrice antica del pensiero: il quale dirà nei nuovi fasti de' giorni a venire o per inconsuete lettere al mondo le novelle che gli dèi non sapevano: che Krono stesso ignorò dentro la smarrita acuzie delle retine di cui forse nemmeno ab initio era provveduto, talché pur oggi, e vanamente, perseguono la inanità sconosciuta del futuro. (*Il dolce riaversi della luce*, SGF I 1210)

L'accettazione [= l'«accoglienza felicemente corale della nuova poesia» di Montale], chissà, lo stupore d'intendere fatti e obietti e immagini e significati, dilatando i circoscritti lemmi del passato a più ampie e complesse adduzioni idiomatiche e logiche, avrebbe forse comportato l'accettazione d'un nuovo linguaggio, d'uno «stil nuovo» a tutti non anco familiare, se pur vigoroso e valido a rappresentarci codesti fatti e obietti e il risolto lor lume di verità: più, dunque, il loro profondo essere, il loro certo persistere, quali pur si celano o si manifestano anche da lievi o cangevoli parvenze. (*Poesia 1931-1932*, SGF I 1216)

Per contrasto non mancano le serie puramente nominali, che allineano referenti e spezzoni memoriali secondo associazioni fonetiche («...*luci, Lucina, luoghi...*»), variazioni sinonimiche e riprese appositive:

Orti e giardini e selvette, luci, Lucina, luoghi di preghiera o di sosta allo schiudersi verso l'antico suburbio le vie. Sacelli per l'implorazione, alla tutrice de' parti e del puerperio. Aperto appena il racconto [= il *Pasticciaccio*], la pietà di cui nella inesaudita speranza della prole si conforta la donna [= *Liliana Balducci*]: e insieme il presentimento e quasi l'inconscio desiderio del cielo. Gli agi, gli averi, gli ori la circondano: le gemme che la naturale invidia della gente e la cupidigia e la rapina raggiungeranno. Donde il crimine orrendo. (*Incantazione e paura*, SGF I 1214)

Genitori e figli, liberi e famuli, apre i balconi, apre terrazze e logge la famiglia: la sacra, cara, carissima, e talvolta malauguratamente indispensabile famiglia. (*Divagazioni e garbuglio*, 1221)

Dunque, per ricapitolare, letterarietà e registro alto come caratteristiche essenziali della prosa gaddiana: una prosa aulica, che rifugge dall'uso se non per citarlo o parodiarlo, nella quale a costituire il traliccio lessicale-sintattico di fondo dominano (come si potrebbe dimostrare) i modelli di **Manzoni** e di **D'Annunzio**. E presenza, in questa letterarietà-ambiente, di ingredienti eterogenei, tra cui certo, col parlato popolare, anche il lessico tecnico e **scientifico** per cui Gadda è conosciuto: un lessico a volte necessitato dall'argomento, a volte conseguenza di una forzata lettura scientifica del reale, a volte puro strumento metaforico. (81)

Il secondo punto su cui ci si sofferma è la presenza, notoria, del **dialetto**, o meglio di successive varietà di dialetti, nella prosa gaddiana. Da prima il **milanese** (*Cognizione* e *Adalgisa*), eventualmente *arioso*, del contado nord (nella *Cognizione*); poi il fiorentino, più o meno arcaico, cioè più o meno letterario, in certi racconti degli *Accoppiamenti* e altrove; e infine un romanesco (nel *Pasticciaccio*) di matrice essenzialmente belliana, come è stato mostrato. Eccone tre campioni:

Ona pagiura, ma ona pagiura, cara el me Giròlom!... Pèna me son corgiùda ch'el me vegneva incontra... (*L'Adalgisa*, RR I 306)

Ova e' son du mesi che le galline un ne fanno, pòere le mie cocche. (*La sposa di campagna*, RR II 829)

O è magari un'altra bucia porca de questo, [...] de sto piemontese der diavolo, che j'aritintica de passà maresciallo a tutti li costi? (*Pasticciaccio*, RR II 244)

Ora, il dialetto, non è in Gadda, contrariamente a quel che è stato a volte asserito, un ingrediente necessario, a priori, della rappresentazione. Direi anzi, semplificando un po', che sempre, se si prescinde dagli impieghi associativi, dove, alla stessa stregua dello spagnolo, del francese, del tedesco e dell'inglese, un termine italiano è riformulato dal corrispondente termine dialettale, la presenza del dialetto significa in primo luogo volontà di mimesi di una determinata *aura* (come la chiama l'Autore) sociolinguistica, notevole, per l'Autore, in positivo o in negativo. Credo vada prestata tutta la debita attenzione, e gli vada anzi attribuita una portata più generale, ad un avvertimento posto in calce al disegno *Quattro figlie* nell'*Adalgisa* (RR I 374-75), in cui si segnala come «L'orditura sintattica, le clausole prosodiche, l'impasto lessicale della discorsa, in più che un passaggio, devono [...] ritenersi funzioni mimetiche del clima, dell'aura di via Pasquirolo o del Pontaccio: che dico, dell'impetus e dello zefiro parlativo i quali dall'ambiente promanano, o prorompono. E ciò non soltanto nel dialogato, ma nella didascalia e nel contesto in genere». La misura, poi, di questo *rifare il verso*, e i suoi modi (in genere antirealistici) sono variabili. Nel caso, ad esempio, dei personaggi dialettofoni della *Cognizione*, le voci potranno di volta in volta essere rese, se in discorso indiretto, con minime emergenze dialettali entro un dettato italiano; oppure, sempre nel discorso indiretto, con una parziale italianizzazione maccheronica (da parte, si badi, dell'autore stesso e non del personaggio) dell'originale dialettale; o ancora, magari, in termini di glosse metalinguistiche sopra un discorso diretto in (quasi) corrente italiano (vi è naturalmente anche il caso, ma più raro, del discorso diretto *realistico*, cioè regolarmente dialettale). In un passo come il seguente: «e teneva anche qualche libro desoravia *del cifone*, per leggere di tanto in tanto anche quello [...]. Mentre i contadini, alle otto, *son già dietro* da tre ore a sudare» (*Cognizione*, RR I 597) – accanto al dialettale *desoravia* troviamo lo pseudo-italiano *cifone*, lomb. *cifòn*, *comodino*, e il costrutto *son già dietro a...*, un calco della forma progressiva (= *stare* + gerundio) dei dialetti lombardi. Altrove si ha invece un sottile commento grammaticale su una equivalenza di traduzione: «“Ho fatto tardi quest'oggi, a momenti è già qui mezzogiorno”. “*Qui*” *moto a luogo si dice “scià” nei dialetti della Keltiké*» (RR I 609). Poche sono però nel discorso del narratore – *et pour cause* – le tracce dialettali, perché, come il protagonista Gonzalo, il narratore si distanzia da un dialetto *rustico*, che non quello di Porta (ma anche se lo fosse non cambierebbe molto), e che giunge ad abominare.

