

10.9. Carlo Emilio Gadda

10.9.1. *Vita dell'«ingegnere».*

L'opera di CARLO EMILIO GADDA registra nel modo piú intenso, con uno scavo nel piú profondo spessore del linguaggio, la trasformazione del tessuto sociale italiano verso la modernità, il definirsi di nuovi caratteri dell'identità italiana, della vita privata e collettiva, negli anni tra le due guerre e poi ancora nel secondo dopoguerra. Il singolare acume di questo scrittore si appoggia su scatti laceranti, in un nesso inestricabile tra risentimenti personali, curiosità per la realtà piú concreta, attenzione al piú vario manifestarsi delle forme linguistiche. Alle radici della sua originalità c'è senza dubbio il carattere atipico, non professionale della sua figura intellettuale: Gadda non è in partenza uno scrittore professionista, ma un ingegnere elettrotecnico dedito alla letteratura, che continua a lungo a svolgere variamente la sua professione, da lui abbandonata definitivamente, per la letteratura, solo verso la fine degli anni Trenta. La sua formazione tecnica e scientifica e il suo legame con la tradizione letteraria lombarda, da Parini a Porta, a Manzoni, agli scapigliati, gli danno un senso tutto particolare della concretezza, della razionalità, della costruzione, del carattere morale della letteratura: ma il confronto con la realtà personale e sociale lo porta a una prospettiva di assoluta negatività, di critica impietosa ai fondamenti umani e linguistici del mondo borghese, a cui egli si sente strettamente legato, ma verso cui manifesta un incontenibile risentimento. Gadda scopre che i comportamenti individuali e sociali della borghesia contemporanea e dell'intera vita italiana non corrispondono in nessun modo ai valori di praticità e di concretezza, alla razionalità organizzatrice, alla morale severa della stessa tradizione borghese: ciò scatena in lui una polemica ossessiva, la vibrante constatazione di una mancanza e di un fallimento che investe tutto l'orizzonte nazionale; partendo da una sdegnosa e nevrotica solitudine, da una vita timida e scontrosa di celibatario, la sua scrittura arriva così a rivelare alcuni dei caratteri piú profondi della realtà contemporanea.

Carlo Emilio Gadda nacque a Milano, primo di tre figli, il 14 novembre 1893, da famiglia della media borghesia lombarda, che passò da una sicura agiatezza a condizioni economiche difficili, per gli esiti disastrosi degli investimenti economici del padre, legati per giunta alla smania di mantenere una facciata esteriore di decoro e di dignità. Ciò gli fece passare un'infanzia e un'ado-

Un intellettuale atipico

Razionalità e risentimenti

Critica della borghesia contemporanea

La famiglia

lescenza dure e stentate, allietate dai lunghi soggiorni in Brianza, nella villa di Longone, fatta costruire dal padre alla fine del secolo e fonte di spese rovinose, sproporzionate rispetto alle possibilità della famiglia. Le difficoltà si accrebbero alla morte del padre (1909), che lasciò la responsabilità del mantenimento della famiglia alla madre, Adele Leher, che tra quotidiani sacrifici riuscì a far studiare i figli, pur senza disfarsi della villa di Longone, sentita come un ossessivo legame con la memoria del marito. Rinunciando, per volontà della madre, agli studi letterari, si iscrisse nel 1912 ai corsi di ingegneria nel Politecnico di Milano. Ardente interventista, si arruolò volontario nella grande guerra come ufficiale degli alpini; e ne registrò la sua esperienza in alcuni diari (cfr. 10.9.2). Partecipò a varie azioni (specie sui fronti dell'Adamello e degli altopiani vicentini) e, in seguito alla rotta di Caporetto, fu fatto prigioniero e deportato a Rastatt e poi in Germania, a Celle (Hannover), dove ebbe compagni di prigionia Bonaventura Tecchi (cfr. 10.6.II) e Ugo Betti (cfr. DATI, tav. 235), con i quali si legò di grande amicizia. Al rientro a Milano nel 1919 ebbe la notizia della morte in guerra del fratello Enrico: la delusione per l'esperienza vissuta, il dolore per la morte del fratello, la difficile situazione familiare, lo gettarono in uno stato di sconforto, da cui uscì in parte terminando gli studi, con la laurea in ingegneria elettrotecnica (1920), e iniziando il lavoro di ingegnere, in Sardegna e in Lombardia e poi tra il 1922 e il '24 in Argentina. Al ritorno a Milano nel '24 si iscrisse alla Facoltà di filosofia e mise mano a progetti letterari; dopo aver insegnato

In guerra

Gli interessi filosofici

DATI tav. 245

Vita e opere di Carlo Emilio Gadda

- 1893 Nasce a Milano il 14 novembre.
- 1909 Con la morte del padre, si acuiscono le difficoltà economiche della famiglia, derivate da alcuni cattivi investimenti.
- 1912-18 Si iscrive alla Facoltà di ingegneria del Politecnico di Milano, rinunciando per volontà della madre agli studi letterari. Ardente interventista, si arruola volontario come ufficiale degli alpini. Durante la guerra scriverà una serie di diari, pubblicati nel 1955 e nel 1965 con il titolo *Giornale di guerra e di prigionia*.
- 1920 Laureatosi in ingegneria elettrotecnica, lavora in Sardegna e in Lombardia.
- 1922 È in Argentina per lavoro.
- 1924 Ritornato in Italia, a Milano, si iscrive alla Facoltà di filosofia e mette mano ai progetti letterari, tra cui un romanzo in vista di un premio letterario della Mondadori (*Racconto di ignoto italiano del Novecento*). Insegna matematica e fisica al liceo Parini.

per un anno matematica e fisica al liceo Parini, riprese l'attività di ingegnere alle dipendenze della società Ammonia Casale, occupandosi degli impianti per la produzione di ammoniaca sintetica, viaggiando tra il 1925 e il '31 tra Roma, Milano e varie località d'Italia e d'Europa (soprattutto in Lorena e nella Ruhr).

L'attività letteraria

Aveva intanto continuato a scrivere e, grazie ai suoi rapporti con Tecchi, aveva iniziato nel '26 a collaborare a «Solaria», pubblicandovi frammenti narrativi e saggi. In un lungo periodo di riposo dal lavoro, dovuto alla necessità di curare i suoi disturbi gastrici, passato a Milano nella casa materna di via San Smpliciano, per tutto il 1928 e gran parte del '29 elaborò vari testi rimasti incompiuti (la *Meditazione milanese*, cfr. 10.9.3, e il romanzo *La meccanica*, cfr. 10.9.4) e altri racconti che costituirono il suo primo libro, *La Madonna dei Filosofi*, apparso nel 1931 per le edizioni di Solaria. Mentre, grazie alla rivista, intesseva nuovi rapporti con il mondo letterario, all'inizio del '31 si dimetteva dall'Ammonia Casale, tentando per la prima volta di vivere del lavoro letterario, con la collaborazione a riviste e al giornale milanese «L'Ambrosiano» (in cui pubblicava tra l'altro alcuni articoli su una crociera nel Mediterraneo compiuta nell'estate del '31). Le difficoltà economiche gli imponevano però nel '32 di tornare all'ingegneria, con un impiego a Roma presso i servizi tecnici del Vaticano e con altri vari lavori saltuari, accompagnati sempre da un forte impegno in campo letterario. Più intensi divenivano i suoi rapporti col mondo culturale, specialmente con quello fiorentino. Nel '34 usciva la sua seconda rac-

Difficoltà economiche

1925-31 Riprende a svolgere la professione di ingegnere, in varie località italiane ed europee.

1926 Inizia a collaborare a «Solaria» (tra i suoi maggiori contributi *Apolonia manzoniana*, 1927, e *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, 1929).

1928-29 A Milano per problemi di salute, elabora alcuni testi rimasti incompiuti (il trattato filosofico *Meditazione milanese* e il romanzo *La meccanica*) e alcuni racconti.

1931 *La Madonna dei Filosofi*. Tenta di vivere con il solo lavoro letterario, collaborando a varie riviste.

1932 È costretto a tornare all'ingegneria, con un impiego a Roma (presso i servizi tecnici del Vaticano). Si intensificano i suoi rapporti con il mondo letterario.

1934 *Il castello di Udine*, che ottiene l'anno dopo il premio Bagutta.

1937 Dopo la morte della madre (aprile 1936), a cui seguono un lungo soggiorno romano e la vendita della villa di famiglia di Longone, nasce il primo nucleo de *La cognizione del dolore*.

segue

colta, *Il Castello di Udine*, che l'anno successivo otteneva il premio Bagutta. Alle sue collaborazioni a giornali e riviste (anche con articoli di tipo tecnico) si aggiungeva nel '34 quella alla «Gazzetta del popolo» di Torino. Varie prose liriche e notazioni di quegli anni confluivano nel '39 nel volume *Le meraviglie d'Italia*. Sdegnosamente appartato rispetto a ogni diretta partecipazione alla vita politica, ma legato alle prospettive di un patriottismo conservatore, egli aveva guardato con una certa simpatia al sorgere del fascismo, ma aveva presto avvertito un profondo fastidio per la retorica, le finzioni, la cialtroneria che il fascismo portava con sé: solo la sua situazione personale e le necessità della sopravvivenza lo piegavano ad esaltare, in alcuni articoli, programmi e iniziative del regime. Ma una sottile e risentitissima analisi dei caratteri profondamente malefici del fascismo serpeggia già in alcuni suoi scritti dei tardi anni Trenta, per esplodere poi vigorosamente dopo la catastrofe della guerra.

La morte
della madre

Una lacerazione determinante per tutta la vita successiva dello scrittore si ebbe nell'aprile del '36 con la morte della madre, accompagnata da violenti sensi di colpa, seguita da un lungo soggiorno a Roma e dalla vendita della villa di Longone: da quella lacerazione nacque il nucleo centrale de *La cognizione del dolore*, romanzo pubblicato incompleto su «Letteratura» tra il 1938 e il '41. Abbandonata completamente l'ingegneria, dopo due anni trascorsi a Milano, Gadda si trasferì nel '40 a Firenze, in più stretto contatto con scrittori e critici amici, come Bonsanti, Montale, Longhi, Bo; passò gli anni tremendi tra il 1943 e il '44 nei dintorni della città (dove nel '44 vedeva la luce *L'Adalgisa*) e poi mesi a Roma, col sostegno di amici ed estimatori. Sul finire della guerra iniziò impetuosamente la stesura di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, di cui

Firenze
e la guerra

apparvero ampi «tratti» su «Letteratura» nel '46. Alla difficile situazione economica del dopoguerra cercava di rimediare con collaborazioni a giornali: ma trovò una migliore sistemazione nel '50, quando ebbe un incarico di redattore dei programmi culturali della Rai, per il Terzo Programma (lavoro che svolse in modo rigoroso e preciso, stendendo anche delle *Norme per la redazione di un testo radiofonico*). Mentre uscivano altri volumi e raccolte di suoi scritti, l'editore Livio Garzanti, che lo incontrò nel 1953 (anno in cui Gadda ottenne il premio Viareggio con le *Novelle del Ducato in fiamme*), lo spinse, anche con un adeguato sostegno economico, a sistemare e portare a termine il *Pasticciaccio*, a cui lavorò intensamente, dopo aver lasciato nel '55 la Rai, e che apparve in volume nel 1957. L'opera ebbe notevoli consensi e allargò per la prima volta la fama di Gadda a un pubblico più ampio; nel '63 usciva in volume *La cognizione del dolore*, che ottenne il Prix International de Littérature. Considerato caposcuola sia da Pasolini che dagli scrittori della neoavanguardia, Gadda reagiva in modo scontroso alla sua fama, si aggrovigliava sempre più nella sua solitudine e nella sua nevrosi, pieno di risentimenti e di diffidenza verso il mondo culturale, insofferente dei giornalisti e di quanti cercavano di trascinarlo nel «rumore» della comunicazione di massa, preso da manie di persecuzione e da tentori per ignote, indefinibili minacce. Fin dal '55 si era trasferito in un appartamento a Monte Mario, in via Blumenstihl, muovendosi il meno possibile. Assistito negli ultimi anni dalla governante Giuseppina, lì morì il 21 maggio 1973. Negli ultimi anni, senza più occuparsene direttamente, aveva lasciato che si pubblicassero vari scritti inediti risalenti agli anni precedenti; e altri hanno continuato ad apparire postumi (ma cfr. 109.10).

