

GADDA E LA COMPENETRAZIONE DELL'IO. IPOTESI PER UN NUOVO SOGGETTO

1. Viaggi verso la frontiera della parola

Il cielo, così vasto sopra il tempo dissolto, si adombrava talora delle sue cupe nuvole; che vaporavano rotonde e bianche dai monti e cumulate e poi annerate ad un tratto parevano minacciare chi è sola nella casa, lontani i figli, terribilmente. Ciò accadde anche nello scorcio di quella estate, in un pomeriggio dei primi di settembre, dopo la lunga calura che tutti dicevano sarebbe durata senza fine [...].

L'uragano, e anche quel giorno, soleva percorrere con lunghi ululati le gole paurose delle montagne, e sfociava poi nell'aperto contro le case e gli opifici degli uomini. Dopo ogni tetto accumulato di sua rancura, per tutto il cielo si disfrenava alle folgori, come nel guasto e nelle rapine un capitanaccio dei lanzì a gozzovigliare tra sinistre luci e spari. Il vento, che le aveva rapito il figlio verso smemoranti cipressi, ad ogni finestra pareva cercare anche lei, anche lei, nella casa. Dalla finestretta delle scale, una raffica, irrompendo, l'aveva ghermita per i capegli: scricchiolavano da parer istantare i piantiti e le loro intravature di legno: come fasciame,

come di nave in fortuna: e gli infissi chiusi, barrati, gonfiati da quel furore del di fuori.

Ed ella, simile ad animale già ferito, se avverta sopra di sé ancora ed ancora le trombe efferate della caccia, si raccolse come poteva nella sua stremata condizione a ritrovare un rifugio, da basso, nel sottoscala: scendendo, scendendo: in un canto. Vincendo paurosamente quel vuoto d'ogni gradino, tentandoli uno dopo l'altro, col piede, aggrappandosi alla ringhiera con le mani che non sapevano più prendere, scendendo, scendendo, giù, giù, verso il buio e l'umidore del fondo. Ivi, una piccola mensola.

E la oscurità le permise tuttavia di ritrovarvi al tatto una candela, ammollata, un piattello con degli zolfini, predisposti per l'ore della notte, a chi rincasasse nelle tarde ore. Nessuno rincasava. Sollecitò a più tratti uno zolfanello, un altro, sulla carta di vetro: ed ecco, nel giallore alfine di quella tremula cognizione dell'ammattonato, ecco ulteriormente fuggitiva una scheggia di tenebra, orrenda: ma poi subito riprendersi nella immobilità d'una insidia: il nero dello scorpione¹.

Il quinto tratto della *Cognizione*, tra i più intensi, non è solo quello in cui compare la Signora con il suo dramma personale, ma il momento nel quale il tormentato rapporto di Gonzalo con la madre, anticipato dalle chiacchiere del vicinato e non ancora messo in scena, cala sulla pagina dietro il conflitto di una scena fortemente simbolica.

Ed è proprio qui, nel momento in cui l'uragano sta per abbattersi sulla casa ed il simbolo domina la narrazione, proprio al centro della mappa di dolore tracciata dal romanzo in cui si incontrano le due forze che lo attraversano, è qui che l'espressione lascia cadere i veli, scoprendosi vertiginosamente in equilibrio tra due voragini.

Siamo al culmine del tono lirico-patetico su cui è costruita la *Cognizione*, ma giova tener distinte le due componenti, per apprezzare meglio il conflitto che si annida tra le pagine.

È vero, da una parte, che il registro lirico costituisce un recipiente espressivo di lacrime disilluse, in cui i ricordi e le speranze giovanili assumono una lontananza ormai insanabile, sospesa tra malinconia e distacco, dando vita tra le altre cose ad una rivisitazione della storia poetica

¹ Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti I*, Milano, Garzanti, 2000⁵, pp. 674-675.

italiana, da Dante a D'Annunzio passando per Leopardi²; ed è dunque un'occasione per dare spazio alla compostezza di una voce aulica, rivolta al passato:

Le ragazze, a frotte, tornavano dall'opificio, telaî, o incannatoî, o bacinelle di filanda : biciclette avevano riportato i garzoni dall'incudine : o erano rinvenuti dietro il padre con dondolanti buoi dal campo, ed egli reggeva e raffrenava pel timone il suo carro basso, a brevi sponde inclinate ed aperte con piccole ruote dagli assali unti e taciti, ricolmo dell'avere e del lavoro, dei fusti e dell'erbe : sul cui monte posavano come dimenticate le stanche falci, nell'ombre di sera³.

Ma anche il delicato equilibrio tra distanza e partecipazione emotiva che intesse ogni scrittura lirica, in Gadda è sempre negato. L'anelito all'armonia è sempre tormentato da una contorsione interna che graffia e lacerava la compostezza della prosa, in cui alla ricerca di pace, alla fuga dal dolore, si oppone l'ansia di una risoluzione, di un'illuminazione che apra a una svolta esistenziale, un vero e proprio attaccamento al dolore stesso.

Garzoni, buoi, telai e le ombre della sera sono certamente leopardiane presenze consolatorie⁴, ma il desiderio di riscattare quell'epoca perduta è troppo intenso, finisce per acuire la sofferenza e innervosire la prosa. Emerge sempre, così, quell'immane istinto di specificazione ed enumerazione, che nella frustrazione di scandagliare la realtà per comprenderla, piega e ripiega la sintassi : soggetti che mutano di continuo, proposizioni seghettate senza sosta da segni d'interpunzione, dettagli che sporcano la pacatezza dell'idillio, ecc.