Diverso è il caso del *Pasticciaccio*, che è dominato dal romanesco con sporadici episodi di molisano (Ingravallo), di napoletano (il dottor Fumi) e di veneziano («Una volta no te geri così lazaròn»), quando prende la parola la Menegazzi. Anche nel *Pasticciaccio* si caratterizzano tramite il dialetto le voci e la natura dei personaggi, con una mimesi applicata selettivamente quasi solo ai registri bassi, dialettali – nulla sappiamo, per fare un esempio, della intonazione della signora Liliana, forse perché il suo parlato è privo, come Liliana, di *carnalità*. Così, certe battute dei personaggi rifletteranno, ma non sistematicamente, la loro *verità* linguistica – si pensi ad esempio: «“Sei stata tu,” [Camilla] fece sommessamente a Lavinia, mentre le arrivava a portata di coltello [...] “Io?” fece Lavinia, “ecché, *te saressi* forse ammattita?”» (RR II 240), o poco oltre entro lo stesso dialogo: «“Sì, sei stata tu, brutta spia,” diceva a mezza voce, in un’ira più verde ancora della faccia. “*A fa la ciovetta sei brava, ce lo so. Oggi come oggi, magari, je piaceva pure d’aritrovasse quarche vorta co te: je facevi commodo, ar tu’ ganzo*”» (RR II 241). Così come rifletteranno la loro verità certe descrizioni di personaggi: «Poco più in là, sul margine alto del prato, due ragazzette a bocca aperta *staveno a guardà co le mutanne lunghe* e certe scarpe senza laccioli da fratello *granne*» (RR II 240). Ma la grande differenza, rispetto alla *Cognizione*, e anche all’*Adalgisa*, è che stavolta il narratore aderisce senza prevenzioni all’aura linguistica romana, che *ricorda* di tanto in tanto, a distanza e frequenza variabili, indipendentemente dalla presenza di un personaggio-locutore (alla soluzione gaddiana si ispireranno poi molti). Il discorso del narratore diventa così a tratti polifonico, facendo affiorare, a volte in modo massiccio, a volte per un minimo scarto consonantico (RR II 191: «una prossimità chiara d’infiniti penzieri e palazzi»), la voce di un ipotetico e generico locutore dialettale, con funzione, si potrebbe dire, antiletteraria, e magari di coro, di commento. Per un esempio si pensi alla doppia insorgenza dialettale (che comporta uno scarto verso il basso del registro) nella descrizione paesaggistica di registro letterario alto nelle prime pagine del cap. VIII:

Era l’alba, e più. Le vette dell’Algido, dei Carseolani e dei Velini **inopinatamente** presenti, grigie. Magia repentina il Soratte, come una rocca di piombo, di cenere. [...] Di là, da dietro a Tivoli e a Càrsoli [*sic*], flottiglie di **nubi** orizzontali tutte arricciolate di cirri, con falsi-fiocchi di zafferano, s’avventavano l’una dopo l’altra a battaglia, filavano gioiosamente a sfrangiarsi: *indove?* dove? chissà! ma di certo *indó l’ammiraglio loro le comandava a farsi fottere*, come noi il nostro, con tutti i velaccini in tiro nel vento. [...] La metà opposta del tempo, là là sopra il litorale di Fiumicino e di Ladispoli, era un gregge **color**marrone, sfumava in certe lividure di piombo: pecore da **broda** strette, compatte, addentate in culo *dal suo cane suo di loro*, il vento, quello che butta il cielo a piovorno. *Quarche tuono, rrròoo, fijo d’una pignatta! ebbe er grugno pure de fasse senti puro lui: alli ventitré de marzo!* (RR II 190-91)

A riflettere più in generale sulla presenza e sulle funzioni del dialetto nell’opera di Gadda colpisce il fatto che il giudizio, implicito o esplicito, sull’espressione dialettale sia in genere tanto positivo. L’Autore sembra assaporare, con l’eccezione notevole del «dialetto orribile» nella *Cognizione*, le battute dei propri personaggi: «“Se ved ch’el foeugh el gh’à dàa la movüda”, sentenziò il capo drappello Bertolotti a salvataggio ultimato» (*L’incendio di via Keplero*, RR II 712). La chiave – preso atto, con un certo scetticismo – della dichiarazione di una lettera del ’46 a Contini, secondo cui il «dialetto è la mia forma di accostamento al pòppolo» (82) – ci è data da alcune dichiarazioni di una intervista del ’59 in cui affiora un sorprendente atteggiamento, che si potrebbe quasi qualificare vichiano, nei confronti del dialetto:

Nel valermi del dialetto e nel cercare le forme espressive del dialetto [...] io ho creduto di poter attingere a una fonte di espressione immediata, originaria e talora più efficace delle forme razionali della lingua comune, in quanto il dialetto nasce da una più spontanea e ricca inventiva, sia dell’individuo creante la lingua, sia della collettività. [...] io ho subito il fascino del romanesco, nel suo momento sorgivo, inventivo, in quanto a me non romano anche la frase consacrata in un determinato senso, appariva nel suo sorgere originario. Il fatto che io abbia usato anche il romanesco, nel mio lavoro narrativo, è da considerare come un tributo di simpatia vitale per questo valore idiomatico. (Gadda 1993b: 69)

Il dialetto è dunque per Gadda una Ur-forma d’espressione, poetica in quanto originaria e primitiva, non intaccata dagli stereotipi linguistici e sociali, emanata dagli strati profondi dell’essere, «su, su, dalle città gremite, dalle genti, da ogni cantone di strada, da ogni spalletta di ponte: delle brune piagge, e dal popolo distorto e argentato degli ulivi, che ascendono il monte» (*Pasticciaccio*, RR II

120) e propria quindi ai personaggi non acculturati, *incontaminati, vitali* (tra cui, *in primis*, gli *ex-lege* del *Pasticciaccio*). Il dialetto non è insomma per Gadda una lingua per esercitazioni accademiche, e soprattutto non è una lingua adatta agli storiografi della verità al servizio del Reggitore. A monte di questa magnanima illusione vi è naturalmente il dato psicologico elementare, di cui Gadda stesso è cosciente nel secondo passo citato sopra, che l'espressione, in una lingua o dialetto diverso da quelli usuali del locutore, appare più efficace e più nuova (per la stessa ragione Gadda ama tanto lo spagnolo simile e sottilmente diverso dall'italiano). Il caso del dialetto di segno negativo della *Cognizione*, infine, sarà dovuto oltre che alla *vispolemica* nei confronti dei calabani dialettofoni anche alla usuale svalutazione delle varietà rustiche rispetto a quelle cittadine, ed alla competizione tra varietà prossime, ognuna delle quali percepisce in negativo la concorrente.