Gli ultimi anni

Gadda
e il successo

1938-41 «Letteratura» pubblica incompleta *La cognizione*.

1939 *Le meraviglie d'Italia*.

1940 Abbandonata definitivamente l'ingegneria, si trasferisce a Firenze, dove trascorre i difficili anni della guerra. Pubblica in rivista il racconto «milanese» *L'incendio di via Keplero*.

1944 *L'Adalgisa*.

1945 Trasferitosi a Roma sul finire della guerra, inizia la stesura di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, di cui nel 1946 «Letteratura» pubblica ampi stralci. Lavora a *Eros e Priapo*.

1947-48

Dallo schema del *Pasticciaccio* ricava una sceneggiatura cinematografica, *Il palazzo degli ori*, pubblicata solo nel 1983.

1950

Ottiene un incarico alla Rai come redattore dei programmi culturali del Terzo programma.

1952

Il primo libro delle Favole.

1953 Ottiene il premio Viareggio con le *Novelle del Ducato in fiamme*. Incontro con l'editore Livio Garzanti, che lo convince a terminare il *Pasticciaccio*.

1955 Lascia la Rai e lavora intensamente al romanzo.

1957 *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Appare in rivista il racconto *Accoppiamenti giudiziosi*.

1958 *I viaggi la morte*, raccolta di saggi.

1961 *Verso la Certosa*.

1963 *La cognizione del dolore*, pubblicato in volume, ottiene il Prix International de Littérature.

1964 *I Luigi di Francia*. Il dialogo a tre voci *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*.

1973 Muore il 21 maggio nel suo appartamento romano.

10.9.2. La guerra e i diari.

Come interventista, Gadda affrontò la prima guerra mondiale con fede e con impegno: quella fu l'esperienza essenziale della sua vita, un'occasione irripetibile di travaglio morale e di riflessione critica, le cui tracce si sentiranno a lungo nella sua ideologia e nel suo stesso lavoro di scrittore. Alla guerra è legato anche il suo primo rapporto impegnativo con la scrittura, documentato da una serie di diari, che vanno dal 1915 al 1919, pubblicati nel 1950 (e in forma più completa nel 1963) col titolo di *Giornale di guerra e di prigionia* (ma alcuni quaderni ne sono andati smarriti).

La scrittura di Gadda non ha qui dirette intenzioni letterarie: mira a un confronto tra gli eventi della guerra e l'esperienza personale, sfuggendo a ogni prospettiva eroica e retorica, ricostruendo e analizzando non le grandi trame della storia, ma le cose che alla storia di solito sfuggono, le situazioni più concrete, i fatti e le circostanze più precise, le iniziative, le sofferenze, le insufficienze di coloro che partecipano alla guerra. L'osservazione di questa realtà, dei suoi aspetti squallidi e mediocri, dell'insensatezza che domina gesti e decisioni, del monotono e distruttivo prolungarsi della vita di trincea, della lunga e inattesa miseria della prigionia, scatena una cupa malinconia, un intreccio di ansie e di turbamenti, una rabbia distruttiva rivolta contro gli altri e contro se stesso, un amaro risentimento verso errori, facilonerie, incapacità, inutili sofferenze. Il linguaggio è secco e diretto, nomina le cose con semplicità e pudicizia: biografismo vociano, a modi di tipo lirico ed espressionistico.

L'interventismo e il patriottismo di Gadda mostrano qui tutta la loro natura antiretorica, che si oppone sia alle immagini eroiche ed estretizzate, sia a quelle «democratiche» della guerra (cfr. 10.2.10). Anche in lui, come in gran parte degli intellettuali interventisti, c'è un atteggiamento vitalistico, l'aspirazione a sentire nella guerra un'esperienza essenziale e risolutiva, capace di portare l'individuo fuori della sua solitudine e di metterlo in rapporto con saldi valori collettivi. Più tardi affermerà di aver passato nella guerra «alcune ore delle migliori» della sua vita: «di quelle che m'hanno dato oblio e compiuta immedesimazione del mio essere con la mia idea; questo, anche se tremo la terra, si chiama felicità». I suoi ideali di combattente cercano però le loro radici in valori pratici e concreti, nel razionalismo e nel moralismo della tradizione borghese lombarda, nella sua stessa cultura tecnica e scientifica: la vita militare è per lui responsabilità, impegno concreto, disciplina rigorosa, ricerca della concretezza e dell'efficienza. Egli guarda con virile solidarietà ai sacrifici di quanti sanno morire in silenzio, senza retorica; ma si scaglia aggressivamente contro la stupidità, l'errore, la claudonnetta, che trova spesso nei comportamenti di soldati e di comandanti, in un groviglio di inefficienza, approssimazione, velleità a formule esteriori, in una diffusa abitudine a comportarsi in base a parole vuote e dell'anima italiana, che insidiano il valore stesso della causa per cui si combatte.

Un'esperienza
essenziale

La scrittura
dei diari

Patriottismo
antiretorico

Razionalismo
antiretorico

La disfatta di Caporetto è il momento in cui queste insufficienze rivelano i loro effetti più rovinosi: e la successiva prigionia è per lui come una lunga tortura, una condanna all'inefficienza, in cui egli è insidiato da un rovinoso senso di colpa, da una serie di ossessioni personali e familiari (già nel 1915 egli aveva notato il peso che sulla sua esperienza avevano l'eco delle sofferenze della sua infanzia, la sua «sensibilità morbosa», «l'immaginazione catastrofica del futuro, la povertà», accompagnate dalla scoperta di come il popolo italiano e la patria amata fossero «alla prova ben peggiori»: si sente in essa corresponsabile, come uno sconfitto; non può nemmeno veramente esultare per la vittoria, anche perché al ritorno in patria la notizia della morte in guerra del fratello moltiplica i suoi sensi di colpa. Nel fratello morto egli vede infatti un essere superiore, più abile e più dotato, destinato a una vita splendente e felice, che avrebbe meritato di vivere al suo posto: si sente chiuso in una realtà priva di senso, vuota di ideali e di valori («La mia vita è inutile, è quella d'un automa sopravvissuto a se stesso, che fa per inerzia alcune cose materiali, senza amore né fede»).

Un dolore
personale
e sociale

L'esperienza della guerra è insomma per Gadda rivelatrice di violentissime contraddizioni: mostra lo scarto tra i suoi ideali patriottici e quella che gli appare la mediocre volgarità, lo scarso spirito civile e sociale degli Italiani; rivela un nesso strettissimo tra la sofferenza individuale e i mali della vita collettiva. La fedeltà all'esperienza della guerra sarà per lui anche fedeltà a questa tradizione, a questa scoperta di un «dolore» insieme personale e sociale.

10.9.3. Letteratura, tecnica, scienza, filosofia.

Naturalismo
problematico

L'interesse di Gadda per la letteratura si appoggia fin dall'inizio a un'esigenza di concretezza, a un proposito di conoscenza della realtà nelle sue articolazioni più particolari: egli sembra mirare subito a una narrativa che si ricolleghi alla tradizione naturalistica e ai grandi modelli ottocenteschi, ma con la convinzione dell'aspetto problematico della stessa realtà, dell'inutilità di riprovarla esteriormente, delle deformazioni e delle difficoltà che si pongono a chi intenda rappresentarla non nella sua apparenza, ma nei suoi caratteri più veri e profondi.

Più prove
letterarie

Dopo alcune poesie e un primo racconto rimasto allora inedito, scritto durante la prigionia nel 1918, *La passeggiata autunnale*, il primo grande impegno di Gadda nella scrittura letteraria si rivolse a un romanzo dedicato alla turbidissima realtà della Lombardia del dopoguerra, con un abbozzo di analisi dei conflitti tra le classi che avevano accompagnato il sorgere del fascismo. Il romanzo, iniziato in vista di un premio letterario per un inedito bandito dall'editore Mondadori, doveva avere per titolo *Racconto di tipo italiano del Novecento*: ad esso Gadda lavorò tra il marzo del '24 e il luglio del '25, con abbozzi, stesure parziali, varie riflessioni di metodo e di poetica, affidate a due quaderni, che egli chiamò in francese *Cahier d'études* (Quaderno di studi), pubblicati solo nel 1981. Si tratta di un vero e proprio laboratorio, in cui i frammenti del romanzo in elaborazione (che seguiva torbide vicende amorose e familiari, nel mondo operato e in quello borghese, sullo sfondo degli scontri tra socialisti e fascisti) si intrecciano ai materiali e agli spunti più diversi. Il

Un «romanzo
psicopatologico
e caravaggesco»

giovane ingegnere sente nel modo più acuto i problemi teorici e tecnici posti dal suo proposito di rappresentare una realtà agitata e complessa, ricca di determinazioni e di punti di vista: e avverte come la stessa realtà sociale e naturale sia condizionata in modo essenziale dalle esperienze psichiche degli individui, dalla loro irriducibile particolarità, che è necessario analizzare fino in fondo. Vuole realizzare un «romanzo psicopatologico e caravaggesco», che guarda al realismo violento e carico di tensioni psichiche del pittore lombardo Caravaggio (cfr. 5.1.6) e alla densità morale del realismo di Manzoni; ritiene necessaria la rappresentazione parallela di «fatti gravi, anormali» e di «fatti realmente normali», ed è convinto che anche quelli più anormali rientrino sotto il dominio di una «legge», di una «necessità» che domina i rapporti tra i personaggi. Ma la rappresentazione di una realtà così complessa chiama direttamente in causa la posizione dell'autore, si appoggia su una sua nevrotica ossessione dell'analisi e dell'ordine, talmente estrema da perdersi dentro se stessa: in appunti dal titolo *Annotazioni per il secondo libro della poetica*, inseriti in uno dei quaderni, Gadda indica, come sue caratteristiche personali, «l'ordine, lo spirito meticolosamente analitico di un organizzatore di servizi tecnici, la precisione del nevrotico che chiude tutto a chiave in bell'ordine e poi non riesce più a trovar quel che cerca e confonde le chiavi e i lucchetti e le chiavi delle chiavi».

La passione per la realtà, per l'individuazione dei suoi caratteri più precisi, trova così le motivazioni più profonde nella tensione contraddittoria che agita lo sguardo dell'autore-osservatore, e si incontra con i suoi risentimenti, con la sua passione morale, col suo abito di tecnico, con la sua attenzione ai problemi posti dalla scienza e dalla filosofia. Per la sua stessa formazione, Gadda sente un nesso strettissimo tra il metodo della conoscenza scientifica e quello della costruzione letteraria: e proprio nella fase finale degli anni Venti svolge un'acuta riflessione sulla filosofia della conoscenza, che, fuori dall'orizzonte idealistico italiano, si collega ad alcune delle prospettive essenziali dell'*epistemologia* moderna (cfr. PAROLE, tav. 246). Vari scritti di questi anni mostrano come Gadda stia cercando una letteratura come conoscenza problematica del reale. Ricordiamo almeno due saggi apparsi su «Sola-

Scienza
e letteratura

ria»: *Apologia manzoniana* (1927), essenziale rivendicazione del valore conoscitivo dell'opera del grande milanese, e *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* (1929), che affronta anche il problema del linguaggio e sottolinea il ruolo che nel suo sviluppo storico tocca al lavoro collettivo.