Speculare a questo lirismo così autenticamente vissuto nella sua contraddizione sembra essere il registro patetico che, sebbene raggiunga

² Per la profonda ispirazione dell'idillio leopardiano in Gadda, cfr. A. Ceccherelli, « Un "religioso rispetto". Leopardi in Gadda », in *EJGS Monographs*, www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/journal/monographs/cecche/Ceccherleop1.html: « È infatti nell'idillio che va sempre a ripescare costantemente la memoria gaddiana, quasi che, nella descrizione di determinate atmosfere, quella fonte risultasse inevitabile e inesauribile » (*Ivi*).

³ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 679.

⁴ E non solo, ovviamente: per una precisa analisi delle corrispondenze del quinto tratto con Manzoni, Shakespeare, Leopardi, Virgilio e la koiné carducciano-dannunziana vd. R. Donnarumma, « Gadda e il sublime. Sul quinto tratto della *Cognizione del dolore*, *Italianistica*, 1, 1994.

l'apice proprio nel tratto dedicato alla Signora, è di fatto presente nel fondo di tutto il romanzo.

Il vigore espressivo volge spesso all'effetto appariscente, alla teatralità di una prosa recitata. Stacchi improvvisi e riprese repentine, esclamazioni crescenti, ellissi eclatanti e litanie trascinate si accumulano, rivolgendosi ad un passato non più ripercorribile, le cui conseguenze non possono essere cancellate. Ciò che nel registro lirico è la volontà sempre negata di un distacco, si capovolge in quello patetico in un acceso, ma imbrigliato vittimismo : da questa parte della barricata, è il fervore espressivo, abbarbicato alle questioni del passato, ad essere strozzato da un compassato senso di deriva e fallimento. L'impeto battagliero e rancoroso rivolto al passato muta allora a tratti in una marcia funebre.

Con il crescere del tono tragico, c'è sempre un istinto di aulico equilibrio, nell'idealità del lessico o in qualche inserto di proposizioni composte, che in qualche modo raffredda lo slancio ; una specie di riflesso incondizionato, quasi che, alla sensazione che le ali di cera della passione comincino a sciogliersi nel nulla, la scrittura perda immediatamente quota per non bruciarsi (o disgregarsi) nella falsità della parola stereotipata :

Ed era ora il figlio : il solo. Andava le strade arse lungo il fuggire degli olmi, dopo la polvere verso le sere ed i treni. Il suo figlio primo. Oh ! soltanto il nembo – fersa di cieli sibilanti sopra incurve geniture della campagna – soltanto il terrore aveva potuto disgiungerla per tal modo dalla verità, dalla sicurezza fondata della memoria. Il suo figlio : Gonzalo. A Gonzalo, no, no !, non erano stati tributati i funebri onori delle ombre; la madre inorridiva al ricordo : via, via !, dall'inane funerale le nenie, i pianti turpi, le querimonie : ceri, per lui, non eran scemati d'altezza tra i piloni della nave fredda e le arche dei secoli-tenebra. Quando il canto d'abisso, tra i ceri, chiama i sacrificati, perché scendano, scendano, dentro il fasto verminoso dell'eternità⁵.

I diversi registri, dunque, si nutrono delle medesime contraddizioni, ma ciascuno è un punto di vista sull'altro, un orizzonte che vi si oppone a specchio. Di rado essi compaiono isolati; avendo un senso solo se posti in contrapposizione, nella lingua della *Cognizione* essi interagiscono, non solo mescolandosi, ma dando vita a tensioni lancinanti, tendendo allo spasimo i fili delle proprie incoerenze.

⁵ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 678.

È appunto nel quinto tratto che l'espressione, tirata da entrambe le parti, è ai propri limiti.

Ritorniamo allora al passo di apertura, dove inizialmente un tono lirico sembra accompagnare il paesaggio inquieto che va formandosi attorno la villa, la cui placidità è come al solito turbata da un tiepido scarto ritmico-sintattico che frena per poi spingere il dettato («delle sue cupe *nuvole* ; *che* vaporavano rotonde *e* bianche dai monti *e* cumulate *e* poi annerate»), e immediatamente sconvolto dal dolore che prorompe : la minaccia per chi è sola in casa si sente eccome attraverso una forte cesura («lontani i figli, terribilmente »).

Un uragano dunque minaccia la madre di Gonzalo ; un uragano di rancore, rabbia e dolore pronto a scoppiare dalla penna dell'autore ; ma anche un eccesso di amore desiderato, preteso, mai ottenuto ; dove il simbolismo delle immagini riceve un'altissima profondità dall'espressione.