Ma vi è ancora un punto fondamentale a proposito dei dialetti, e in generale delle scelte linguistiche di Gadda. A credere all'Autore, e non vi sono stavolta ragioni per dubitare, il ricorso ai dialetti servirebbe anche a «sfuggire a quel più formidabile dialetto che è la lingua toscana (Compagni, Sacchetti, Cellini)» (Gadda 1993b: 30) nelle sue manifestazioni, a tenersi agli esempi addotti, più letterario-spontanee. Singolare è in effetti il rilievo che occupano nella produzione gaddiana i *pastiches* in italiano antico, un fatto su cui attira l'attenzione l'Autore stesso a proposito delle *Favole*:

Molte di queste «favole» sono scritte [...] in lingua italiana arcaica, arieggiante a modelli del '300, '400 e '500, da Dino Compagni al Villani, dal Cellini al **Machiavelli** [...] questo rappresenta per me [...] una soluzione *irresistibile*. D'altra parte, non sono nuovo a tali esiti formali. Soluzioni formali del genere possono trovarsi con facilità nella mia produzione precedente. Per esempio, nella prefazione al *Castello di Udine*, che ha per titolo *Tendo al mio fine*. Direi che sono stato sempre ossesso [*sic*] da questa «prosa» toscana: anche Dante, Compagni, Machiavelli. (Gadda 1993b: 27)

E davvero di *ossessione* si può parlare per questa costante della scrittura gaddiana, riscontrabile (spesso in apertura, e a volte con stridenti dissonanze coll'inizio vero e proprio della narrazione, come accade nella *Meccanica*) dal *Giornale di guerra e di prigionia*, alla *Meccanica*, in apertura, al *Castello di Udine*, sempre in apertura, agli interi *Viaggi di Gulliver*, almeno ad un pagina della *Cognizione* (sul cui «**stato di lingua immaginario**» si è fermato Contini: *attendere si pòssino, avrebbe scogitato*, ecc.), alle citate *Favole, passim*, e a tutta la lunga *Nota bibliografica* che le accompagna, sino ad *Eros e Priapo*, al solito in apertura (ma anche *passim*): «Li associati cui per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onta la Italia, e precipitarla finalmente a quella ruina e in quell'abisso ove Dio medesimo ha paura guatare [...]» (**SGF II 221**), per non parlare di molti passi della corrispondenza. Qui, nell'ordine con cui li si sono evocati, e a suggerire la consistenza del fenomeno, alcuni campioni che esibiscono appariscenti arcaismi lessicali e morfologici (specie nelle coniugazioni verbali e nella distribuzione degli articoli) e fonetici (i troncamenti) e grafici:

Hodie quel vecchio Gaddus e **Duca di Sant'Aquila** arrancò du' ore per via sulle spallacce del monte Faetto, uno scioccolone verde per castani, prati, e conifere [...]. (*Giornale*, **SGF II 452**)

Ma, davanti l'ombra de' monti e sotto li stellati cieli della notte, per entro e per fuori le vene delli umani e il popolo immenso delle foreste, de' tenebrosi fatti delle lor anime non ha sortilegio da predir se non pochi [...]. (*Meccanica*, **RR II 467**)

Tendo a una sozza dipintura della **mandra** e del suo grandissimo e grossissimo intelletto: tendo a far che vādino contenti li eroi; darò loro cignale e vitellozzo a mangiare e molto mescerò perché molto bevino [...]. (*Castello*, **RR I 120**)

Sicché lichâlets [*sic*], che li Sguizzeri di molto bosco li fanno con adagiar travi e legni sopra quattro cappelle di sasso, le quali salvino il legno dall'umido e tutta la casa dalla rampicata de' sorci, e poi li rivestono d'assi annerite con il fummo [...]. (*Viaggi di Gulliver*, **RR II 957**)

E pur tuttavia sendo valorosissimi omini, e cittielli di grande animo e pittori e poeti, che 'n s'è trista coniunzione de le duo spere, e de' funesti lor lumi, e 'ntanto ragghiare del **Somaro-in-tromba** facevino e davino da sotto al torcolino loro quel meglio, o quel meno peggio, che 'n tanto suspetto si potessi dare per istampe [...]. (*Primo libro*, **SGF II 71**)

Come etichettare nelle sue ragioni il fenomeno? Certo non come estetismo antiquario – di cui pure Gadda aveva modelli, lessicali e di grafia, nel «divino Gabriele». In qualche misura direi che è operante anche qui, come s'è ipotizzato per il dialetto, il gusto *materico* per una lingua estraniata, che non sia solo un veicolo trasparente del pensiero. E sarà altresì operante il bisogno di moltiplicare le manifestazioni della *polifonia*, che è, come diremo tra un istante, il modo d'essere della mente gaddiana. L'etimo profondo mi sembra tuttavia vada cercato nell'altra tendenza propria a Gadda: quella di distanziare, dominandola, la propria materia: a cui non si consente di manifestarsi se non dopo essere stata sottoposta ad una spinta elaborazione intellettuale. Non per nulla i modi più caratteristici della rappresentazione gaddiana sono lo scherzo e l'ironia. Ecco, alla scelta gaddiana di travestire l'attualità, a volte la scottante attualità biografica, e in generale la rappresentazione, avvolgendole in una veste linguistica desueta, sembra presiedere la stessa operazione mentale del descrivere per contrasto una situazione bassa in stile elevato (contemporaneo), cosa che è la regola in Gadda. Si ricordi almeno una terna di passi scatologici (in ordine cronologico di composizione), accomunati dalla ricercatezza stilistica, che li *sublima*, che avvolge cioè l'ingrata materia di una trasparente ma impenetrabile protezione di cristallo:

[...] gli si erano invece spalancate tutt'a un tratto le cataratte dei bronchi e allentati, nel contempo, i più valorosi anelli inibitivi dello sfinctere anale, sicché fra urti di tosse terribili, [...] nello spavento e nella congestione improvvisa [...], finì, anzitutto, con l'andar di corpo issofatto dentro la veste notturna: a piena carica: e poi per estromettere dalle voragini polmonari tanta di quella buona roba [...]. (*L'incendio*, RR II 712)

[...] od oblio d'un rugginoso barattolo, vuotato, beninteso, dell'antica salsa o mostarda: tratto tratto anche, sotto il livido metallo d'un paio di mosconi ebbri, l'onta estrusa dall'Adamo, l'arrotolata turpitudine: stavolta per davvero si d'un qualche guirlache de almendras, ma di quelli! (*Cognizione*, RR I 713)