La Meditazione
milanese

La «summa» della riflessione teorica di Gadda è costituita da un trattato filosofico incompiuto, la *Meditazione milanese*, di cui si hanno due stesure redatte nel 1928 (pubblicate postume nel 1974): è un testo che non si occupa direttamente di letteratura, ma si serve spesso di esempi ricavati dalla letteratura e rivela come, in ogni momento dell'esperienza di Gadda, sia essenziale l'indagine sulla natura della conoscenza, sui modi in cui l'osservatore umano costruisce il suo rapporto con la realtà. Vi si sottolinea come ogni conoscenza scientifica debba organizzarsi in sistema, articolarsi in un processo di «costruzione» degli stessi suoi oggetti: la realtà non è un dato chiuso in se stesso, ma è qualcosa che viene costruito dal movimento della conoscenza, muta e si trasforma con esso («Il flusso fenomenale si identifica in una deformazione conoscitiva, in un «processo» conoscitivo. Procedete, conoscere è *inserire alcunché nel reale*, è, quindi, *deformare il reale*»). Il pensiero deve d'altra parte confrontarsi con il carattere aggrovigliato dei suoi oggetti, con l'intrico entro cui si presenta ogni aspetto del reale: «tutto è indestricabilmente avvinto, ché tutto coesiste e tutto si codetermina». È perciò necessaria una critica di tutte le categorie a priori, di tutti i concetti e gli schemi universali con cui gli uomini pretendono di catturare in modo tranquillizzante il significato e l'aspetto stesso della realtà. Questa critica ha un immediato risvolto psicologico e morale: quei concetti funzionali infatti come inganni, illusioni con cui si pretende di affermare la persistenza del sapere e la «felicità» della condizione umana; ma la più «vasta coscienza» del reale è «confessione e dolore» (e andrebbe indicato il rapporto di questa riflessione di Gadda con quella di Michelstaedter, cfr. 10.3.6).

La dolorosa
coscienza
del reale

Una letteratura
della molteplicità

Il bisogno di una conoscenza sistematica e l'indicazione dei suoi limiti (per cui Gadda si appoggia su molteplici radici culturali, spaziando dalla filosofia di Leibniz a quella di Bergson) comportano un impegno ad approfondire la complessità del reale, le sue articolazioni più minute, con un'attenzione esasperata verso i particolari e nello stesso tempo con un'ambizione enciclopedica: è necessario infatti tener conto di tutte le determinazioni che ogni volta sono in gioco e del rapporto di ogni frammento anche minimo con il sistema generale da cui viene estratto. Questo impegno trova una rispondenza immediata, al di là del terreno della scienza e della filosofia, in quello della letteratura, intesa appunto come conoscenza della complessità del reale: la scrittura letteraria di Gadda tenderà proprio a dare una immagine della molteplicità e della varietà del mondo, inseguendo i particolari più minuti, costruendo cataloghi dei singoli oggetti e facendo risultare, dalla loro combinazione, il senso della totalità, della globalità inesauribile del sapere e dell'essere. Vi si potranno perciò riconoscere due formule latine *singula enumerare* («elenicare i singoli oggetti») e *omnia circumspicere* («avvolger con lo sguardo tutte le cose»). E per essa sarà essenziale il metodo combinatorio, la ricerca di una integrazione tra frammenti e dati

Singula
enumerare
e omnia
circumspicere

PAROLE tav. 246

Epistemologia

Parola composta dal greco *epistémē*, «conoscenza scientifica», e *lógos*, «discorso», che indica lo studio dei fondamenti, dei caratteri e delle condizioni del sapere scientifico: questo studio ha assunto particolare vigore con lo sviluppo delle scienze naturali nell'Ottocento e nel Novecento, legandosi strettamente alle problematiche e alle prospettive poste da quelle discipline. Un termine parzialmente equivalente è quello di *filosofia della scienza*, ma rispetto a esso, nel linguaggio corrente *epistemologia* mantiene un'accezione più ampia, riferendosi spesso non soltanto ai problemi posti dalla conoscenza più propriamente scientifica, ma più in generale a quelli posti dall'intero sapere contemporaneo, confondendosi talvolta con *gnoseologia* (dal greco *gnōsis*, «conoscenza», e *lógos*), termine che nella tradizione filosofica designa la teoria della conoscenza, lo studio delle sue condizioni e dei suoi caratteri.

Combinazione e frammentazione del reale

molteplici e divergenti. Il difficile intreccio tra questi principî deve appoggiarsi su una precisione tecnica e linguistica, che, come si è visto, rivela caratteri nevrotici e maniacali: il suo estremismo, la sua volontà di non lasciar cadere nessun frammento del reale, contengono però il rischio della dispersione, della disintegrazione, della frantumazione di ogni rappresentazione in mille circostanze particolari.

10.9.4 Da La Madonna dei filosofi al Castello di Udine.

«Prosa d'arte» e nuova narrativa

Per quanto si è sopra detto, tutto il lavoro letterario di Gadda si svolge in una tensione insuperabile tra una tendenza al frammento, alla concentrazione su singoli oggetti, circostanze, situazioni, e una tendenza opposta alla costruzione, alla definizione di organismi che mettano insieme le facce più disparate della realtà. Nel gusto per il frammento, da una parte restano le tracce della cultura vociana, dall'altra si sente qualche vicinanza con la «prosa d'arte» degli anni Venti e Trenta (cfr. 10.6.3. e segg.); nel gusto per la costruzione e nell'attenzione problematica alla realtà si sente il più essenziale legame di Gadda con la nuova narrativa che si sviluppa negli anni Venti (e poi, anche se in modo più parziale, con le varie forme di realismo fino agli anni Cinquanta). Questa tensione tra frammento e costruzione si sente nel modo stesso in cui Gadda procede alla pubblicazione: questi crescono tortuosi percorsi che portano i suoi testi a compimento, si avvolgono ogni volta attorno a progetti che non giungono mai a più ampi, attraversano fino in fondo una serie limitata di punti di vista di alcuna realtà, che, con la scrittura, si rivelano sempre più complesse, inescrutabili, senza che sia mai possibile esplorarle veramente fino in fondo.

Progetti, frammenti e raccolte

La crescita della scrittura

Molti libri dello scrittore milanese derivano dalla raccolta di brani di diverse origini e destinazione, che spesso sono schegge di progetti non realizzati o pubblicati su riviste e poi passati a far parte di raccolte diverse: variamente egli ritorna sulle cose già scritte, le dispone in modi differenti, le ricombina in nuove stesure e proiezioni. Assai complicata è quindi la storia testuale delle opere gaddiane, e molto fitta la serie dei suoi manoscritti, il gioco delle varianti e delle trasformazioni che nel tempo i suoi testi subiscono. Le sue opere più ampie (i capolavori della *Cognizione del dolore* e del *Pasticciaccio*) hanno una lunga genesi e complicata vicenda editoriale, si trasformano variamente nel loro percorso e comunque non approdano mai a una «conclusione» vera e propria: il loro testo definitivo deriva come da una sospensione, da un perdersi del loro vero esito, a una saldatura finale, la vicenda resta del tutto «aperta» e aleatoria. Il *non-finito* è carattere essenziale di tutta la narrativa di Gadda: nessuna opera può essere veramente completata, perché l'immagine del tutto si dà solo attraverso l'amplificazione e la moltiplicazione di particolari frantumati, che non possono veramente saldarsi tra loro.

Il «non-finito»

Il primo volume pubblicato nel 1931 dall'ingegnere milanese, per le edizioni di «Solaria», *La Madonna dei Filosofi*, è fatto di testi già apparsi in gran parte nella stessa rivista tra il 1926 e il '28, che rivelano ancora un forte legame con la «prosa d'arte» e con il gusto del frammento lirico o descrittivo (nell'ordine, *Teatro, Manovre di artiglieria di campagna, Studi imperfetti, Cinema, La Madonna dei Filosofi*). Nei due intitolati *Teatro e Cinema*, si descrive il rapporto del soggetto scrivente con la situazione pubblica dello spettacolo di massa. L'autore segue le varie fasi del proprio immergersi in una realtà pullulante, affollata, artificiosa, sconclusionata, tra le finzioni della scena e la ressa degli spettatori, in un miscuglio di apparenze, di gesti distorti, di convenzioni sociali e di aggressività fisica. Nel «bisogno di stordirsi» che mette insieme, nelle sale di spettacolo, una massa umana rumorosa, incosciente, in preda alle più bizzarre deformazioni. La rappresentazione di questo baraccone collettivo, in cui convivono delicatezza, fragilità, bellezza, volgarità, sporcizia, violenza, si appoggia su uno stile già assai singolare, pieno di grovigli e di volute sintattiche, di scatti improvvisi, in cui si sovrappongono forme di crudo realismo e forme desuete e pedantesche, in cui convivono momenti lirico-descrittivi e momenti di aspra comicità: ed è Gadda stesso ad attribuire al mondo descritto e al linguaggio che lo descrive dei caratteri «barocchi». Egli si sente come uno scrittore «barocco», «soggetto strano» che, nel bel giardino di «Solaria», vale «come giraffa o canguro». La stranezza domina anche il racconto che dà il titolo al volume, in cui la rappresentazione del mondo borghese lombardo si espande nei modi di un umorismo paradossale, tra gesti maniacali, i cui effetti di artificiosa bizzarria sprigionano dalla realtà più quotidiana e consueta.

Uno scrittore «barocco»

La meccanica

Alla fine del '28 risale l'elaborazione del romanzo *La meccanica*, di cui nell'aprile del '29 era già pronta una copia piuttosto avanzata, che Gadda faceva leggere a vari amici, ma che rinunciava più tardi a completare, limitandosi a pubblicarne tre brani su «Solaria» nel 1932, ripresi poi nelle successive raccolte di racconti (cfr. 10.9.10): il testo del manoscritto originario doveva apparire solo nel 1970. Si trattava di un romanzo sulla vita milanese all'inizio della prima guerra mondiale, che intendeva «dipingere tutta la balorda vita delle parole e delle passioni inutili caratteristiche del nostro popolo»: con un accurato senso della documentazione, che si poneva come punto di riferimento un autore come Zola (cfr. 9.4.1). Gadda cercava qui di ricostruire con i più precisi particolari la vita popolare all'inizio della guerra e gli stessi ambienti socialisti e pacifisti, a cui, come interventista, aveva guardato con grande ostilità. Le diverse reazioni delle classi sociali milanesi di fronte alla guerra venivano illuminate attraverso la vicenda della bella popolana Zoraide, moglie di un operato socialista debole e malato, costretto a partire per la guerra, divenuta amante di un giovane borghese, che ha abbandonato gli studi a causa della sua passione per i motori e poi va in guerra come ufficiale. Sulla realtà e sugli ambienti sociali rappresentati Gadda scarica il risentimento accumulato verso il modo in cui gli Italiani hanno affrontato la guerra: ma, in mezzo a momenti di scatenata aggressività antisocialista, filtra a tratti una volontà di comprendere le ragioni più autentiche delle classi popolari, la cui povertà vita appare in definitiva più vera di quella dei borghesi ottusi ed egoisti, privi di ogni ideale e di ogni moralità. La narrazione non può identificare nessun valore positivo, ma deve rassegnarsi a seguire «il torbido fiume delle generazioni», la cui rovina corrente trascina tragicamente gli individui verso la sorte che la necessità ha loro assegnato («E, secondo la sorte, ognuno s'incammina. Perché sua ventura abbia corso, e nessuno la impedirà»). Il comico e il tragico si alternano crudelmente, in uno stile carico di aggressività.

Milano e la guerra

Borghesia e popolo

Fatalismo negativo

Il castello di Udine

Il secondo libro pubblicato da Gadda, ancora per le edizioni di «Solaria», *Il castello di Udine* (1934), rinuncia alla forma più ampia del romanzo, e raccoglie testi di vario tipo, già apparsi tra il 1931 e il '33, frammenti autobiografici e lirici, richiami della memoria, brani descrittivi che si avvicinano al bozzetto, dense presentazioni di ambienti e di situazioni collettive. I testi sono distribuiti in tre parti: *Il castello di Udine*, con ricordi e riflessioni sulla guerra; *Crociata mediterranea*, con appunti sulla crociera effettuata dall'autore nel '31; *Polemiche e pace*, con spunti diversi su situazioni della vita collettiva del dopoguerra. Evidente ed esplicito è qui il nesso tra l'attenzione di Gadda alla più concreta vita sociale, alle situazioni di rapporto tra gli uomini, ai luoghi fisici e geografici, e l'esperienza della guerra, i risentimenti e le angosce che il suo ricordo continuamente rinnova in lui (sulla spinta di quello sdegno per la vanità e l'irrazionalità dei comportamenti degli Italiani, di cui si è parlato in 10.9.2). Nei testi più direttamente dedicati alla guerra dominano qui il ricordo lirico, la riflessività sofferta e appassionata, lo sdegno del combattente verso tutte le forme di vittimismo, di inutile umiltà e rassegnazione: ma il testo dal titolo *Impossibilità di un diario di guerra* rivela un groviglio psicologico ed espressivo che respinge fuori dal campo della letteratura, nello spazio di ciò che non può essere detto, le contraddizioni che l'esperienza della guerra ha maturato.