Il tono inizialmente sembra poter insistere su questo dinamico e inquieto lirismo, dove un narratore placidamente affacciato sulla balaustra della scena si contorce internamente per non gettarsi nel furore dei fatti e nei loro grovigli di emozione : sulla descrizione del paesaggio, torsioni inattese serpeggiano nella sintassi («L'uragano, e anche quel giorno, soleva percorrere » ; « Dalla finestretta delle scale, una raffica, irrompendo, l'aveva ghermita ») ; ma è chiaro che la minaccia dell'uragano incombe e la prosa sta per esserne travolta, penetrata nelle viscere di espressioni ormai solo vagamente auliche, già irrimediabilmente aggressive («accumuli di sua rancura » ; « si disfrenava alle folgori » ; con un sofferto insistere nella combinazione di suoni duri, pesanti e graffianti) e gelate da immagini di "gole che ululano". Intanto, il passato che si spalancava dietro quel sofferto sguardo contemplativo si è ormai pervertito in una baldoria d'altri tempi, straziata da caravaggeschi chiaroscuri (« nel guasto e nelle rapine un capitanaccio dei lanzi a gozzovigliare tra sinistre luci e spari »). È l'inizio di un trasporto sempre maggiore che, passando sopra l'ultimo residuo lirico (i cipressi smemoranti), si lancia in anafore dal patetismo sempre più acceso (« pareva cercare anche lei, anche lei, nella casa » ; « scendendo, scendendo, giù, giù, verso il buio e l'umidore del fondo »). Cresce la partecipazione, con un ritmo che si fa serrato, i dettagli sembrano enumerarsi in sempre più densi grumi di rancore (« e gli infissi chiusi, barrati, gonfiati da quel furore del di fuori »), con l'imperversare di teatrali stacchi sintattici, che non solo spezzettano il periodo, ma arrivano a interromperlo, creando una sfasatura tra il discorso e la sintassi (« a ritrovare un rifugio, da basso, nel sottoscala :

scendendo, scendendo : in un canto. Vincendo paurosamente quel vuoto d'ogni gradino »).

La scrittura è ormai elettrizzata, in preda ad una follia isterica che gonfia la rappresentazione della “rancura” dell’uragano, ma al contempo, urlando teatralmente il pericolo, essa parteggia per la Signora, ne ha pietà, invoca un distacco perché lei si salvi. Il patetismo è alle stelle, il contrasto al massimo ; man mano che la donna scende sempre più nel buio ed è sempre più indifesa, la tensione si acuisce. E alla fine di un concitato periodo in cui un barlume di speranza nasce dai fiammiferi, lasciati nel caso qualcuno possa rincasare, la voce assassina sembra letteralmente tuonare : «Nessuno rincasava ». Lo stesso termine che segue – « orrenda » – pare quasi un plateale auto-smascheramento, sempre legato com’è, in Gadda, a morte violenta⁶.

L’intero tratto procederà poi tra brevi ritorni lirici (« Dal fondo buio delle scale levava talora il volto, e anche in quell’ore, a riconoscere sul suo capo taciuti interludi della bufera » ; « Bagliori lontanissimi, canti, le arrivavano dal di fuori della casa. Come se alcuna peggiora avesse disposto il suo rame ad asciugare nell’aia ») e violenti scatti patetici (« Perché ? Perché ? » ; « Il primo suo figlio. Quello nel di cui corpicino aveva voluto vedere, oh ! giorni !, la prova difettiva di natura »), nell’isteria di un gesto violento che non ha il coraggio di compiersi nemmeno sulla carta, e all’interno di un’atmosfera di potente straniamento.

Benché uragani, scorpioni, tenebre e candele si alternino come simboli espliciti in questa atmosfera caravaggesca, è l’espressione a scavare il solco profondissimo in cui essi sono incastonati, dando alle immagini l’intensità dello strazio che raccontano.

Nulla è più saldo in questa scrittura, che si attacca al proprio dolore reclamando a sé appigli razionali che lo placino e al contempo vi si avvinghia contro, liberando gli istinti incontrollabili che cova. Che acquista movimenti inconsulti e, mossa da paradossi insanabili, pare continuamente urlare affetto e rabbia, unione e distacco, vita e morte. Il grido a doppia voce “Ti ammazzo !-Aiutatela !” non cessa, non trova un equilibrio, ma anzi

⁶ Ma annida ambigualmente anche il senso opposto, come ben documenta Donnarumma attraverso precisi parallelismi tra il passo e il *Re Lear* : «[...] Nella Signora che teme Gonzalo matricida è Lear di fronte a quello che crede il tradimento della «so untender» Cordelia [...]. L’epilogo della tragedia, che riconosce l’innocenza di Cordelia ed Edgard, scagiona l’hidalgo» (R. Donnarumma, « Gadda e il sublime. Sul quinto tratto della *Cognizione del dolore* », cit., p. 45).

valica continuamente i confini dell'espressione, lanciando la parola gaddiana alla balbettante ricerca dei propri limiti. Con una scrittura affogata nel dolore, la lettura si smarrisce : le grida di un bambino dalle attenzioni negate e l'urlo di un assassino dall'odio indicibile fanno capolino lungo i movimenti inconsulti della penna.

Non è però in questa squilibrata ricerca di equilibrio che sta però il punto : la vera questione è invece nei percorsi che attraversano i sotterranei carsici di questa scrittura, che non prevedono grotte in cui lasciar sostare l'interpretazione e stabilire un'identità tra superficie e profondità.

In questa fitta costellazione di richiami letterari, esistenziali e "animali", è bensì il viaggio a contare, il percorso che da ciascuno di essi – lirismo o patetismo, comico o grottesco, senza parlare dei viaggi tra citazioni, dannunziane, dantesche, carducciane o altro che siano – porta all'altro. Il grumo di partenza e quello di arrivo sono solo i termini di un movimento, e dunque di una direzione : è questa la vera essenza della scrittura di Gadda, l'idea che sia tale movimento e non le singole stazioni, a portare nuovi significati.