Nel frattempo, senza darlo a divedere tuttavia, si sforzava jugular l'evento, quello, dei tre soprastanti, che più paventava e abborriva nel tormento dei visceri: con raccomandarsi di preghiera in brucio a Sant'Antonio di Padova miracolatore amorosissimo a tutti noi, anche però in una ai buoni uffici (nel trascorso di lei tempo automatici) del plesso emorroidale medio, plexus haemorrhoidalis medii. *Pervenne* infatti alla deliberata strizione dei più quotati anelli rettali, se pur estenuati da vecchiezza [...]. (*Pasticciaccio*, RR II 219)

In certo modo è vero che l'opera narrativa di Gadda, apparentemente *realista*, e maniaca dei dettagli («L'ante di legno, a le finestrine, una a chiudere, una a sbattere: senza pittura che pur fosse e di già putride o di già scheggiate nel tempo, nel *vaporare* eguale degli anni. In luogo d'un vetro carta unta, a un telaio, o un rugginoso ritaglio di bandone» – *Pasticciaccio*, RR II 270) è tutta di secondo o terzo grado rispetto al referente. A prender le distanze, servono di volta in volta, o tutti ad un tempo, l'umorismo, l'ironia, i travestimenti narrativi, e la lingua fattasi schermo: nella fattispecie un registro eletto incongruo rispetto al denotato, o una varietà diacronicamente lontana – e cioè, nei due casi, si potrebbe dire, una espressione *tra virgolette*. Sul versante dei risultati espressivi, infine, e della loro valutazione, va ben detto che la via del *pastiche* arcaizzante è di per sé problematica, in quanto essa neutralizza, a favore di un registro omogeneo nella sua falsità, le altre tecniche di complicazione e di variazione dell'Autore, in particolare le escursioni polifoniche, e risulta alla fine, se protratta (come nella *Nota delle Favole*), relativamente monocorde. Ciò non toglie che il *pastiche eroico* che apre il *Castello di Udine*, così come quello eroicomico dei *Viaggi di Gulliver*, siano due mirabili riuscite espressive.

L'ultimo punto che si toccherà, infine, riguarda il fenomeno della metonimia, della associatività, e quello apparentato (un modo del precedente, quasi) della polifonia, dell'evocare più voci nel testo, assegnando loro la responsabilità enunciativa di frasi o segmenti di frase successivi. La scrittura gaddiana, si può affermare, è sempre per sua natura sostanzialmente metonimica, retta com'è da un bisogno di *omnia circumspicere* (secondo la felice formula di Roscioni), di tutto evocare, di non perdere nemmeno una delle associazioni che collegano ogni entità ad ogni altra entità. Fili innumerevoli sembrano andare da ogni parola o costrutto della pagina verso ogni entità del mondo – *oggetti*, persone, situazioni, ma anche e soprattutto altre parole e costrutti –, verso il passato e il

futuro, verso tutto ciò che è in qualche modo accessibile su una rete di causalità o di somiglianza. Donde l'impressione, alla lettura, d'una straordinaria complessità e densità, perché oltretutto ogni aspetto dei molti è trattato come strutturalmente significativo al pari degli altri. La controparte di questa metonimia generalizzata a più voci sarà a volte il turgore stilistico della pagina, l'eccesso del dettaglio, il cumulo di riformulazioni parafrastiche, la ritardata e faticosa progressione, e tutto sommato uno svalutarsi del narrare.

Un esempio, non so bene se in positivo o in negativo, ma esempio comunque di esplosione associativa e della conseguente labirintica complessità (che la sintassi magistralmente frena e moltiplica), è dato dal passo centrale e conclusivo della citatissima *ecphrasis* degli *ori*, ossia dei **gioielli**, nel *Pasticciaccio*, che varrà la pena di citare per esteso, anche per il suo modernismo d'esibito esercizio descrittivo. Si noterà che nella seconda parte la descrizione si configura, grazie al soggetto collettivo (di materia) *corindone* (con apposizione al plurale: *pleòcromi cristalli*, ripresa più oltre da un singolare quantificato universalmente: *ogni gemma*), ed alle molteplici disgiunzioni, come riassuntiva delle precedenti descrizioni puntuali delle singole gioie:

[...] E un anellino di fil d'oro, con un chicco rosso di melagrana da beccarlo un pollo: e un dondolino ultimo, un gingilluccio, quasi una palletta di blu di metilene da cavare il giallo al bucato, tenuto da una calottina d'oro e da un pipolo: e tramite questo appendibile, per maglia d'oro, ad altro e altrettanto essenziale organo del finimento, vuoi della ricolma bellezza d'un seno, come anche del maschio risolto del bavero o della panciatica e orologiatà autorità del tutore di codesto seno, amministratore, morigeratore e in definitiva consorte, «e babbeo del diavolo!» ideò il Pestalozzi a denti stretti. [...] Il corindone, pleòcromi cristalli, si appalesò tale di fatto sul bigio-topo dell'ambianza, venuto di Ceylon o di Birmania, o dal Siam, nobile d'una sua strutturante accettazione, o verde splendido o rosso splendido, o azzurro notte, anche, un anello, del suggerimento cristallografico di Dio: memoria, ogni gemma, ed opera individua dentro la memoria lontanissima e dentro la fatica di Dio: verace sesquiossido di Al₂O₃ veracemente spaziatosi nei modi scalenoedrici ditrigonali della sua classe, premeditata da Dio: a dispetto del valore-lavoro del Tafano. Tafano di Revello ch'era per durare in seggiola un'ora, capintesta economista del Dindo e ministrogallo delle di lui **buggerate** non-finanze: che ad un mover di ciglia del Caciocavallo stesso avrebbe disvelato agli italiani il nuovo cielo dei valori infiascabili, sostituendo, nella fascia zodiacale del credito e della circolazione monetaria, alla bilancia dell'oro che andò poi a Ramengo a liquefarsi, lo scorpione delle panzane che non se ne andranno mai più: E la talianka, di quel fiasco, ne bebbe a gargana avidamente. (RR II 230-31)

Si constaterà per finire che la nozione di *metonimia polifonica*, una vera e propria cifra stilistica di Gadda, consente di ricondurre ad uno le diverse manifestazioni, di ambiti tra loro anche molto distanti, del caleidoscopio rappresentativo. Siano qui ricordate almeno le seguenti: (I) l'accostamento ad una parola delle sue trascrizioni in altri registri o dialetti o lingue; (II) la frequenza (già ricordata sopra) della disgiunzione «...o...o...o...», che consente di moltiplicare le facce del dato, di vedere una situazione contingente sullo sfondo di tutte le sue potenziali alternative; (83) (III) la ricchezza di comparazioni di vario tipo, di divagazioni, di digressioni; (IV) il lasciarsi guidare nella progressione tematica da associazioni di significante; (V) la diacronia immanente nella caratterizzazione di entità *sincrone*: alla contingenza del presente sovrapponendosi modalità del passato e ipotetici sviluppi futuri; (VI) l'affiancare alla rappresentazione il momento speculativo del commento o della valutazione: un'associatività metalinguistica che genera *fasce* testuali sovrapposte, con continui passaggi dall'una all'altra; e (VII) il provvedere il testo di introduzioni, avvertimenti, postfazioni, note, e note bibliografiche: cioè di tutto un imponente paratesto destinato ad incrementare il contrappunto, e che stavolta, rispetto al caso precedente, è materialmente esterno al testo.