Contraddizioni
indicibili

La ricerca
espressiva

Parodia
stralunata

Vanità
della letteratura
e della vita sociale

Negli altri testi si approfondisce variamente la ricerca di immersione nei colori più densi e concreti della realtà, nel brulicare della vita collettiva, nell'esperienza di precisi luoghi ed ambienti: e tra l'altro Gadda si avvicina per la prima volta alle immagini del mondo romano e laziale (esemplare la cronaca di una gita ai Castelli romani, *La festa dell'iva a Marino*). Rispetto alla *Madonna dei Filosofi*, qui è molto più avanzata la ricerca espressiva: il passaggio tra livelli stilistici diversi e l'accumulo barocco si appoggiano su più vari e sottili mezzi linguistici, su molteplici allusioni letterarie.

A questo spiegamento di mezzi fa da ricalzo un curioso e bizzarro commento, di dimensioni assai ampie, che l'autore stesso aggiunge ai singoli pezzi, attribuendolo a un finto dott. Fco Averrois: questo commento oscilla tra spiegazioni di tipo formale, deduzioni di passi oscuri e ambigui, divagazioni di tipo storico ed erudito, invenzioni e mistificazioni, falsi giochi pedanteschi, notazioni parodistiche e autoironiche; è allo stesso tempo un espediente per precisare in modo sempre più sottile particolari e dettagli anche minimi, una parodia scatenata della cultura accademica ed erudita, un modo per dare alla figura dell'autore e alla sua opera un segno di artificiosa e stralunata bizzarria.

Nel pezzo che fa da introduzione al volume, *Tendo al mio fine*, l'autore, con una sintassi volutamente pedantesca, in cui si intrecciano il grottesco, il lirico, il tragico, presenta la propria figura e i propri propositi, la propria vita marginale e disperata, priva delle gioie della giovinezza. Dal fondo della sua pena, «carcere» e «tomba», egli indica come proprio compito «una sozza dipintura della mandra», una osservazione minuta e ossessiva delle forme infinite della meschinità e della sordidezza umana: la sua letteratura sarà registrazione dei processi ineluttabili che portano gli uomini al nulla, a quel nulla a cui si ridurranno anche tutti i pensieri e i sentimenti dell'autore. Contro ogni proposito eroico, contro ogni retorica positiva, contro ogni esaltazione della funzio-

ne della letteratura, lo scrittore afferma così la vanità della propria impresa, legata a un'osservazione disperata e beffarda della vanità della vita sociale.

10.9.5. Espressionismo e plurilinguismo.

Nel *Castello di Udine* si rivela ormai chiaramente quei caratteri essenziali del linguaggio gaddiano che si dispiegheranno nelle opere successive, e che sono stati individuati da Contini nell'espressionismo e nel plurilinguismo. Più che collegarsi all'espressionismo inteso come movimento d'avanguardia (cf. 10.1.7, 10.3.1 e PAROLE, tav. 226), Gadda sembra portare a compimento, nel confronto con la modernità, tutta la tradizione espressionistica e plurilinguistica che percorre la nostra storia letteraria. Egli agisce violentemente sul linguaggio, ne forza gli equilibri normali, si sottrae a ogni misura «classica», mescolando molteplici livelli linguistici e stilistici, svariati dialetti italiani, eterogenee forme della lingua letteraria, frammenti di lingue straniere, gerghi e lingue speciali e tecniche dell'uso corrente: si tratta di una gamma vastissima che va dalla lingua più popolare (le forme tradizionali del parlato dialettale di diverse regioni, dal milanese al romanesco al napoletano, le forme speciali tipiche di determinati gruppi sociali, gli schemi linguistici della nuova comunicazione di massa, nella loro più ottusa banalità e nella loro distorta creatività, ecc.) a quella più colta ed arcaizzante, manieristica e barocca, giocosamente artificiale, erudita e pedantesca. Il lessico pullula di calchi diretti dal parlato dialettale, di forme desuete ricavate dalla letteratura dialettale, di forme letterarie e preziose, di arcaismi colti, raffinati o pedanteschi, di termini tecnici che definiscono con precisione ossessiva gli oggetti, le loro parti, i loro caratteri più insistenziali. La sintassi si avvolge attorno alle figure e agli oggetti da spezzature, complicazioni interne, incisi, ritorni all'indietro.

Questa molteplicità di elementi linguistici si fonde da un oscuro fondo personale, da una disposizione aggressiva e rancorosa verso le cose, ma mira nello stesso tempo a identificarsi con la loro molteplicità, con la varietà infinita degli elementi che costituiscono il reale: come lo stesso Contini ha precisato, «quello di Gadda è un mondo robustamente esterno», il suo è un *espressionismo naturalistico*. Il bisogno di attraversare il reale in tutte le sue facce si esplica spesso in lunghe elencazioni di parole, nel gusto dell'accumulo degli oggetti, nella disposizione di termini in serie ordinate o in una confusione senza centro: Gadda, legandosi anche in questo alla tradizione espressionistica, fa un uso assai largo dell'enumerazione, cerca di estrarre dai diversi linguaggi tutti i modi possibili per colorire gli oggetti, per seguirne i contorni, ma dà nello stesso tempo l'effetto angoscioso della loro incontrollabilità, del loro fuggire e sottrarsi a una presa veramente risolutiva. Impegnandosi ininterrottamente ad afferrare la realtà esterna, la lingua registra anche la sua inafferrabilità, il suo carattere aggrovigliato e inestricabile: e rispetto a una realtà che è groviglio, intrico, *pasticc-*

Estraneità
all'avanguardia

Il linguaggio
gaddiano

Espressionismo
naturalistico

Enumerazione
e negazione
dell'io

Necessità
del *pastiche*

cio, l'intero orizzonte della scrittura e del linguaggio gaddiani si presenta anch'esso come *pasticcio* (rinviando alla forma del *pastiche*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 247).

Il miscuglio linguistico dà largo spazio all'aggressione comica, alla parodia delle forme serie, al grottesco, all'umorismo: si piega verso gli aspetti più « basisi » della realtà, ma sa anche scattare verso i più laceranti toni lirici o riflessivi, verso un « sublime » pieno di sofferenza e di forza contraddittoria. In un saggio del 1942 su *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, Gadda esalta le capacità della lingua italiana di « strare, contrastare, metastasare » la parola; in un saggio del '49, *Come lavoro*, sottolinea il modo in cui lo scrittore debba intervenire entro la storia delle parole, ricca di molteplici significati stratificati nel tempo, straziandole, deformandone la figura: è necessario un *impiego spastico* del linguaggio, per dissolverne e insieme rinnovarne il valore.

Queste scelte espressionistiche hanno radici di tipo etico e psicologico, che partono dalla sofferenza dell'io, dalla nevrosi dell'autore, dall'eco insuperabile dei traumi subiti nell'infanzia, dal groviglio di colpe e di impossibilità in cui si avvolge la sua vita, dal senso di solitudine e di « debilità » che domina ogni suo movimento nel mondo. Nel linguaggio di Gadda c'è il peso minaccioso di una negatività insuperabile, che egli si sente sforzato a dire, pur sapendo che « non tutto il dolore è dicibile, non tutto il male e l'orrore: ciò comporta una immeditata denuncia delle illusioni e delle mistificazioni sociali, dei diversi procedimenti con cui gli uomini e le società pretendono di affermare il « bene », la « bontà », la « normalità ». Per Gadda una vera normalità è in effetti inesistente: chi non riconosce la propria nevrosi, vuole costringere gli altri ad essere normali ed è perciò molto più pericoloso degli « anormali » che sanno di esserlo.

In questo intreccio è radicalmente ambigua la posizione dell'io: Gadda dà

« spastico »
linguaggio

« Non tutto
il dolore
è dicibile »

Nevrosi
e
normalità

voce alla più violenta sofferenza del proprio io, alle difficoltà del suo rapporto con il reale e con il sociale; ma nello stesso tempo scopre nell'« io », inteso come

Espressione e negazione dell'io

valore e sostanza, una delle cause più perverse della sofferenza e della sopraffazione reciproca che gli uomini esercitano l'uno sull'altro. Nella sua scrittura, anche quando più forti e laceranti sono le sue radici autobiografiche, egli mira perciò a una *negazione dell'io*, a una sospensione del ruolo del soggetto, che egli sottopone al diliegio, all'aggressione beffarda, facendolo però riaffiorare attraverso nomignoli, figure pedantesche e gaglioffe, parziali identificazioni con i personaggi. Le lacerazioni che pesano sull'autore e che motivano il suo stesso impegno di scrittura devono agire non attraverso l'introspezione o la diretta analisi di sé, ma attraverso la rappresentazione oggettiva, attraverso il rinvetarsi di figure concrete, di oggetti e personaggi, attraverso il fitto accumularsi di linguaggi carichi sempre di una definita identità sociale.

Il narratore
gaddiano

I caratteri linguistici e stilistici dei testi di Gadda sono così fortemente determinati che è impossibile non riconoscerli il segno della voce dell'autore: ma nello stesso tempo questa voce si occultava sotto il flusso continuo e variabile delle voci molteplici che agiscono su ogni testo, fino al punto che (specialmente nelle opere maggiori) il lettore non può mai individuare la reale natura della voce del narratore (non è cioè possibile, per la narrativa gaddiana, rispondere in modo semplice alla domanda: chi parla?). Da questa apertura verso il mondo esterno Gadda ricava una violenta e lancinante definizione del senso del vivere, della sua inanità: con una forza rappresa che non ha eguali nella letteratura di questo secolo, egli svela la inutile sofferenza di cui è fatta ogni realtà storica, che avvelena sia la memoria del più intenso passato, sia i frammenti del più disordinato presente. Ne sorge una rete assai fitta di temi, di figure, di contenuti, di situazioni, la cui straordinaria ricchezza mostra tutto il valore e l'intensità dell'opera di Gadda.

Autobiografia
e rappresentazione
oggettiva

L'inutile
sofferenza
della storia

Pastiche

Modellato sulla parola italiana *pasticcio*, questo termine francese fu usato già alla fine del Settecento per indicare un'opera letteraria o artistica costruita attraverso l'imitazione dello stile e delle forme di un autore o di un'opera particolare, a scopo di contraffazione, di parodia o di esercizio stilistico. Nel linguaggio musicale servì anche a indicare opere messe insieme attraverso la combinazione di arie tratte da opere diverse. In senso più generale, si parla di *pastiche* per testi dalle caratteristiche varie e indeterminate, che imitano, mischiano e deformano, materiali, modelli, codici, linguaggi dalla provenienza più variata: il *pastiche* è una combinazione di molteplici generi che, attraverso calchi e contraffazioni di stili e forme di diversa origine, fa esplodere i normali limiti dell'organismo letterario, nel segno della distorsione e dello stravolgimento.

10.9.6. La Milano de L'Adalgisa.

Gli anni Trenta

Dopo l'uscita del *Castello di Udine*, Gadda continua a percorrere, con vari articoli e bozzetti apparsi su riviste e giornali, la strada del frammento, insistendo sulla descrizione di luoghi e paesaggi, sulla definizione di una geografia culturale, su squarci lirici e riflessivi: molti di questi testi saranno raccolti nel 1939 nel volume *Le meraviglie d'Italia* (e su questa linea, con riprese parziali degli stessi testi e inserzioni di nuovi, si muoveranno ancora i volumi *Gli Anni*, 1943, e *Verbo la Certosa*, 1961). Ma più essenziale, nel corso degli anni Trenta, è l'approfondirsi definitivo del suo espressionismo e plurilinguismo, in testi che si propongono di rappresentare momenti della vita milanese, con una più forte caratterizzazione linguistica e con una nuova aggressività nei confronti del mondo borghese, delle sue abitudini e delle sue meschinità quotidiane. Alcuni di questi testi hanno probabilmente origine da un progetto di romanzo avviato nel '34, dal titolo *Un fulmine sul 220*: ma il progetto fu ben presto abbandonato e Gadda si limitò a ricavarne una serie di frammenti, di racconti di diversa

La tematica
antiborghese

estensione, legati insieme dalla tematica milanese e dalla ripresa di alcuni personaggi e riferimenti, pubblicati su varie riviste tra il 1938 e il '43, e poi organizzati in gran parte nel volume *L'Adalgisa. Disegni milanesi* (apparso nel 1944, poi raccolto nel 1955 da Einaudi, insieme a *La Madonna dei Filosofi* e al *Castello di Udine*, sotto il titolo comune *I sogni e la folgora*).