Il dolore della *Cognizione*, così intrinseco alla propria scrittura, non si può fissare o definire cercando un attracco : dobbiamo metterci in viaggio con l'espressione, imbarcarci nella traversata che – come nel caso in questione – da un lirismo inquieto porta ad un patetismo strozzato, e poi viceversa tra salti e ritorni. E così via, tra bivi e incroci : capita di infilarsi altre volte negli interstizi di un innocuo lessico ironico-parodico, dietro il quale scalpita magari la furia e lo strazio di immagini simboliche, ma che può poi precipitare in dolorosi (e danteschi) scatti espressivi che si abbrancano clamorosamente a funebri e silenti visioni di fallimento (è il caso della scena del naufragio dell'umanità del sesto tratto, in cui si viaggia in andata e ritorno dal fallimento alla rabbia proprio nel guazzo dei toni, del lessico e dei suoni del testo) ; oppure può al contrario catapultarsi in registri rabbiosi e aggressivi tenuti a bada da solo apparentemente divertite descrizioni sardoniche (come nel catalogo di stili architettonici che attacca con il celebre : «Di ville ! Di ville ! »).

Ad infondere il senso della profondità del passo in questione, che attraversa senza esporle intere lande di epoche letterarie distanti tra loro – da

Leopardi a Shakespeare, da Dante a D'Annunzio⁷ – è dunque innanzitutto il movimento, la piega e la direzione che prende di volta in volta la scrittura.

Tale dinamismo espressivo raccoglie a sé il reale senso della narrazione della *Cognizione*, che è quello di farsi attirare verso un orizzonte – anche corrotto, come possono anche essere il caos e la morte – e scavarsi contemporaneamente una via di fuga, di ritorno, da questo.

L'isteria che alterna specularmente i due registri nella scena dell'uragano ci racconta che siamo esattamente nel punto più angusto del romanzo, in bilico sulla sottilissima linea di confine tra i due poli di quelle contraddizioni su cui esso è costruito, dove le opposte sponde sono sul punto di giungere a contatto (l'uragano e la Signora, la rabbia e il fallimento, lirismo e patetismo, ecc.), e in questo spazio serrato e soffocante le questioni, e con esse le direzioni espressive, si accavallano irrimediabilmente; ad un passo dal nulla (l'omicidio), ad un soffio dal sogno (la comunione con la madre): in bilico tra due territori di morte per il soggetto.

Lo scavo che compie la *Cognizione* nella realtà dell'essere è sempre sulla frontiera del dolore⁸, là dove la parola è stata straziata nelle due direzioni dell'infinito: tra ideale e caos, rabbia e fallimento; insomma essa, attirando l'uno verso l'altro i due termini dei propri paradossi, li richiama dall'oscuro nulla del pensiero e della lingua per tentare di strappar loro, ai confini dell'io, un ulteriore frammento di coscienza: il viaggio termina (e sia ben chiaro, non rimane incompiuto) solo allorché essi convergendo si sovrappongono definitivamente, nell'istante in cui il dubbio amletico diventa una tautologia isterica e paradossale, e dove il gesto efferato di violenza coincide per sempre con il pianto disperato di un bambino.

2. La penetrazione

⁷ Per un rapporto di tipo simbolico tra il repertorio classico e la scrittura gaddiana vd. P. Italia, *La parodia e il simbolo: la tradizione letteraria nell'Adalgisa di C. E. Gadda*, in *Studi novecenteschi*, 51, 1996.

⁸ È opportuno ricordare che per Gadda è sempre il sentimento, in questo caso il dolore, che « esprime per un misterioso processo il rapporto essere-divenire », cioè « perviene alla “passione del divenire”: è un indice che con formidabile intensità dice “Va bene, va male”, ed è l'indice della attività risultante nel divenire » (C. E. Gadda, *Meditazione Milanese*, in *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 795 e 806).

Il *Pasticciaccio* compie, da un punto di vista filosofico, simbolico ed espressivo, sostanzialmente un passo in avanti ed uno indietro rispetto alla *Cognizione*.

Se quest'ultima si confronta a tutti i livelli con l'assoluto sporgendosi pericolosamente sul baratro, il *Pasticciaccio* lavora per ristabilire un territorio interno di movimento per la parola, un rinnovato slancio conoscitivo per la letteratura ed un più serrato orizzonte di dialogo tra le teorie della *Meditazione Milanese* e la pagina narrativa.

Sostanzialmente, esso fa tesoro della temeraria ricerca della *Cognizione* per concentrarsi sul suo punto chiave: la frontiera⁹. Alla esplorazione cognitiva che nel primo capolavoro scavava al di sotto di un paesaggio simbolico del dolore, segue qui una sistematizzazione filosofica che ardisce di imbrigliare dall'alto il caos e gli istinti che brulicano nel reale. L'apparente immagine di "romanzo del caos"¹⁰, che negli anni gli è

⁹ A proposito dei personaggi del *Pasticciaccio* Alessandri ricorda opportunamente che « essi si trovano *sulla soglia*, direbbe Bachtin, di una crisi finale, dell'ultima decisione, nel momento di rivolgimento incompiuto e non predeterminabile della loro anima, *sulla soglia* tra la vita e la morte, tra la verità e la menzogna, tra il lucido e consapevole controllo della personalità e l'irreparabile disgregazione di questa » (L. Alessandri, « L'autore del *Pasticciaccio* », in *Lingua e stile*, 1, 1996, p. 82).