11. L'opera di Gadda nella narrativa italiana del Novecento

Non è fuori luogo sostenere che il caso del **maggior prosatore del Novecento italiano** permane – malgrado i tentativi di integrazione a linee o correnti (espressioniste o altro) e le posteriori rivendicazioni di paternità – sostanzialmente isolato nella storia letteraria del secolo. Singole componenti, linguistiche e tonali, della sua scrittura si possono facilmente allacciare a modelli prestigiosi (anche) novecenteschi – diremo in particolare di un **Gadda dannunziano** –, e si prestano

viceversa alla ripresa e alla variazione, come è accaduto per il *mélange* di italiano e dialetti e per certo impasto espressionista. Ma il complesso dell'operazione gaddiana, le sue motivazioni, la funzionalità dei singoli ingredienti sono del tutto idiosincratice.

Se si ragiona a posteriori, a partire dalle opere della maturità (e non dagli esordi), la *classe di affini* a cui appartiene Gadda sarà quella di scrittori – molti dei quali saggisti – che, semplificando, si servono (ognuno a suo modo) di una lingua inaudita, fantastica, spastica per scoprire i propri referenti o per crearli. Tra questi non tanto gli espressionisti in senso stretto, vociani (ad es. il grande Boine del *Peccato*, di *Plausi e botte*, dei *Frantumì*) o altro, che mediante la lingua costruiscono il proprio Io (cosa che naturalmente fa anche Gadda), quanto, magari, Emilio Cecchi, lo stesso Contini e soprattutto Roberto Longhi (molte tracce di una ammirata lettura sono reperibili in diversi luoghi gaddiani). Si pensi, per un esempio tra i tanti, a come Longhi, in un bellissimo passo (84) del suo *Piero* del '27:

i corpi fecero muratura cromatica con i fondali intermessi, ed ecco: tra gli altipiani di un'umanità generica, e, ahimè, alquanto disumanata, aggallarono i ritagli dei secondi e degli ultimi piani; tra le facce atterrite dei guerrieri coronati di mazzocchi apparvero fantasmicamente le arance degli orti, i solchi nei campi; accanto alle gambiere d'acciaio i tronchi degli alberi, accanto ai cinturoni d'argento i nastri dei fiumi; tra le lance le foglie dei sempreverdi,

riveli sotterranee analogie di consistenze e di tinte, nella pittura di Paolo Uccello, tra i corpi e le forme della natura. Le categorie che Contini nella *Prefazione* alla scelta di scritti di Longhi nei «Meridiani» Mondadori (1973) applica al funambolismo descrittivo di Longhi – «animazione antropomorfica impressa [...] alla realtà studiata», «convocazione di tutte le arti e le tecniche possibili perché offrano le loro riserve di metafore a un poliglottismo di cui non si è ancora dato un così estremo esempio» (p. xix) – valgono alla lettera anche per l'invenzione linguistica di Gadda, se non sono poi semplicemente state trasferite dal secondo al primo.

Nel registro degli *affini* novecenteschi potrebbe poi comparire il nome del dimenticato (in quanto scrittore) viareggino Lorenzo Viani: meno per i momenti di espressivismo un po' troppo carico e scontato (85) che per certe energicamente perspicue descrizioni, come ne *Gli ubriachi* (1923):

Era il muro di cinta di un convento di monache, centrato in un orto grande, tra viali di cipressi [...]. Una suora attingeva acqua da un pozzo a carrucola e colmava due pile di pietra bianca entro le quali due altre suore nettavano erbaggi. Il giardiniere, intanto, zappava sotto un uliveto folto. La campanella del portone grande squillò forte: le suore si volsero tutte bruscamente e gli scuffioni bianchi ondeggiarono come bianchi uccelli marini. (Viani 1962: 15)

E ancora, passando risolutamente alla seconda metà del secolo, e insistendo ancora sulla affinità (perché altrimenti la differenza è grande) i nomi di Luigi Meneghello, soprattutto in *Libera nos a malo* (1963) e in *Pomo pero* (1974), testi dalle straordinarie escursioni di lirismo fantastico (come la fine del cane Rol, che «un giorno un marrano prezzolato [...] fece svoltare non per l'onesto sentiero di destra, diritto, sgombro, tra ordinate colture, ma per l'erbaceo, sghembante, sentiero a sinistra, vaso di glauca natura. Le piante sfuggite al guinzaglio, le ortiche, le felci; la nogara nutrita da magre gocce di fiele, l'amolaro sfibrato dal troppo figliare, coi figlietti verdognoli aggrappati sui rami [...]»; (86) e di Vincenzo Consolo, per l'impiego materico degli elenchi e delle serie sinonimiche, ma anche per il *pastiche*, la parodia, e la sintassi liricamente frammentata (come nel passo che segue):

Dentro il fitto intrico della cerchia e la curva larga in cui nei muri, negli accessi, erano ancora i segni del Naviglio. Lento, nel volgere del buio al grigio, nel primo movimento delle vetture, si trovò sui gradini della chiesa, in faccia all'ospedale. Guardò là, oltre il cancello, la guardia, gli alberi, il padiglione del soccorso. Dell'inutilità d'ogni intervento. In cui s'era conclusa, cruda, la sciagura. S'apriva la frattura, irrompeva la più grave pena, il rodio perenne, l'arresto d'ogni tempo, il vuoto e il silenzio. (87)

(Entrambi, Meneghello e Consolo, mostrano comunque anche nei momenti patetici un controllo *moderno*, cioè di grado nettamente superiore, dell'enfasi lirica e della letterarietà.)