L'Adalgisa

Tra i dieci pezzi (accompagnati da un commento simile a quello presente nel *Castello di Udine*) che costituiscono *L'Adalgisa* ci sono materiali di tipo diverso, come due brani confluiti nel frattempo nella *Cognizione del dolore* (cfr. 10.9.7): ma il nucleo essenziale è dato da sei pezzi legati da varie corrispondenze e rivolti appunto a una rappresentazione della contemporanea vita della media borghesia milanese. Quando il *Gioliano* ha smesso...; *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina*; *I ritagli di tempo*; *Un «concerto» di centoventi professori*; *Al Parco, in una sera di maggio*; *L'Adalgisa*. Tra i testi «milanesi» di questa fase che restarono esclusi dall'*Adalgisa*, va comunque ricordato almeno *L'incendio di via Keplero*, pubblicato in rivista nel 1940, affascinante spaccato di vita popolare, costituito dalla rappresentazione del trabusto che un incendio causa in un grande caseggiato milanese.

La lingua

Piena di colori concreti, la rappresentazione della vita milanese si appoggia qui sulla mistione tra un essenziale fondo linguistico toscano, che ha anche momenti di artificioso equilibrio, e frammenti di dialetto milanese, che appaiono non solo nei dialoghi tra i personaggi, ma nel percorso stesso della narrazione e della descrizione. In questo uso del dialetto, in cui si sente una forte presenza del modello di Porta, si dà un rapporto immediato tra umore satirico, risentimento morale e immagine viva della realtà. Si affolla davanti al lettore tutta un'umanità fatta di maschere borghesi, che si accapigliano tra loro, che vivono solo per affermare la propria esteriore rispettabilità, abbarbicata ai segni più formali e banali del decoro quotidiano, alle regole consuete di una morale dell'apparenza: tra le pieghe di questa facciata, dietro il culto dell'onestà, del lavoro, della proprietà, si scopre il fondo di una realtà sordida e faticosa, un viluppo di stenti nascosti, di sacrifici ostinati, un residuo di stupidità, di volgarità, di animalità, di sporca fisicità. Si succedono con ossessiva insistenza (e con semverse figure di bestiario), di bassa corporeità, tra deiezioni, ingurgitamenti (essenziali figure quelle del cibo, della nutrizione, degli escrementi, della sportività dei corpi e delle vesti), rumori e frastuoni collettivi, in una galleria di signorosi padri di famiglia, di ufficiali e funzionari, di adolescenti ritortosi, di laboriosi te, ecc. Siamo di fronte a una vita sociale che si risolve tutta in un accumulamento di oggetti e di rapporti, tra personaggi che, con disinvolta sicurezza, si illudono di fissare le cose e la vita, tentano di dare un senso a se stessi, proprio ammassando senza fine cose, apparenze, parole, rumori (e alcuni persino naggi, come quello di *Adalgisa*, nella loro testarda coerenza, acquistano un respiro potente, quasi eroico).

Funebre comicità

È tutta la realtà borghese a presentarsi come accumulato vano e infinito, moltiplicazione, costipazione. In questo universo, le cerimonie e i riti sociali, le occasioni d'incontro pubblico, gli spazi sereni e confusi degli interni casalinghi,

suscitano nello sguardo dell'autore un misto di impietosa aggressività e di beffarda condiscendenza, con improvvisi lampi di simpatia, di partecipazione, di quasi involontaria complicità. L'orizzonte prevalente è quello del comico e del grottesco: con una comicità che ha qualcosa di funebre, che trascina tutti i segni di questa vita sociale organizzata e minuziosa verso la morte, occasione a sua volta di un nuovo rito, di un nuovo spettacolo di vuota apparenza, quello del funerale.

10.9.7. La cognizione del dolore.

Nel romanzo *La cognizione del dolore*, a cui Gadda prese a lavorare all'inizio del '37, dopo la morte della madre (utilizzando in parte anche alcuni materiali elaborati precedentemente), balza in primo piano il motivo autobiografico del rapporto tra figlio e madre, sotto il segno lacerante di una nevrosi legata ai traumi dell'infanzia, ai risentimenti e ai sensi di colpa indotti dalle immagini familiari (quella della stessa madre, quella del padre e quella del fratello morto in guerra), alle oppressive abitudini e necessità della vita borghese. Gadda si riavvolge qui sulla propria dolorosa esperienza, senza volentieri raccontare direttamente, ma trasponendone i caratteri essenziali in situazioni e personaggi di forte densità oggettiva, in un mondo che è insieme reale, fantastico, artificiale, grottesco, ma su cui pesa in modo violentissimo l'oscuro fondo psichico che travaglia l'autore. Nello svolgersi dell'analisi psicologica, che scende nelle pieghe più segrete, nel fondo più buio dell'io, si sente qui l'effetto di un'attenzione spontanea di Gadda alla psicoanalisi: proprio in quegli anni egli svolse letture di testi psicoanalitici e manifestò il suo interesse, non tanto per le risultanze terapeutiche della psicoanalisi, quanto per la sua capacità di mettere in luce il peso che gli aspetti più oscuri dell'infanzia hanno sull'esperienza di ogni uomo e il carattere nevrotico della vita sociale (in proposito Gadda si esprime in termini espliciti più tardi, in una conferenza del 1946 dal titolo *Psicoanalisi e letterarietà*; e di termini, tematiche, punti di vista ricavati dalla psicoanalisi fece un notevole uso in opere successive).

Gadda e la psicoanalisi

Genesis del romanzo

La cognizione del dolore (su cui si hanno molti materiali manoscritti e dattiloscritti) nacque come racconto o frammento narrativo, che doveva confluire in altre raccolte, ma si trasformò, nel corso del lavoro, intrecciato alla pubblicazione di sette puntate (chiamate dall'autore «tratti») sulla rivista «Letteratura» tra il 1938 e il 1941, in un vero e proprio romanzo, la cui conclusione rimase però sospesa. Nel '41 l'autore stipulava un contratto con l'editore Sansoni per la pubblicazione in volumi; ma rinunciava a portare a termine e a sistemare l'opera, di cui due ampi frammenti, con i titoli *Strane dicerie contristano*; *Bertolini* (gran parte del tratto I) e *Nami*, vi approdano al *Parapagal* (parte del tratto VI), apparivano tra i «disegni» dell'*Adalgisa* (cfr. 10.9.6). Il bellissimo tratto V, con titolo *La mamma*, appariva nel '53 nel volume delle *Novelle dal Ducato in fiamme*, e un altro frammento (*Una visita medica*) si aggiungeva nel '63 nel volume *Accoppiamenti giudiziari* (cfr. 10.9.10). Intanto fin dal 1952 l'editore Einaudi premeva su Gadda per una pubblicazione autonoma del romanzo, che, dopo lunghe incertezze e ipotesi di diverso tipo e dopo un lavoro

L'edizione del 1963

preparatorio compiuto da Giancarlo Roscioni, giungeva in porto nel 1963, sulla base del testo già apparso su «Letteratura», preceduto da un *Saggio introduttivo* di Contini e da un finto dialogo dal titolo *L'Editore chiede venia del recupero chiamato in causa l'Autore*, con importanti indicazioni sul significato attribuito all'opera da Gadda. Questo complicato percorso editoriale fu praticamente concluso nel 1970 da una nuova edizione contenente due tratti inediti (scritti probabilmente già intorno al 1941), che facevano avvicinare il romanzo quasi alla sua conclusione (anche se restava incerto il suo epilogo vero e proprio, che doveva essere affidato ad altre pagine che Gadda non portò a termine).

L'edizione
del 1970

Struttura
e contenuto

Nella sua veste finale il romanzo è diviso in due parti, per un totale di nove tratti, la cui successione presenta proiezioni diverse della realtà di un fittizio paese sudamericano (che Gadda ha ideato per la suggestione del suo soggiorno in Argentina), il Maradagál, appena uscito da una guerra vittoriosa ma rovinosa con il vicino Parapagal, e in particolare della regione della Nèa Keltiké, dell'«arrondissement» dei Serruchon e della località detta Lukones, piena di amene ville e villette per vacanze borghesi, in una delle quali (costruita per le sproporzionate ambizioni del padre, ormai morto da tempo) abita il protagonista, «hidalgo» decaduto, la cui figura può richiamare anche quella di don Chisciotte: Gonzalo Pirobutirro d'Eltno, ingegnere nevrastenico e malinconico, che coltiva progetti letterari e vive con la vecchia madre, dopo aver perduto in guerra il fratello. Gli svolgimenti narrativi sono abbastanza scarni e risultano, più che da un vero intreccio, da una serie di progressivi spostamenti, di sempre più avanzate messe a fuoco dell'universo rappresentato, a cui Gadda si accosta con il suo gusto esasperato del particolare, con momenti di deformazione grottesca, di precisione analitica, di scatenata parodia, di lacerante partecipazione. La vita di don Gonzalo si svolge in una rabbiosa solitudine, nell'odio verso il mondo circostante, verso i borghesi delle vicinanze, verso i contadini che circolano nella villa, verso una varia umanità a cui la madre manifesta sempre una benigna disponibilità; aggressivo e rancoroso è il suo rapporto con la stessa madre, con la quale egli vive scene di singolare violenza, che vanno al di là delle sue stesse intenzioni. Egli rifiuta la protezione di un'associazione di guardie notturne, costituita da reduci e profittatori di guerra, il «Nisitúo de vigilancia para la noche» (Istituto di vigilanza per la notte); ma in una notte in cui egli è assente, per uno dei suoi viaggi di lavoro, la madre viene trovata morta nel suo letto, per alcuni colpi subitarsi che la donna, vittima del Nisitúo, credesse di essere oggetto di un'aggressione del figlio.

Un itinerario
di conoscenza

Nel titolo, come suggerì lo stesso Gadda in un'intervista, il termine *cognizione* indica un «procedimento di graduale avvicinamento ad una nozione», un percorso di ricerca delle cause e dei sintomi di quel *dolor* lacerante: proposto in quanto lettura del testo in quanto itinerario di conoscenza, o più esattamente, alla brutale rivelazione di una individuale *via crucis*, che precipita nella chiuronda autobiografica (evidente fin nei particolari della figura del protagonista e dei suoi rapporti con la madre) e rompe dal confronto con un ambiente esterno fitto di presenze, figure, oggetti: l'immaginario Maradagál offre un'immagine piuttosto trasparente dell'Italia del primo dopoguerra e del fascismo, e più in particolare della Brianza abitata dagli «umili» del Manzoni, popolata di vil-

le della borghesia milanese, tra cui quella di Longone, il cui mantenimento aveva costituito la mania della famiglia Gadda e il cruccio dell'autore. La trasposizione dall'Italia al Maradagál, dalla Brianza al Serruchón, permette una rappresentazione mascherata e rovesciata della realtà italiana contemporanea, ne moltiplica le storture con inesauribili possibilità di deformazione: il narratore fa ritrovare al lettore le cose più consuete della vita sociale contemporanea, ma come cambiandole di segno, mischiandole con caratteri comicamente esotici, di fiabesca bizzarria (inventando anche oggetti, consuetudini, fittizie realtà narrative, parole per designarle).