¹⁰ Troppo spesso si fa leva sulla dispersione caotica del romanzo, liquidando la netta impostazione teorica che lo sostiene solo come un'impalcatura spettrale, annegata nel disordine, e dimenticando così di dar voce anche al flusso inverso e costruttivo che attraversa il romanzo, senza il quale l'interpretazione risulta necessariamente mozzata. A titolo puramente esemplificativo, i momenti comunque più interessanti di questa tendenza sono, per le conclusioni più generalmente orientate ad una decostruzione della realtà nel *Pasticciaccio*, innanzitutto l'insistenza sul concetto di «decombinazione estrema dei possibili»: «Il tentato cosmo gaddiano assume le apparenze di un caos, in cui il linguaggio, mentre vorrebbe padroneggiare la realtà nominandola nei suoi molteplici, reciproci rapporti, finisce per operarne una progressiva destrutturazione, e giunge in prossimità della morte» (L. Alessandri, *Morte di Liliana. Note a Gadda*, in «Critica letteraria», 1, 2001, p. 84); mentre il filone che si richiama al dialogismo bachtiniano coglie bene non solo la precarietà (il «mandato provvisorio» reclamato da Gadda per la parola) ma anche la pienezza del «punto di vista» nella polifonia del romanzo: «[...] Il suo senso attuale [di una data enunciazione] si intende sullo sfondo delle altre enunciazioni concrete sullo stesso tema, sullo sfondo delle opinioni, dei punti di vista e delle valutazioni pluridiscorsive»; «Tutto sta nel fatto che tra le "lingue", qualunque esse siano, sono possibili (particolari) rapporti dialogici, cioè esse possono essere percepite come punti di vista sul mondo. [...] Questo lavoro dovunque si riduce ad una (relativamente) lunga e socialmente significante (collettiva) saturazione della lingua con determinati (e quindi

stata in diversi gradi affibbiata, non coglie infatti la chiara organicità dei simboli, la inequivocabile impostazione che sovrasta e organizza l'intero romanzo¹¹, un'illustrazione della quale ci porterebbe però ampiamente al di fuori degli sforzi di questo lavoro.

limitanti) intenzioni e accenti. [...] Come risultato [...] la lingua è tutta saccheggiata, penetrata da intenzioni e accentuata » M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 89 e pp. 110-101). Ne segue la capacità del testo di tenere insieme le proprie contraddizioni « in un amalgama composito di lingue e universi di discorso, attraverso i quali trovano espressione concezioni del mondo diverse e, spesso, dissonanti e inconciliabili. » A. R. Dicuonzo, « Le risonanze infinite : gnoseologia, lingua e poetica in Carlo Emilio Gadda », in *The Italianist*, 20, p. 165. Fondamentale è poi il riconoscimento (seppur in una tesi votata alla caoticità del sistema gaddiano) di una forte corrispondenza tra un interno e un esterno del simbolo, sostenuta dall'interpretazione neobarocca di Dombroski in *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati e Boringhieri, 2001 e l'analoga ammissione di una pregnante coscienza nascosta dietro il simbolismo del « Gadda-notaio della totalità » disegnato da Bertoni (« [...] oltre la superficie c'è una profondità, dietro l'involucro epidermico c'è un groviglio di viscere, sotto la crosta rocciosa c'è una sedimentazione di strati e di giacimenti ». Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001. Infine, la frequente interpretazione di una vuota autoreferenzialità della parola del *Pasticciaccio* è forse la più adatta a cogliere il gesto di « negazione », il vero punto di ritorno di ogni movimento gaddiano: « Si potrebbe parlare di una narrazione per la narrazione, di narrazione esondante il fatto narrato. Gadda si ferma sul dettaglio, al di fuori di ogni economia di mezzi, senza preoccuparsi della sua funzionalità, ed anzi facendosi beffe di essa. Ecco perché è difficile seguire la linea delle cose. Il lettore di Gadda si diverte a seguire, per così dire, le avventure di parole, non le avventure dei fatti. Questi ultimi sono pirandellianamente dei "sacchi vuoti" e non portano a nessuna conclusione. [...] Gadda insomma si esprime attraverso il no (*Verneinung*). Attraverso la negazione (il negativismo della scrittura) dà libero corso a ciò che altrimenti non avrebbe parola ». (G. Guglielmi, *Sulla parola del Pasticciaccio*, in EJGS Resources, 2000, www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/coursematerial/lectures/guglielmiintornopasticcio.html).

¹¹ « Argomenti quali l'incompiutezza, lo scacco conoscitivo, il frammentismo, il gioco combinatorio, si tengono la mano nel tracciare i lineamenti di una delle icone più rassicuranti del gaddismo. Se ad essa ci attestiamo, non potremo che decretare l'illeggibilità dell'opera di Gadda, vale a dire il suo mutismo, la sua incapacità di agire sul mondo. [...] I nessi tra tutti questi fatti [...] non sempre sono di natura causale. [...] La partita che si gioca nell'ultimo grande romanzo gaddiano è, in via apparentemente paradossale, proprio quella della leggibilità ». Cristina Savettieri, « Gadda leggibile », in *Antinomie gaddiane*, The Edinburgh Journal of Gadda Studies, 3/2003. Supplement n + 1, www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/journal/suppn+1/articles/savettlegg.html).