Come autore, Gadda, lo s'è visto, cresce nell'ambiente di *Solaria*, la rivista fiorentina (1926-1934) fondata da Alberto Carocci, le cui pagine «manifestavano la persuasione che la letteratura italiana contemporanea non era che una provincia della più vasta letteratura *europea*, e neanche la provincia più splendida», (88) un atteggiamento intellettuale in cui certo Gadda si sarà riconosciuto. E in *Solaria*, fucina mirabile di cultura nuova, (89) *Apologia manzoniana, I viaggi, la morte* o *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* si affiancano a scritti di Svevo, di Saba, di Montale, di Vittorini, di Loria, di Solmi, della Manzini. Si cercherebbe tuttavia invano, tra i diversi collaboratori, un denominatore comune letterario in cui trovi posto la specificità gaddiana. Questa specificità, oltretutto, risulta costituita da tratti tra loro parzialmente contraddittori o per lo meno eterogenei, che possono suggerire (e hanno suggerito) legami da una parte con forme e registri della tradizione; e dall'altra con la rottura rispetto al passato e l'avanguardia.

Di una estetica che può apparire, oggi, remota, Gadda condivide il gusto della pagina *ben scritta*, della formula impeccabile che si stampa nella memoria. L'idea che la lingua sia un veicolo in sé neutro di contenuti gli è del tutto estranea – anche quando gli accadrà di lodare l'esatto elenco del magazzino. Per il suo temperamento lirico Gadda non poteva non essere in certa misura un *calligrafo* (secondo l'etichetta di G.A. Borgese), (90) vale a dire uno scrittore forse non «tormentato dal problema della bella scrittura», ma certo sensibilissimo alla lingua, tanto da rimproverare a Foscolo, a Carducci, a Pascoli clamorose cadute espressive. La prosa d'arte rondista (Bacchelli, Baldini, B. Barilli, ecc., e anche Cecchi), col suo programma classicistico di «equilibrio formale», così come il frammento lirico vociano (e il frammento rondista), sono modelli soggiacenti, inconsci forse, ma senz'altro operanti in Gadda.

Ad un altro modello, del resto non troppo lontano dalla prosa d'arte, Gadda è sicuramente debitore per una delle componenti della sua scrittura: intendo il D'Annunzio dei romanzi (e ciò malgrado i successivi duri giudizi sul «vuoto torricelliano» delle pagine), in particolare del *Trionfo della morte*. Della prosa dannunziana – ma come potrebbe essere altrimenti? – è la frammentazione emotiva della sintassi nei momenti lirici («Gli alberi, fuori, udiva, davano rade stille, verso notte, detersi come da un pianto» – Gadda o D'Annunzio?). E molto lessico *alto* viene a Gadda, che lo impiegherà a volte parodisticamente (come gli accade nella *Cognizione* per l'«*Onta* | dell'Uomo» dell'*Elettra*), anche dalle amatissime *Laudi*. (91)

Simmetricamente, le caratteristiche *moderne* della scrittura di Gadda, il suo lavoro sulla lingua, liberata (a volte) dalla soggezione alla logica del discorso, e l'aver (involontariamente) contribuito alla fine della narrativa tradizionale, hanno favorito l'appropriazione di Gadda da parte delle avanguardie (penso in particolare ai critici ed agli scrittori del «Gruppo 63», o vicini ad esso, come Alberto Arbasino, cui si deve la formula dei «nipotini dell'ingegnere» – Arbasino 1971), che ne hanno fatto un antidoto a Cassola e a Bassani, rivendicando una improbabile filiazione.

12. La critica e Gadda

Contrariamente all'opinione corrente (costruita sulla iper-reattività dell'autore stesso ad ogni censura per lieve che fosse), Gadda è stato felicemente *gâtéd* dalla critica sin dagli inizi. I due primi volumi dell'*outsider* ingegnere aspirante letterato, la *Madonna dei Filosofi* del '31 e il *Castello di Udine* del '34, vennero recensiti, in negativo ma soprattutto in positivo, da studiosi illustri, che rispondono ai nomi di Alfredo Gargiulo (accanto al «*Gadda umorista, ironico, satirico*» Gargiulo aveva visto anche un «Gadda incomparabilmente “maggior”»), Giuseppe De Robertis (Gadda «*descrittore lirico* tra i più perentori») e Giacomo Devoto («*L'alta intelligenza, la ricchezza lirica,*

la forte personalità di Carlo Emilio Gadda compaiono riunite in questa rievocazione del mondo dei combattenti»). L'ammirazione e l'affetto di Gianfranco Contini, il grande maestro della generazione successiva, accompagneranno per quarant'anni, sino alla fine, lo scomodo amico. E Bigongiari e Cecchi diranno dei *Racconti* e della *Cognizione* cose bellissime.

Le riserve della **critica degli anni Trenta**, che tanto irritarono Gadda, coglievano aspetti effettivamente ancora irrisolti nella ricerca di un giusto tono, o caratteristiche che solo più tardi avrebbero acquistato (o di cui sarebbe stata percepibile) la piena funzionalità: la «**sostenutezza e preziosità letterarie**», l'ironia a volte elementare e indiscriminata, il raccontare «**svagato e slegato**» (Gargiulo), il «**barocco riccioluto**» e in generale l'eccessiva ricchezza della prosa (De Robertis), l'«**indulgere ai mille richiami**» (De Robertis), momenti di «**vuoto stilistico**» (Devoto), e così via.

Una menzione distinta, nella serie dei primi contributi critici, spesso a dire il vero occasionali e di scarso peso, merita, per due ragioni, l'**intervento di Devoto** (cfr. § 3) sulle scelte espressive nel *Castello di Udine*. Si tratta, in primo luogo, di uno dei rari (in assoluto) tentativi di valutare con strumenti tecnici l'idiosincratia adibizione da parte dell'Autore dei materiali linguistici: e più precisamente, la tensione che si viene a creare tra «impulsi espressivi e istituto linguistico» (**Devoto 1975: 279-70**). Di categorie come le deviazioni, gli incisi, il discorso diretto, la sintassi del periodo, le ripetizioni di termini e suoni, l'interpunzione affettiva, l'ironia, il grottesco, vengono con chiarezza descritte le realizzazioni e gli effetti espressivi. Ma, inoltre, l'intervento di Devoto (92) è notevole per avere provocato nel 2° numero di *Letteratura* (I, 2, 1937, 143-48) una puntigliosa replica di Gadda, le *Postille ad una analisi stilistica*, che senz'altro vanno aggiunte alle molte pagine di (auto)critica gaddiana da parte dello stesso Autore. All'ottica obiettiva di Devoto, che «lo conduce a stabilire il valore (o il disvalore) dell'espressione in rapporto ai generali fini rappresentativi di una scrittura» (**SGF I 815**), Gadda contrappone (fondandosi accertamente su alcuni fraintendimenti nella lettura di Devoto) il «discorso vero dell'anima», che «tende a venire a galla» (**SGF I 816**), cioè la sincerità ed urgenza espressiva, la necessità del proprio dire, da cui la forma è totalmente determinata (il che equivale, si può aggiungere, a negare ogni possibilità di *correzione*).