Deformazione
della vita
contemporanea

La caotica realtà del dopoguerra, i conflitti sociali, le iniziative dei reduci e degli imboscati, i vari tentativi di trarre profitto personale dalla confusa situazione, la generale meschinità della vita collettiva, la mancanza di ogni senso civile, le assurde complicazioni della burocrazia, le iniziative di gruppi organizzati, tutti i mali che Gadda vede nella società italiana (e che il fascismo ha raccolto e convogliato nella sua affermazione), si riproducono come in un cannone chiale rovesciato nell'emisfero australe, affollato di emigrati dall'Italia, pieno di paesaggi, di oggetti della vita quotidiana, di consuetudini che sono le stesse dell'Italia borghese, piccolo-borghese, impiegatizia, popolare, arruffona, vittimista, cialtronesca (qui basta ricordare figure come quella di uno dei vigili del Nisitúo, un certo Palumbo, falso eroe e falso «sordo di guerra», e quelle di vari borghesi vicini di Gonzalo, attaccati ai loro rituali e ai loro banali valori quotidiani, ecc.). In questo mondo insieme fantastico e pedestre, stralunato e meschino, sono possibili i più svariati miscugli linguistici: dal lombardo borghese e popolare, che si identifica giocosamente col dialetto della Nèa Keltiké, allo spagnolo, che oscilla tra l'artificio colto e la deformazione comica, lingua ufficiale del sudamericano Maradagál, a dialetti meridionali, tra napoletano e sarnita, messi in bocca a figure di burocrati e questuanti, a molteplici mistioni di forme letterarie, erudite, tecniche, di frammenti del linguaggio pubblico contemporaneo.

Miscugli
linguistici

La «dissocialità
altrui»

L'Italia fascista, deformata e trasportata in Sud America, si presenta così come un mondo barocco e grottesco, un baraccone di meschine apparenze spettacolari. La rappresentazione degli spazi della natura e della storia offre, come dice Gadda stesso nel «dialogo» di presentazione dell'opera, un'immagine «della scemenza del mondo o della bamboccesa inanità della cosiddetta storia, che meglio potrebbe chiamarsi una farsa di commedianti nati cretini e diplomati somari». La misantropia e l'odio di Gonzalo per «gli altri» ha così il valore di «una continua critica della dissocialità altrui», dell'invadenza, dell'aggressività, dell'ottusità degli esseri umani: nella sua nevrosi Gonzalo cerca soprattutto «silenzio e solitudine», medicine necessarie a fuggire lo stolto rumore e gli insulsi rituali della vita comune.

Un universo
di valori
inautentici

I violenti risentimenti di Gonzalo si dirigono allo stesso modo verso la borghesia di cui egli fa parte (con i modelli e le regole che egli ha dovuto subire fin dall'infanzia, con l'intero sistema della sua vita familiare, con l'odiata villa in cui è costretto a vivere) e verso le classi popolari, i molteplici poveri diavoli che ruotano attorno alla villa, che prestano piccoli servizi e trovano una generosa

benefattrice nella madre. In tutti egli odia l'attaccamento alle cose, che nei borghesi è senso della proprietà e del possesso, negli altri piccola abitudine al raggirato, alla lamentela, ricerca di condiscendenza e di complice pietà; in tutti egli sente l'assenza di qualsiasi dimensione civile, di qualsiasi senso autentico del valore e della ragione. I rapporti con questo mondo fanno esplodere la nevrosi di Gonzalo fino al limite della follia, in un impasto di tragico dolore e di gesti sproporzionati, che nel loro eccesso sfiorano addirittura il comico.

Alla misantropia egli associa la diffidenza e l'odio per le donne, per la loro disposizione all'illusione e alla mistificazione. Sente una minaccia nelle cose stesse, nei piccoli e molteplici frammenti di cui è fatta la vita materiale. Travagliato da un «male oscuro» che rode tutto il suo essere, ne scopre i più vari sintomi e segni sul proprio corpo; nel mangiare si scatena in una distruttiva voracità; davanti agli altri si muove come in «una ottusità generale del sensorio», finto al punto di sembrare a tutti un «deficiente». Assume comportamenti e atteggiamenti tra loro contraddittori e opposti. Nei suoi stitici progetti letterari, si perde in «parole difficili, che nessuno capisce», in «una sua prosa dura, incollata, che nessuno legge». Alla radice di tutto c'è un'infanzia consumata nel dolore, senza gioia, in mezzo ai sacrifici imposti dagli ottusi ideali dei genitori. Gonzalo ritrova nella sua vita quotidiana, in tutto ciò che è intorno a lui, le tracce della responsabilità dei genitori, il peso di quell'infanzia strozzata. Nella vita in cui abita si affacciano a ogni momento i segni ossessivi dei sacrifici a cui il padre ha costretto la famiglia, per costruirla e per farne uno strumento di distinzione borghese. Lo stesso ambiente circostante è carico delle tracce della condiscendenza dei genitori verso gli altri, che è andata a scapito del benessere e della felicità del figlio: e in particolare scatena più volte il suo odio e la sua rabbia il suono delle campane che la munificenza del padre, al prezzo della fame del bambino, ha regalato al villaggio Lukones. Di fronte al male patito non c'è comunque uscita né salvezza: «Gli anni irripetibili li aveva dissolti il dolore. La demenza dei tutori aveva straziato il bimbo. Rimaneva la morte».

«La morte arriva per nulla»

Il male e la morte costituiscono l'orizzonte di ogni esperienza, la molla segreta di ogni possibilità di essere: «il problema del male» riconduce a una mistica «favola» attribuita agli Incas, secondo cui «la morte arriva per nulla, circondata di silenzio, come una tacita, ultima combinazione del pensiero». Di fronte a un'umanità che si attacca a valori illusori, che sopravvaluta ogni momento della propria vita meschina, Gonzalo è preso dal «lento pallore della negazione»: «le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore» lo allontanano da ogni «possibilità» positiva, fino a portarlo a negare se stesso. Questa negazione dell'io raggiunge momenti di violenza scatenata, trovando il suo culmine in una invettiva dello stesso Gonzalo contro i pronomi («Io è il più lurido di tutti i pronomi», e i pronomi di persona in genere sono «i pidocchi del pensiero»). Con furia distruttiva, il «dolore» apre sulla narrazione rovinosa che agita tutta la visione di Gonzalo, e costante; è una piena rovina del mondo.

Di fronte ai vari segni del «dolore» la parola di Gadda riesce a raggiungere

momenti di straordinaria potenza arrivando ad esprimere l'insopportabile: così quando insegue l'allargarsi del dolore sul paesaggio, sullo sfumarsi e sul perdersi delle immagini della natura e della vita quotidiana (esemplari molti dei finali dei vari tratti); o quando sente in immagini e situazioni del presente l'addensarsi di tutto il dolore concentratosi via via sulla storia delle cose e delle parole. Nei riferimenti a oggetti culturali, nei richiami a brandelli di letteratura, di storia, di erudizione, di cui il romanzo è pieno, si riconosce spesso il peso di una sofferenza che su essi si è accumulata nei secoli, la traccia disperata di vite che vi si sono consumate e perdute.

Nel rapporto di Gonzalo con la madre il risentimento e l'aggressività si agrovigliano con una tenerezza che non riesce ad esprimersi se non in un sordo senso di colpa, in una ossessiva preoccupazione per la fragile e povera esistenza della vecchia signora: con violentissimi lampi d'odio egli si scaglia contro la disponibilità della madre verso gli altri, verso i poveri che frequentano la villa, sozza e repellente umanità a cui ella offre il suo spirito benefico. Questo rancore di Gonzalo è in realtà quello di chi non ha mai avuto la madre tutta per sé, di chi vorrebbe offrirle un amore assoluto e invece si sente costretto a vedere in lei una nemica, in ogni suo gesto un oltraggio. Egli avverte una pena rovinosa per il suo invecchiare, per la maledizione del tempo che la consuma, ma non riesce in nessun modo a comunicarle segni di tenerezza. Vorrebbe offrirle affetto e averne il perdono, e si scatena invece contro di lei con trucchi minacce, che sfiorano la violenza fisica: e tremenda è l'aggressione al ritratto del padre che egli compie, in presenza della madre.

La «tragedia della madre»

Ma il narratore è attento anche a seguire dall'interno il «dolore» della madre, a cercare di interrogare il punto di vista della donna che sente perdere nella forza rovinosa del vuoto e della solitudine; sulla sua indifesa bonità vede agire così la scure un ordine positivo, a investire di valore la vita e i rapporti umani, a intervenire benignamente nelle cose, a «fare» e a partecipare all'essere degli altri, a vedersi pesare minacciosamente l'indifferenza, l'ostilità, l'odio del mondo. Il tratto V del romanzo costituisce una lancinante «tragedia della madre», che dà voce ai terrori della donna, sola nel più buio fondo della casa, durante un temporale, mentre le ritorna in mente tutto il senso della sua vita perduta, del consumarsi del suo fragile essere, in un mondo rimasto nemico e ostile, nonostante tutti i tentativi di vederne gli aspetti benefici: un mondo in cui non è possibile ricevere soccorso da nessuno, in cui deve limitarsi a riconoscere «la nullità stupida dello spazio». Resta in lei la labile traccia di libri letti nel passato, il ricordo di qualche verso ridotto a «smemorata sillabe, e già furono luce della conoscenza, e adesso l'orrore della notte». Questa sofferenza e solitudine della madre amplificano la colpa del figlio, aggravata anche dalla tremenda responsabilità per il truce assassinio finale, che avviene mentre è assente dalla casa. E la scena del ritrovamento del cadavere della madre, in una notte grottesca percorsa da equivoci, bagliori improvvisi, apparizioni distorte, moltiplica la piena del dolore in un oltraggio insopportabile, che rivela senza remissione l'orrore illimitato del vivere e del morire.

L'orrore del vivere e del morire

10.9.8. Il Pasticciaccio.

L'ambientazione romana

La rappresentazione di Gadda si sposta dall'ambiente milanese e lombardo a quello romano in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ideato intorno al 1945 entro un progetto di una serie di racconti gialli e poi trasformatosi in un ampio romanzo, di cui apparvero subito cinque «tratti» nei fascicoli di «Letteratura» del 1946.

Elaborazione e stesure

Il lavoro procedette intensamente, con varie stesure (ma tutti i manoscritti dell'opera sono andati perduti) nel corso del 1946 e all'inizio del '47, in vista di un'edizione in volume che allora non ebbe luogo, anche per l'esitazione dell'autore nell'arrivare a una conclusione dell'opera. Tra il 1947 e il '48 Gadda ricavò dallo schema del romanzo una sceneggiatura cinematografica, destinata alla Lux-film, dal titolo *Il palazzo degli ori* (pubblicata solo nel 1983); varie difficoltà ostacolarono comunque la sistemazione e l'edizione dell'opera, fino al momento in cui una proposta di Livio Garzanti, del luglio 1953 (cfr. 10.9.1), spinse l'autore a tornare al lavoro, che divenne più intenso dopo l'abbandono della Rai, con la correzione di quanto già scritto (per questo fu importante anche la collaborazione di consulenti per i vari dialetti) e con la scrittura di nuovi capitoli, che comunque non approdò a una vera conclusione della vicenda. Nel luglio 1957 uscì l'edizione in volume, in dieci capitoli: rispetto al testo pubblicato in «Letteratura» si aveva l'aggiunta di quattro nuovi capitoli e una diversa sistemazione della parte precedente, con l'eliminazione del finale del tratto III e di tutto il IV, la cui materia riduceva il clima di *suspense* della narrazione. Mentre il romanzo suscitava grande curiosità nel mondo letterario, Gadda aveva in mente una sua prosecuzione, in vista di un eventuale secondo volume: ma il progetto si arenò ben presto e si ebbero nelle edizioni successive solo alcune correzioni, soprattutto di carattere linguistico. Dal romanzo fu ricavata una nuova sceneggiatura a cui l'autore restò quasi del tutto estraneo per il film di Piero Germi, *Un maledetto imbroglio*, 1960 (cfr. DATI, tav. 256).

L'edizione del 1957

Successivi interventi

Un «giallo impossibile»

Il *Pasticciaccio* segue in apparenza la struttura del «giallo», con un delitto che avviene in un palazzo borghese e con lo svolgersi delle indagini relative: ma si tratta in realtà di un «giallo impossibile», che mantiene una *suspense* continua e nello stesso tempo si perde in mille particolari, in una ricerca ossessiva delle molteplici facce della realtà e dei rapporti che quel delitto chiama in causa. Il delitto, i fatti e le persone ad esso collegati, la stessa ricerca dell'assassino, tutto si configura nei termini di un inestricabile *pasticcio*: e questa parola si riassume in vari modi, nel corso dell'opera, con tutta la gamma dei suoi possibili significati (oltre all'accezione di imbroglio poliziesco, esso si riferisce ai miscugli di tutti i generi, alle mescolanze tra le materie, gli oggetti, le voci più diverse, dal «pasticcio» alimentare a quello del sangue sul corpo della vittima, a quello della conversazione telefonica disturbata): l'insieme di questi significati rinvia d'altra parte alla concezione di tutta l'opera come *pasticche* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 247), e di tutta la realtà come intreccio, intrigo.