Basti dire che nella scrittura – una vera intelaiatura di nuclei espressivi che confluiscono incessantemente l'uno nell'altro¹² – così come nella narrazione, teatro di reciproche incursioni tra città e campagna, con la caccia a oggetti o persone nei rispettivi luoghi antagonisti, e infine nel simbolismo della rappresentazione, che mette in scena una contrapposizione ben definita tra forze del pensiero (le due diverse dimensioni conoscitive di polizia e carabinieri, Ingravallo e Pestalozzi) e dell'istinto (il grumo di sesso e caos rappresentato da Zamira, le sue sarte e i suoi virili scagnozzi), insomma dovunque l'apparente caoticità nasconde una solida e predefinita urbanistica del testo.

Sostenuto da questa griglia di concetti, valori, memorie e impulsi, il *Pasticciaccio* non fa altro allora che elevare a paradigma del reale l'irriducibilità della frontiera, l'insanabilità della contraddizione, quella affrontata con lacrime e sangue fino ai limiti dell'io gaddiano nella *Cognizione*, e che qui diventa il centro del discorso. Il concetto di limite, riportato all'interno delle questioni gaddiane e non più spinto fino alle sue estremità, muta in quello di confine¹³: confine tra lingue, simboli e soprattutto dimensioni esistenziali (ancora una volta: il pensiero e l'istinto¹⁴).

La forza incredibile dell'opera non sta nella sistemazione organica dell'universo dell'autore dietro un palcoscenico convulso di pieghe in cartapesta, ma nella elevazione della contraddizione – sul piano espressivo,

¹² Per un'analisi di tale peculiarità della scrittura del *Pasticciaccio* ed un approfondimento delle sue implicazioni filosofiche vd. Francesco Rivelli, « La petite perception leibniziana nell'espressione del Pasticciaccio » in corso di stampa in *Campi immaginabili*.

¹³ Così Gadda si esprime a proposito dei limiti dell'essere e delle sue interne molteplicità: « Io distinguo un termine dialettico che chiamo più propriamente confine o separazione e un termine periferico (per ora sono costretto ad esprimermi così) che chiamo più propriamente limite. » C. E. Gadda, *Meditazione Milanese*, cit., p. 110).

¹⁴ Condivisibile è l'affermazione di Bonifacino che individua nella *Meditazione Milanese*, il sostrato filosofico che entrambi i romanzi accolgono e approfondiscono, un lavoro di invenzione ai limiti ed uno di riassetto ai confini interni del reale: « L'oggetto del conoscere (del *procedere* estetico e logico) nella *Meditazione* risulta sottoposto ad una duplice deformazione: quella implicata dalla sua relazione col soggetto (la *polarità* combinatoria che *inventa* il reale) e quella dettata dalla sua infaticabile mutazione interna, dal ritmo *coinvolutivo* del suo divenire. » G. Bonifacino, *L'oceano delle parvenze: dal bateau ivre a Gonzalo in Disharmony Established. Festschrift for Gian Carlo Roscioni. Proceedings of the first EJGS international conference*, Edinburgh, 10-11 April 2003. EJGS 4/2004. EJGS Supplement n°3.

www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/journal/supp3attu%201/articles/bonifconf1.html).

simbolico e filosofico – al vero e unico territorio di conoscenza possibile per la letteratura gaddiana.

Per questo che la metafora principe del *Pasticciaccio* è quella della *penetrazione*.

Anche qui si scatenano i due movimenti-chiave dell'io gaddiano, il rancore e il fallimento, ma la molteplicità (di forme, direzioni, trame, oltre che lingue) non è più quella squisitamente riflessiva e introspettiva che mirava ad una *cognizione* dei propri limiti, bensì quella viscerale e materiale di un territorio da riconciliare e rizollare.

Le due lance con le quali Gadda trafiggeva la propria realtà, portatrici di contraddizioni a tutti i livelli dell'anima, diventano ora due eserciti tesi senza soluzione di continuità a sventrarsi, in un campo di battaglia che è innanzitutto una mappa topografica dell'essere; a tal punto che qualsiasi simbolo del romanzo esprime e insieme rappresenta il rapporto di forza che queste tensioni contraddittorie intrattengono in quel preciso luogo e momento dell'io, cioè del testo. Liliana e Zamira (con tutto ciò che si portano dietro : idealismo e materialismo, conoscenza e sesso, ecc.) non sono che i due poli di questo immenso territorio: ciascun simbolo, dunque, in base alla complessa parentela che intrattiene con le due figure, esprime un istante, una particolare combinazione di questo scontro.

Del resto, il concetto di penetrazione è come detto molto caro alla narrazione, e più volte viene allestito uno scenario che lo rappresenti con veri e propri meta-simboli.

Pensiamo al *treno*, già nella *Cognizione* archetipo di tutto il romanzo, con il suo viaggio inesorabile verso il tramonto (di ideali, speranze, memorie, verso l'oblio), in cui giaceva il dissidio tra idillio dell'infanzia e corruzione del presente, e il cui significato profondo nel *Pasticciaccio* sostanzialmente non muta (il senso di morte che stava dietro l'orizzonte si cela ora nel represso orgasmo sessuale); identica rimane dunque la sua funzione metaforica.