Registrate alcune voci e alcune tendenze degli anni Trenta e Quaranta, si deve pur ammettere che nella storia della critica gaddiana segna una svolta (o un nuovo inizio) l'anno di **pubblicazione in volume – il 1957 – del *Pasticciaccio***. Lenta dapprima, e limitata per lo più a recensioni e interventi brevi, con un'accelerazione dopo la comparsa in volume della *Cognizione*, la crescita diventerà esponenziale verso la fine degli anni Sessanta (del '69 sono i due primi studi monografici: il *Gadda* di Seroni e la *Disarmonia prestabilita* di Roscioni). Ci si limiterà qui, rinviando per un panorama generale alle rassegne già esistenti o in preparazione, (93) ad un orientamento di massima, accennando agli apporti (che sembrano a chi scrive) decisivi, e ad alcune tendenze o contrapposizioni significative.

Nessun critico è stato così vicino all'arte di Gadda, per gusto e scelte estetiche, come Contini. Le sue ipotesi interpretative hanno influenzato oltre che la ricezione dell'Autore la stessa concezione della letteratura italiana, nel cui svolgimento veniva individuata, dalle origini al Novecento, una non secondaria *linea gaddiana* di espressionismo plurilinguistico. Dei diversi interventi di Contini (Contini 1989), che cronologicamente vanno dalla **recensione** nel '34 (in *Solaria*) al *Castello di Udine* a quella dell'edizione einaudiana commentata della *Cognizione* nel *Corriere della Sera* del 3 gennaio 1988, ma che per lunghezza non superano la settantina di pagine, forse il più noto e influente è l'**ermetico saggio** (per lunghi tratti temo inaccessibile al normale lettore) che apriva nel '63 la prima edizione in volume della *Cognizione*. Questo *Saggio introduttivo*, bipartito, delineava nella prima sezione una «**sommatoria topografia dei possibili gaddiani**» seguita da qualche accenno agli «**ingredienti**» della lingua gaddiana, fissando poi nella seconda sezione storico-letteraria, le

«coordinate dell'apparizione di Gadda», cioè in sostanza l'idea cui si è accennato di una linea espressionistico-plurilingue – una astrazione forse in sé problematica, perché fondata sui materiali linguistici più che sulla loro funzione. La cosiddetta *topografia dei possibili*, la mappa cioè delle soluzioni formali e rappresentative accessibili all'Autore, comprendeva anzitutto secondo Contini la categoria del «**frammento narrativo**», a cui Gadda sarebbe stato condotto dalla «qualità lirica del temperamento», affine a quello dell'«**avanguardia lirica di Solaria**», l'«ambiente nel quale spontaneamente gli avvenne di presentarsi al pubblico», e quindi, innestata sullo sfondo lirico, l'altra categoria, psico-letteraria questa, dello *scatto liberatorio* (liberatorio anche esteticamente) del riso, fondato – se bene interpreto – su una «**intensa fiducia nel reale**», nella «**buccia delle cose**» (ma la nozione di *realtà* è in Gadda molto personale: visto che il mondo pullula di «deformi forme», *reale* – e quindi *vera* – non è la realtà, ma solo *certa realtà*).

Un apporto altrettanto decisivo alla critica gaddiana, ma di carattere molto diverso, è costituito dagli studi di Roscioni, e in primo luogo dalla *Disarmonia prestabilita* del 1969, ricostruzione, fondata su tutta l'opera, edita ed inedita, del «**sistema gaddiano del mondo**», e della «tensione onnisciente del gran sogno di Gadda» (Garboli). Gli insoliti aspetti formali dell'opera appaiono così (in certa misura) necessitati o almeno spiegati da un pensiero soggiacente – il che è poi uno dei punti su cui Gadda caparbiamente insisteva. Si citerà ancora, in *Gadda umorista*, (94) la proposta di una tipologia sterniana a cui Gadda, narratore umorale interessato in primo luogo alla «creazione di un personalità dell'autore», di diritto appartiene. Preziose integrazioni agli studi più propriamente critici di Roscioni andranno poi cercate nel volume biografico *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda* (Roscioni 1997), su cui si ritornerà in § 13. La linea di ricerca sul sistema della conoscenza in Gadda viene egregiamente continuata dai diversi interventi (citt. in § 13) di Guido Lucchini, tra i quali in particolare si segnala *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda (1924-1929)* (Lucchini 1994: 223-45).

Di importanza davvero capitale sono stati nel caso di Gadda gli accertamenti filologici (ivi compresi gli accertamenti linguistici), un presupposto necessario anche se da molti ignorato ad ogni discorso sul testo gaddiano, che ha potuto in qualche caso indurre nuove prospettive critiche (penso a certe *note al testodi* Raffaella Rodondi, di Claudio Vela e di altri). Questo ambito è contrassegnato da un monopolio pavese. Il lavoro di Dante Isella e del gruppo di *giovani (olim) studiosi* (95) cresciuti attorno a Isella, ma anche a Maria Corti, a Franco Gavazzeni, Cesare Segre e Angelo Stella – lavoro inestimabile per qualità e quantità – ha fornito ai lettori e alla critica testi nella misura del possibile affidabili, e ha cambiato, a volte in maniera radicale, la nostra visione del percorso creativo dell'Autore.

Una delle questioni che sembra tuttora dividere la critica gaddiana (e il gusto) è la funzionalità narrativa e più in generale estetica della *macchina* linguistica. È stato notato, giustamente, che la critica, attirata da aspetti più appariscenti, non si è quasi mai occupata in profondità delle tecniche narrative gaddiane. E si è pensato, suggerendo un rapporto di effetto a causa tra i due fatti, che queste tecniche non siano dopo tutto né moderne né elaborate, (96) ma che esse si limitino a «dilatare e giustapporre poemetti in prosa» e che proprio nella «costante accensione stilistica» vada visto l'impedimento principale a che la narrativa gaddiana, malata d'una ipertrofia della scrittura, posseda «il vero “passo del racconto”, e non sia ingorgo ma sviluppo» (Mengaldo 1993: 38-39). Per contro, è stato sostenuto che la modernità della scrittura gaddiana – modello per uno svecchiamento radicale della narrativa italiana del dopoguerra – consiste proprio nella *dimissione narrativa*, nella proliferazione autonoma di un linguaggio che ignora i principi tradizionali di economia rappresentativa.

Nell'ultimo decennio la produzione critica è letteralmente esplosa, con le conseguenze di ripetitività che ciò comporta. Servirebbero, al lettore e allo studioso di oggi, più che i molti saggi più o meno

fondamentali, concordanze, dizionari, (97) analisi narratologiche, analisi linguistiche e, soprattutto, commenti.