La vicenda

Tutto si svolge in pochi giorni del marzo 1927: in un palazzo di via Merulana, non lontano dal Colosseo, abitato da soddisfatti benestanti (e che l'immaginazione popolare definisce «palazzo degli ori»), subito dopo una rapina ai danni della Men-

gazzi, una vecchia dama veneta, viene assassinata la ricca e bella Liliana Balducci, moglie di un uomo d'affari, che, nel suo cruccio per la mancanza di figli, era solita beneficiare domestiche e accogliere presso di sé ragazze del popolo. Le indagini sui due episodi sono affidate al commissario di origine molisana Ciccio Ingravallo (che era solito frequentare la famiglia Balducci ed è tremendamente scosso dalla morte della signora), ma egli è affiancato da vari esponenti della questura romana e dai carabinieri di Marino (nella cui zona risiedono varie persone sospette). Lo sviluppo del romanzo si dà tutto nel complicarsi delle indagini, nel loro sfiorare ipotesi diverse e nel loro disperdersi in mille rivoli, anche se si acquisiscono alcuni risultati sicuri (soprattutto il ritrovamento delle gioie della Menegazzi in una povera casupola della campagna romana).

Borghesia e sottoproletariato

Tra i dieci capitoli del romanzo possono distinguersi due parti di pari ampiezza: i primi cinque sono infatti dedicati alla scoperta dei due delitti e alla prima fase delle indagini nel mondo della borghesia e della piccola borghesia cittadina; i successivi capitoli mettono gli inquirenti in rapporto con il mondo del sottoproletariato, con la realtà povera, disperata, grottesca, della campagna romana, tra l'Appia e l'Ardeatina, al limite dei Castelli romani, ai margini della vita della città. L'ultimo capitolo resta sospeso con la visita e la perquisizione del commissario Ingravallo nella catapecchia in cui abita una delle domestiche beneficiate dalla vittima.

Una polifonia senza centro

La narrazione è priva di ogni centro: non ci sono punti di vista privilegiati, non c'è nessun vero protagonista che possa sicuramente identificarsi con la posizione dell'autore. Ai laceranti caratteri autobiografici della *Cognizione del dolore* si sostituisce una radicale immersione della scrittura in una realtà oggettiva dalle facce molteplici, in una scatenata polifonia, dove si aggrovigliano i brandelli, i residui, le combinazioni più varie dei linguaggi collettivi dell'Italia contemporanea: un mondo sociale di estrema concretezza ci viene incontro con un «pasticcio» di voci diverse, nessuna delle quali può prevalere definitivamente sulle altre. La voce dell'autore si cancella mescolando all'infinito schegge di realtà e di linguaggio.

Plurilinguismo e conflittualità sociale

La mescolanza dà luogo a una frizzante sinfonia carnevalesca, che mette in primo piano il romanesco cittadino (in cui si sentono gli echi del più diretto parlato contemporaneo, popolare e piccolo-borghese, e del grande modello di Belli, cfr. 8.6.3): ma alle varie sfumature del romanesco si accompagnano il laziale della campagna romana, il napoletano parlato da burocrati e poliziotti (da cui si distingue solo parzialmente la variante molisana del commissario Ingravallo), il veneto della Menegazzi, apparizioni varie di altri dialetti, di forme toscane, di lingue straniere, di linguaggi specializzati, sia di tipo colto che di estrema degradazione. Questi diversi linguaggi non si affacciano solo nei dialoghi e nella caratterizzazione dei singoli personaggi, ma investono tutto lo svolgersi della parola narrativa, entrano nelle pieghe delle descrizioni delle cose e degli sviluppi dei fatti. La scrittura sembra erompere da un «magma germinale che può parlare insieme tutte le lingue, tutti i dialetti e tutti gli stadi delle une e degli altri» (C. Cases): in questo modo il plurilinguismo di Gadda raccoglie in sé tutti i conflitti e gli scontri, tutte le frantumazioni della storia sociale e linguistica italiana, facendo esplodere insieme le mille facce dell'Italia. Nel miscuglio grottesco delle lingue e dei caratteri egli sceglie con fulminante intuito il punto

d'arrivo autenticamente « moderno » della storia italiana.

Il romanzo si pone così come una radiografia della vita sociale italiana negli anni del fascismo (ma cfr. 10.9.9 e 10.9.11): e non a caso esso si svolge a Roma, la capitale dello Stato fascista, il centro in cui il regime autoritario di massa tende a far convergere, a intrecciare, a uniformare le molteplici anime dell'Italia, esaltandone gli aspetti più negativi, la cialtroneria e la vanagloria, la vocazione all'esibizione e all'imbroglione. La vita romana si presenta al lettore del *Pasticciaccio* nella sua più affollata concretezza, nel suo intreccio quotidiano tra mondo popolare e mondo borghese, tra segni vuoti e fastosi del potere e improvvisazione di piccoli espedienti quotidiani, in mezzo alle tracce di una storia milenaria, al proliferare di una distorta burocrazia, agli scarti di una modernità provvisoria e disgregata (ne sono segni macchine e oggetti meccanici, che appaiono sempre logorati, che funzionano sempre in modi avventurosi e improbabili). In questa Roma fascista tutte le lingue e le realtà d'Italia si intrecciano in un baraccone spettacolare, in una fantasmagoria barocca e grottesca, in una buffoneria degradata: la vita di quegli anni si rivela qui come una vera e propria « autobiografia della nazione » (nel senso in cui del fascismo aveva parlato Gombetti, cfr. 10.2.15), un insulso spettacolo le cui radici sono in un'antica abitudine alla « favola » e alla mistificazione.

Il commissario
Ingravallo

Ma la società così determinata e concreta rappresentata nel *Pasticciaccio* non è che la forma più marcia e putrescente del male, della stupidità, della cecità che dominano in genere il mondo e la storia: non c'è personaggio che non partecipi a questo orizzonte, che non sia immerso nella nebbia inestricabile dell'essere sociale. La stessa figura del commissario Ingravallo viene a tratti sovrappiattata dalle cose, fino a identificarsi con l'ottusa materialità del mondo in cui si muove, a comprometersi con la sua cieca stupidità: ma in altri momenti essa cerca in qualche modo di districarsi dal groviglio in cui tutto precipita, che però sfugge continuamente, si disperde nel montare inarrestabile della confusione. Nella sua posizione di indagatore e poliziotto, Ingravallo rivela allora (ma solo a tratti) qualche somiglianza con la posizione dello scrittore, col suo proposito di imporre al caos un ordine e una conoscenza impossibili: talvolta egli raggiunge un allucinato distacco dalle cose, che gli rivela il loro vuoto significato, che lo porta a una tragica comprensione della presenza del male (bellissime ad esempio le pagine sulla prima visita al luogo del delitto e sulla rivelazione, davanti al corpo di Liliana, della « insospettata ferocità delle cose »).

La natura
e la storia

La molteplicità delle cose e degli atti mescola e riavvolge il passato della natura e della storia con il presente più frantumato, doloroso e grottesco: ogni presenza può deformarsi scambiandosi con altre realtà culturali e materiali. Ai comportamenti e agli oggetti degli uomini si sovrappongono aspetti animaleschi; su ogni artificio prevale la più elementare fisicità, che si impone con una ossessiva attenzione per i cibi, per la digestione, per gli escrementi e l'evacuazione, per un erotismo basso e volgare, per le deformazioni e le protuberanze corporee, per i grassi, la sporcizia, i residui organici, per le vesti e i manufatti logorati dall'uso, dotati di una loro irrazionale vita autonoma, per i rumori cor-

pori o meccanici, che invadono lo spazio come una persecuzione indecifrabile. La serie infinita di intrecci tra questi e altri aspetti della realtà rivela la sinistra continuità delle cose, della vita naturale e di quella sociale: con qualcosa di diabolico e di stregato, che si scatena soprattutto nella seconda parte del romanzo, nella rappresentazione della campagna romana, con una comicità bizzarra e onnivora, negli itinerari picareschi dei carabinieri tra veri e propri luoghi infernali (in cui emergono la « strega » Zamira Pàcori e una serie di figure di ragazzotte ambigue).

Gli ori e le gioie

Questo senso di sinistra continuità è sostenuto inoltre da alcuni temi simbolici che percorrono il romanzo in tutte le direzioni: tra essi si impone quello degli ori e delle gioie, che nel loro carattere di vani ornamenti recano le tracce della più antica storia naturale e il segno di coloro che li hanno posseduti nel passato. Tra vari gioielli rubati e ritrovati, questo tema culmina nella scena del ritrovamento delle gioie della Menegazzi al capitolo 9, preceduta al capitolo 8 dal prestigioso pezzo del « sogno del brigadiere », scatenato delirio che travolge la sostanza fonica delle parole, la consistenza degli oggetti, la stessa linearità del tempo: alla visione del carabiniere impegnato nelle indagini la parola *topazzo* suscita le più bizzarre associazioni e deformazioni (per esempio, « s'era involato lungo le rotaie cangiando sua figura in topaccio e ridarellava topo-topo-topo »).

Un mondo
incorreggibile

Con questa inventiva linguistica, pronta a corrodere i contorni stessi del linguaggio, sospesa tra un'ilarità sconfinata e una disperazione rappresa, tra momenti di distacco impietoso e di partecipazione pietosa alla vita delle cose (e di alcuni « poveri esseri »), il *Pasticciaccio* dà voce a tutte le facce di un mondo incorreggibile, al pasticcio di linguaggi e di comportamenti, di ridicolo e di orrore di cui è fatta non solo la Roma fascista, ma tutta l'Italia che non corrisponde a nessuno degli ideali razionali, morali, civili, in cui Gadda aveva creduto.

10.9.9. Eros e Priapo: il fascismo e il « putrido lezzo » della storia.

Giudizio
sul fascismo

Contemporaneamente al *Pasticciaccio*, tra il 1945 e il '46, Gadda mise mano a un singolare scritto di analisi del fascismo, *Eros e Priapo*, che definiva in termini più espliciti il suo giudizio sul costume del ventennio e l'analisi sociale sottesa al romanzo. Anche questo scritto non ebbe mai una struttura veramente definitiva e fu interrotto e ripreso in varie fasi. Alcuni brani uscirono nel 1955 sulla rivista « Officina » e l'edizione in volume si ebbe nel 1967 (col significativo sottotitolo *Da furore a cenere*).

La saggistica
gaddiana:
pastiche e satira

Si tratta di un'opera « saggistica » che si sottrae alle forme istituzionali codificate del saggio e del trattato, rifiutando una esposizione organica e sistematica: si pone anch'essa come un *pastiche*, un miscuglio di temi e di materiali linguistici, che trascorre continuamente dalla riflessione teorica all'autobiografia, all'invettiva, all'apologo. Questa mescolanza rimette in circolo i caratteri della *satira* (cfr. GENERI E TECNICHE, tac. 76) come insieme di materie diverse e come discorso aggressivo che salda risentimento morale e gioco beffardo. L'oriz-

zonte «politico» spinge Gadda ad assumere come base un toscano letterario arcaizzante, sottoposto a deformazioni popolarizzanti, a stravolgimenti esasperati (sia verso toni colti ed eruditi, che richiamano schemi della più estrosa trattatistica barocca, sia verso un realismo di tipo «basso»): spesso si rifà il verso a Machiavelli e si fanno convergere verso l'analisi del recente fenomeno le tracce più varie ed eterogenee della storia e della cultura italiana.