La valenza sessuale della locomotiva è evidente fin da un primo iniziale accenno, in cui questa – è il Roma-Napoli, una tratta che sembra geograficamente legare i due maggiori dialetti del romanzo, romano e napoletano, due lingue della *parvenza*¹⁵ – penetra il casello di Casal

¹⁵ Che il rozzo romanesco sia indissolubilmente legato all'erotismo e il melodioso napoletano alle piacevoli superfici dell'apparenza è cosa lampante nel *Pasticciaccio*. Gadda stesso spiega che il napoletano (ma l'affermazione potrebbe in questo caso essere facilmente estesa a tutti i dialetti del testo): «ribollendo nelle disgiunzioni o dicotomie

Bruciato nella furia della propria potenza, eccitando le galline come già accaduto nei resoconti delle gite del Santarella :

[...] il locomotore-pialla sopravviene con lividi lampi sul pantografo [...]. E quelle seguitavano starnazzare, si levavano a volo strangullandosi ne' loro straziati vocalizzi¹⁶ [...].

Il passo in cui invece questo furore erotico si sprigiona è un incredibile pezzo di bravura dove rabbia e concitazione sessuale, sporcizia e umiliazione, s'intrecciano accavallandosi l'una sull'altra, e dove il tempo sembra dilatarsi in una agitata giostra di immagini.

Lo spunto per l'avvio della rappresentazione erotica è come sempre la rabbia, con la quale questo mastodontico siluro fallico viene concepito:

Arrivava su da Ciampino tutto nero con un fare da pompiere incattivito, mandando al cielo cannonate di fumo bruno dalla tromba e poi tutt'a un tratto vapor bianco¹⁷ [...].

sempre più impetuosa e prorompente, in ogni direzione, con l'avvicinarsi al casello:

Pareva uno che te se butta avanti, che te voja di li mortacci sur grugno e nun potendo annà de corsa, da la polagra, la rabbia che cià dentro te la spara de fora dar naso ; e a l'istesso tempo da li piedi¹⁸.

Un impeto di cui Gadda non sottace certo l'origine, allorché incrocia simbolicamente l'apparizione della locomotiva con le impellenze fisiologiche della vecchia, liberate proprio sulla banchina :

[...] il trauma grigio-verde-nero-argento impelleva concomitato da fischio ohi ohi ohi acutissimo della vaporiera in arrivo¹⁹ [...].

dello spirito o nelle cieche alternazioni della probabilità, si perpetua in un deflusso drammaticamente eracliteo [...] pieno di urgenze, di curiosità, di brame, di attese, di dubbi, di angosce, di speranze dialettiche. L'ascoltatore viene abilitato a opinare in qualunque direzione. » C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e racconti II*, Milano, Garzanti, 1999³, p. 104. Corsivi nostri).

¹⁶ *Ivi*, p. 158.

¹⁷ *Ivi*, p. 220.

¹⁸ *Ivi*, p. 220.

prodigandosi così in eloquenti effetti onomatopeici che legano in un fiocco i due eventi :

[...] free along bank, sì, fab Casal Bruciato, per quanto alcuni dicano e però scrivano cif, cost insurance free, e alcuni addirittura cìaf²⁰ ;

Intanto sopravveniva davvero il feffe-feffe, a tutta affa²¹ [...].

E dunque, pensando alle ovvie reminiscenze fallimentari legate al filone escrementizio di tutta l'opera gaddiana²², è ancora una volta un'ira segnata da un senso d'umiliazione, quella che avanza sbuffando in quell'oggetto carico di ricordi ed ideali schiacciati.

Tra i brividi eccitati delle galline che attraversano teatralmente i binari in preda ad un terrore erotizzato (una recita identica a quella inscenata dalla Menegazzi nel furto di gioielli) ; tra le bizze di un *Cerbero* inferocito («ma per buona sorte a catena»²³) a guardia del casello stesso, che come un riflesso dell'autore assiste impotente all'orgia grondando bava (*eros*) e latrando al cielo (rabbia); e preceduto dal gesto inequivocabile di "erezione" da parte di Camilla di una tavola sulla propria pancia («“Cià er manganello dritto²⁴ !” »), il treno attraversa la desolata stazione, al centro di un paesaggio simbolico fatto dei dolorosi frantumi del passato («[...] tra le rimemoranti parvenze, schegge, muri diruti, d'una storia non sua²⁵ »).

Emblema dell'intero romanzo, allora, la scena del casello non è altro che un'ennesima, celata rappresentazione del rapporto di reciprocità che nel *Pasticciaccio* intercorre tra la vita e la morte.

¹⁹ *Ivi*, p. 219.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ivi*, p. 220

²² Parla per tutti lo stesso Gadda quando, rinnovando il rito amletico di iniziazione al dolore e all'azione, scrive : «Cogliere il bacio bugiardo della Parvenza, coricarsi con lei sullo strame, respirare il suo fiato, bere giù dentro l'anima il suo rutto e il suo lezzo di meretrice. O invece attuffarla nella rancura e nello spregio come in una pozza di scrementi, negare, negare: chi sia Signore e Principe nel giardino della propria anima. » C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 703).