Note

70. Cfr. *I Luigi di Francia* (SGF II 200) e *Emilio e Narcisso* ([SGFI 650](#)), in cui sul Fontenelle una diffusa nota con citazioni.
71. Cfr. *L'egoista* ([SGFI 654](#)): un io-«nodo o groppo di innumerevoli rapporti con innumerevoli situazioni (fatti od esseri) a noi apparentemente esterne», così che «se una libellula vola a Tokio, innesca una catena di reazioni che raggiungono me».
72. *Intervista al microfono* ([SGFI 504](#)): anche, gli «archi a spiombo» e le «piramidi sintattiche», che «mi vengono così giustamente rimproverati dal buon gusto e dal buon senso delle mie vittime».
73. Si rimanda per i particolari all'esattissima *Nota al testo* delle *Favole* approntata da Claudio Vela per SGF II 903 sgg.
74. Rispettivamente *Cognizione* ([RR I 598](#)), *Adalgisa* (RR I 303), *Castello* (RR I 135), e *Adalgisa* (RR I 301-02).
75. Cfr. la *Nota bibliografica* dell'Autore (SGF II 65-78), dove le favole sono «codeste nugae», come in Marziale II 1, 6: «nugis [...] meis».
76. Il *lupus* proprio della favola iniziale del *Liber primus*, naturalmente: «Ad rivum eundem lupus et agnus venerant».
77. Da Giorgio Pinotti nell'ampia *Nota al testo* di SGF II la cui lettura è premessa indispensabile alla comprensione anche formale (la scansione in capitoli, ecc.) di *Eros e Priapo*.
78. Lettera del 25 novembre '45 ad A. Mondadori (SGF II 995).
79. Si veda l'illuminante S. Luzzato, *Il corpo del duce* (Torino: Einaudi, 1998).
80. Per un compatto repertorio di fatti linguistici si rimanda alle pagine su Gadda del *Novecento* di P.V. Mengaldo, nella *Storia della lingua italiana* curata da F. Bruni (Bologna: il Mulino, 1994), 148-54. Un più esteso panorama linguistico è nel capitolo sulla *Cognizione* della *Letteratura italiana Einaudi, Opere*, IV/2.
81. I tre impieghi sono rappresentati, ad esempio, nelle prime due pagine di *Al parco, in una sera di maggio* dell'*Adalgisa* ([RR I 483-84](#)), dove una nota tecnica su *catenaria* («la curva secondo cui si dispone un filo pesante, omogeneo, flessibile, inestensibile, tenuto per i due estremi A e B, nel campo della gravitazione terrestre», [RR I 502](#)), appena sotto, la «carrozza» che «sospinge, con la componente orizzontale del proprio peso, il quadrupede, in lieve discesa» (ancora la «gravitazione terrestre», dunque), e una pagina più avanti la «tolemaica girogiroia di motociclette rampanti».
82. Gadda 1998: 35. Nella stessa lettera tutto un programma di *pasticcione* dialettale «con interlocutori nei varî dialetti: un setto di voci con veneto, bolognese, bresciano, romano, fiorentino, napoletano, ecc. ecc. come in certi numeri di "variété". Un "Guerra e pace" col principe Bolkonski che parla milanese, Nicolenka bolognese, donne fiorentine, ecc. ecc.».
83. La rappresentazione gaddiana è tendenzialmente *proiettiva* nel senso geometrico del termine: il suo oggetto è costituito non da singole figure ma da classi o famiglie di figure.
84. In cui figura del resto il verbo *aggallare* usato da Gadda per l'affiorare alternativo nella pagina degli ingredienti eterogenei della scrittura. La citazione è da *Piero della Francesca* (Firenze: Sansoni, 1980), 12.
85. Come in *Ritorno alla patria* del 1929: «Fuoco d'interdizione. I cannoni come bestie che avessero incendiato il capo e bruciata l'anima spurgano, schizzano boccate di fuoco. Denti verticali spezzano l'armatura delle trincee. Furie avvolte nella fumacea schiantano barbe di alberi e scentan la panicia della terra grumata» – cito dalla raccolta *Mare grosso* (Firenze: Vallecchi, 1962), 450.

86. *Pomo pero* (Milano: Rizzoli, 1974), 20-21.

87. *Lo spasimo di Palermo* (Milano: Mondadori, 1998), 71-72.

88. A. Carocci, nella *Introduzione* alla *Antologia di «Solaria»*, a cura di E. Siciliano (Milano: Lerici, 1958), 10.

89. Anche se, come ricorda sempre Carocci nella cit. *Introduzione*, i suoi lettori «furono sempre quattro gatti» e la sua tiratura «non raggiungeva le 700 copie».

90. Nella raccolta *Tempo di edificare* del 1924. Alla contrapposizione (un po' fatua) tra *calligrafi* e *contenutisti* Gadda (accusato lui stesso di calligrafismo) accenna i vari luoghi, e in particolare in una nota di *Polemiche e pace nel Direttissimo* (RR I 275, n. 1).

91. *A Roma*, vv. 186-87. Per un inventario del molto «D'Annunzio in Gadda», come suona il sottotitolo, si veda Zollino 1998a.

92. Segnalato a Gadda da Contini.

93. In particolare Patrizi 1975; Ceccaroni 1978; uscirà presso Palumbo una *Storia della critica gaddiana* di Andrea Cortellessa.

94. Nell'appendice della terza edizione della *Disarmonia* (Roscioni 1995a).

95. I loro nomi sono registrati (ma non tutti) nel frontespizio dei volumi garzantiani delle *Opere*.

96. Una posizione estrema è stata sostenuta da Renato Barilli: Gadda resterebbe tutto sommato fermo al naturalismo, estraneo ad una «cultura veramente novecentesca» (Barilli 1964).

97. Che estendessero a tutta l'opera l'ottimo *Glossario di Carlo Emilio Gadda «milanese». Da «La meccanica» a «L'Adalgisa»* (Italia 1998).

98. [entrambi *resi pubblici* – rispettivamente: *DBT 4 Gadda 2000*, CNR Centro Nazionale delle Ricerche (Pisa), e *La biblioteca di Don Gonzalo, Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di Andrea Cortellessa e Giorgio Patrizi (Roma: Bulzoni, 2001), I, 27-282, N.d.E.]

99. Cfr. ad esempio p. 59, dove si osserva come «Gadda tocchi spesso la sua poesia attraverso la sua punteggiatura più risentita, cioè a dire riformando i periodi secondo l'articolazione sintattica che ha più la sua cifra [...]. Può darsi che in questa distensione sovrana e, a suo modo, classica stia il livello più alto di Gadda [...]».