Il termine «fascismo» non viene mai direttamente citato; e lo stesso accade per il nome di Mussolini, designato con una serie infinita di nomignoli (da «furioso babbè» al «Bombetta», al «Fava», a «Pigopolinice Bombarda», ecc.); i nomignoli e in genere le metafore oltraggiose sono tra gli strumenti che meglio appoggiano in questo libro l'aggressività di Gadda (che spesso designa anche se stesso con un nomignolo, De Madrigal). Il proposito di analizzare soprattutto gli aspetti morali e i comportamenti collettivi legati al fascismo viene motivato con una vigorosa polemica contro la storiografia ufficiale, abituata a vedere solo le risultanze esteriori, i grandi effetti della storia, a riassorbirne ogni dato nel percorso dialettico dello «spirito», delle istituzioni, delle nazioni: Gadda sostiene al contrario la necessità di una storia attenta agli «stati d'animo», agli atti frantumati degli individui e dei gruppi, agli impulsi ciechi, al groviglio di errori, demenze, mistificazioni su cui si appoggiano i comportamenti degli uomini concreti. È necessario «interpretare e persecutare certi momenti del delinquere non dichiarati nel comune discorso», guardare nel «putrido lezzo» che emana «dal calderone della storia», mettere in luce il ruolo che il male gioca nello svolgersi dei grandi eventi; occorre seguire «i ritardi, i ritorni, i ponti rotti, i vicoli ciechi della storia». Insomma, non si tratta di prendere per buona la scena apparente, rumorosa ed eroica della realtà, ma di seguire le pieghe tortuose dei desideri, delle passioni, delle vanità umane.

Per questa storia «al rovescio», Gadda si avvale dell'apporto della psicoanalisi, risalendo a concetti e termini ricavati da Freud (che tra l'altro nei suoi ultimi anni aveva svolto una analisi lucidissima della psicologia di massa). L'orizzonte psicanalitico fornisce il quadro di riferimento non per una analisi di tipo tecnico, ma per affondare il coltello nella piaga di una vita sociale che il fascismo ha sottratto a ogni razionalità, agendo in modo distorto sugli impulsi sotterranei che determinano la vita e il comportamento di ogni uomo. Il fascismo ha infatti segnato «il prevalere di un cupo e scempio Eros nel confronti di Logos»; ha fatto cioè un uso abnorme di alcune tensioni erotiche, trasferendo ogni rapporto collettivo sul piano di un erotismo deviato, esibito in aberranti forme sceniche, in aggressività demenziale, a vantaggio di un potere di tipo camorristico. In particolare il fascismo ha agito sul narcisismo (elemento determinante di ogni eros) distorcendone le funzioni naturali e amplificandolo in una identificazione di massa con l'esibizione spettacolare del duce, in una sottomissione della folla alla recitazione di truculenta virilità data dal capo. Il fascismo ha saputo far leva anche su certe disposizioni dell'anima femminile a piegarsi a chi più si presenta prepotente e invadente, a chi più si esibisce e fa la faccia feroce (Gadda mostra qui ancora la sua misoginia, pur precisando che «femmini» in tal senso sono pure la maggior parte dei maschi).

Tra gli scatti di rabbia bruciante e un impegno a precisare che giunge fino alla sottigliezza, i vari capitoli di *Eros e Priapo* seguono tutte le varie distorsioni sociali che si collegano a questa distorsione dell'impulso erotico, presentano una galleria della demenza nazionale, dell'assurdo a cui gran parte del popolo

Analisi
dei comportamenti
collettivi

Nel «calderone
della storia»

Una prospettiva
psicanalitica

Narcisismo
di massa

L'indecente
anima italiana

italiano è stato capace di giungere nel suo consenso al fascismo, che per altra via si rivela come il punto di arrivo di tutta una serie di mali dell'anima italiana, negazione di ogni razionalità e di ogni decenza.

Nella violenza scatenata di questo scritto, che non esita a trarre alla luce i risvolti più osceni dei comportamenti legati all'intreccio psicologico analizzato, Gadda sembra anche volersi liberare da un senso di colpa legato alla sua simpatia iniziale per il fascismo e all'ossequio formale che nella vita quotidiana era stato costretto a mostrare verso di esso: egli sputa un suo «rospaccio» personale, ma nello stesso tempo mette in guardia da ogni tipo di rapporto politico basato sull'uso di elementi irrazionali, sulla manipolazione degli istinti delle masse, su forme mitiche e su sotterranee correnti psichiche. La sua storia «al rovescio» ricorda che un fenomeno come il fascismo si può capire solo interpretando anche l'impovertimento morale che ha segnato le vicende private di quegli anni (cosa che non sono capaci di fare certi storici specialisti che oggi pretendono addirittura di rivalutare il fascismo); e ci mette in guardia contro i pericoli di ogni cultura dell'esibizione e dell'eroticismo deviato, contro certi caratteri della stessa comunicazione di massa (che spesso innescano comportamenti molto simili a quelli da lui individuati nel fascismo).

10.9.10. Opere varie e postume.

Abituato a lavorare a progetti aperti in molteplici direzioni, facendone uscire schegge e frammenti del tipo più diverso, soluzioni parziali e provvisorie, organismi mai chiusi e definitivi, Gadda ha costruito negli anni del dopoguerra vari volumi che sembrano ruotare attorno ai testi maggiori, che ne presentano sparsi brandelli o residui o che raccolgono il frutto di esperienze laterali, lasciate ai margini della sua maggiore produzione. Dai suoi manoscritti o dalle sue pubblicazioni sparse in molteplici riviste sono stati ricavati anche alcuni volumi postumi, di vario interesse (dei più importanti dei quali si è già parlato sopra).

Una sistemazione di frammenti e di residui dei suoi maggiori libri di narrativa è costituita dalla raccolta del 1953 *Novelle dal Ducato in fiamme* (che nel titolo allude all'Italia distrutta dalla guerra fascista), in quattordici pezzi (tra cui alcuni ricavati dalla *Mecanica* e dalla *Cognizione del dolore*), rinnovata e ampliata nel 1963 col nuovo titolo di *Accoppiamenti giudiziari* (in tutto diciannove pezzi). In alcuni dei testi presenti in questa raccolta si può scorgere la presenza di sfumature più leggere e scherzose. Ma tra tutti va qui ricordato quello che reca proprio il titolo *Accoppiamenti giudiziari*, apparso in rivista nel 1957 ed elaborato probabilmente nella fase della revisione finale del *Pasticciaccio*: è l'avvio di una narrazione che riporta lo scrittore nel mondo della borghesia milanese tra le due guerre, dove l'ossessione della proprietà si lega a gaglioffe strategie matrimoniali e familiari, e dove la corruzione dei personaggi e del loro linguaggio sembra approdare al delirio e al nonsenso, a un gioco che distrugge le regole canoniche del racconto facendolo esalare in una pura vocalità (è una strada che avvicina Gadda a narratori come Céline, cfr. 10.1.8., o come Beckett, cfr. 11.1.9).

La produzione
marginale

Novelle
dal Ducato
in fiamme

Accoppiamenti
giudiziari

Altre occorrenze

Sarà sempre essenziale per seguire la coscienza che Gadda ha della propria scienza e della tensione morale e psichica con cui egli si accosta all'universo della cultura e della ricerca di saggi (alcuni dei quali sono stati ricordati nel corso di questo esordio) apparsi nel 1938. *Il viaggio la morte* (una raccolta di saggi postuma e invece il tempo e opere, 1982). Ma ancora va ricordato *Il primo libro delle Favole* (1932), la raccolta dei testi rievocati in *Le voci di Francesco* (1964), una serie di importanti traduzioni (assunti per il loro impegno stilistico), altri racconti inediti e dispersi, e soprattutto il curioso dialogo a tre voci *Il guerriero, l'ammazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo* (1967), che costituisce un'irriverente aggressione al personaggio e alla retorica del Foscolo, agli usi fatti della sua poesia in chiave borghese e nazionalistica.

Senza dire di lettere dense e risonanti, ricche di modi stilistici originali, di forme che si ricolmano ai caratteri più aspri della sua prosa, Gadda ha lasciato anche un ricco epistolario, di cui sono state pubblicate alcune parti essenziali in anni recenti.

10.9.11. Gadda e l'Italia moderna.

Nell'opera di Gadda il massimo di densità stilistica, linguistica, tematica si associa al grado più alto di conoscenza della realtà; la tensione interna, il risentimento personale, la carica nevrotica, si traducono in tensione verso l'esterno, verso il conzone sociale. Ne vien fuori, così, una vigorosa e concreta immagine dei caratteri della società italiana in un ampio scorcio di questo secolo, al cui centro ci sono gli anni del fascismo; e insieme ne risulta un mondo narrativo originalissimo, dotato di una forza individuale assoluta e definitiva. Gadda racconta e porta a compimento la lunga storia della tradizione plurilinguistica italiana: meschia le molteplici direzioni delle letterature regionali e dialettali e le mette a confronto con la radicale trasformazione verso il moderno avviata nella prima metà del secolo e continuata nel periodo fascista, in anni nevralgici e contraddittori. Il suo plurilinguismo è insomma una grande verifica del processo che, attraverso un miscuglio confuso all'interno del nuovo calderone della società di massa, conduce i dialetti italiani verso il loro esaurimento, porta il paese verso una dimensione «unitaria», basata non tanto su astratti valori «nazionali», quanto su una uniformazione di massa, su un confuso affermarsi della modernità.

Di questa trasformazione Gadda registra il carattere abnorme e distorto: l'Italia borghese e piccolo-borghese che egli rappresenta si trova in una condizione di confine, è un pazzo baraccone spettacolare, provvisorio e frastuonante, in cui i segni del moderno si affacciano in mezzo alla più incorreggibile arretratezza; essi non contribuiscono a creare un nuovo universo civile, ma solo a porre a uno stadio avanzatissimo antichi mali sociali. Il baraccone dell'Italia moderna, la sua Babele linguistica, riproduce in forme nuove i mali antichi di una comunicazione di tipo «barocco», basata sull'imbroglio, sulla mistificazione, sui rapporti spettacolari. Il suo sviluppo contraddice radicalmente gli ideali di razionalità illuministica, di rigore tecnico e di serietà morale di cui si era nutrito il positivismo del giovane Gadda, al quale già l'esperienza della prima guerra mondiale aveva portato un senso di delusione e di scoraggiamento.

Ma questi caratteri così negativi dell'Italia contemporanea non sono altro che un'esasperazione del male profondo che minaccia ogni vita sociale: Gadda sente che essi tendono a propagarsi sull'intera scala dell'universo. L'Italia fascista e babelica da lui rappresentata diventa allora immagine del mondo moderno, del confuso e distorto ronzio della società di massa.

La sua rappresentazione della realtà contemporanea è perciò tutta segnata da un pessimismo radicale, dal rifiuto di ogni prospettiva positiva; e ciò comporta la negazione di ogni ruolo «eroico», di ogni funzione «sublime», per lo scrittore e per l'intellettuale: la letteratura trova una funzione critica e negativa, solo partendo dalla negazione dell'io. La scrittura nega tutte le finzioni e i valori che nella vita sociale si aggregano attorno alla «persona» e scompaiono nello stesso tempo i propri equilibri, mette in luce fino in fondo (anche con la propria incompiutezza) le contraddizioni che si danno nel rapporto tra la parola e la realtà. Il senso moderno del disgregarsi di ogni forma e di ogni esperienza si esprime così con una forza assoluta, con uno spirito giocoso e insieme con una carica di sofferenza, in cui si identificano il buio della nevrosi personale e l'orrore per i caratteri assurdi e insieme concreti del mondo.

La realtà, la cultura, il linguaggio appaiono, d'altra parte, bloccati senza speranza in un groviglio densissimo e inestricabile: nel mondo di Gadda tutti i rapporti sono distorti da un'invasione di oggetti, da un effetto di saturazione, da una mancanza di spazio, che la scrittura registra disperatamente, confrontandosi con un bisogno di «silenzio» e di «solitudine», con il richiamo a pochi valori semplici ed essenziali che sono sopraffatti dal predominio del rumore, della cialtroneria, della vanità, della stupidità. Da una negatività senza scampo si giunge così a una minuziosa osservazione dell'ambiente sociale e culturale: l'Italia del fascismo diviene metafora più ampia della modernità, di un mondo intasato e inestricabile. E occorre riconoscere che una «cognizione» così sottile e disperata di questo «pastriccaccio» è premissa necessaria per qualsiasi ipotesi di una civiltà che sappia rispettare l'ambiente, che sappia dare un senso civile ai rapporti tra gli uomini: ed è probabile che le prospettive «ecologiche» (cfr. DATI, tav. 269) permetteranno di riconoscere ancora tutta la grandezza e la difficile attualità di Gadda.

Babele linguistica e società di massa

Pessimismo radicale

Saturazione della modernità