²³ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 218.

²⁴ *Ivi*, p. 222.

²⁵ *Ibid.*

Vi si nasconde certamente la sete di vendetta dell'io (il treno) che aspira a penetrare la tetra notte del fallimento (il casello), che in Gadda è, tra le altre cose, sempre un po' come parlare del desiderio di conoscenza che si ribella bucando letteralmente una realtà mummificata di bugie.

Ma siamo su di una sola faccia della medaglia, perché nell'identico istante e nella stessa immagine arde un percorso simbolico inverso e certamente più evidente: quello in cui illusioni ormai perdute si pervertono in una imponente scenografia erotica, dove sembra di sentir risuonare gli strazianti rintocchi campanari di Lukones. Da questo fronte del campo di battaglia, dove il centro focale si ribalta dal treno al casello, l'irrazionalità del mondo, fonte di umiliazioni, si trasforma in un'ossessione sessuale, da ripercorrere, rimettere in scena, assaporare e schifare, come assenzio in cui affogarsi invocando la morte.

Ma se nella locomotiva l'aspetto preponderante è quello sessuale, in un altro simbolo cruciale, quello del *piede*, il concetto di penetrazione tende a valorizzare maggiormente, senza rinunciare ad esprimere entrambi i punti di vista, l'aspetto conoscitivo.

Già con la descrizione di Don Corpi abbiamo molti indizi sulla particolare importanza metaforica di questo dettaglio anatomico: personaggio fondamentale per le indagini di Ingravallo, egli appartiene all'esercito positivo della conoscenza, sia dal punto di vista simbolico che narrativo, perché recando il testamento getta una luce sulla brama di denaro e l'aridità di sentimenti che gravitava intorno alla purezza di Liliana; inoltre, raccontando la storia delle nipotine dei Balducci, oltre ad ampliare la questione della progenie già maturata nelle riflessioni del commissario, introduce il personaggio della lussuriosa e diabolica Virginia, anello di congiunzione tra Zamira e la nobile donna.

La sua è infatti la descrizione di un affidabile messaggero delle forze conoscitive, quello che nelle fiabe è l'aiutante dell'eroe nell'inchiesta: autorevole fin dal fisico (« Uomo di notevole prestantza : e di eccezionale robustezza a giudicare dalle movenze e dal passo²⁶ [...] »), egli sembra incarnare soprattutto nelle scarpe il sogno di una virilità, e dunque una conoscenza, possibile :

Le lunghe scarpe nere e stralucide sembravano conferir valore alla testimonianza: un tale impiego di brill, un così energico intervento del

²⁶ *Ivi*, p. 98.

gomito (di chicchessia), non ponno sovrapporsi alla *menzogna* e al *disordine*²⁷.

I suoi piedi, su cui Gadda si sofferma per diverse righe, sembrano ricalcare nella solidità e nelle allusioni di penetrazione, l'immagine del treno:

Dieci chili de ossi de ditacci p'acciaccà le noci [...]. Le due scarpe in riposo, lustre, color beccamorto, non più di tutto il rimanente d'altronde, priapavano fuori da la vesta che pareveno du affari proibbiti [...], du pezzi de piedoni doppi de San Cristoforo de sasso²⁸.

Il rimando erotico è chiaro, ma non sembra particolarmente collegato ad un orizzonte di sofferenza.

La questione si chiarisce definitivamente al giungere della coppia Pestalozzi-Cucullo di fronte all'affresco dei "Due Santi" : San Pietro e San Paolo.

In un tabernacolo di manzoniana reminiscenza, la descrizione del dipinto si concentra proprio sulle protuberanze dei piedi («[...] quattro piedi insospettati. I due destri, enormi, gli erano venuti d'impeto²⁹ [...] »), e in particolare sulle loro estremità, gli alluci («I due ditoni insuperbiti, valorizzati dal genio, si proiettavano, si scagliavano in avanti³⁰ [...] »), dando luogo ad un'altra metafora sull'intero romanzo.

Il gioco linguistico tra luce e alluce diventa infatti un pretesto per concepire l'espressione artistica come un'evacuazione, una spinta verso l'esterno che buca l'oscurità del nulla. Quel pieno che riempie un vuoto è metafora di un'urgenza espressiva connessa alla voglia di vivere, di reagire; insomma al polo conoscitivo e vitale della dialettica gaddiana³¹ :

²⁷ *Ivi*, p. 130. Corsivi nostri.

²⁸ *Ivi*, p. 135.

²⁹ *Ivi*, p. 196.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Uno dei momenti più espliciti dell'immaginario gaddiano nella *Meditazione Milanese* è proprio il disegno di una colata lavica (C. E. Gadda, *Meditazione Milanese*, cit., p. 685) che illustra il concetto di deformazione conoscitiva (« [...] una deiezione lavica in cui gli strati più mobili e caldi superiori rigurgitano sopra gli inferiori già raffreddati e più lenti [...]. Ciò che al grado *n* pareva utile, allo sviluppo *n+1* pare meschino e dannoso, perché si sono scoperte (inventate) relazioni più integranti », *Ivi*, p. 686) ; e che assomiglia esattamente ad un piede sinistro disteso in verticale sul lato dell'alluce, in cui ogni massa incandescente

La luce e gli alluci sono ingredienti primi e ineffabili d'ogni pittura che aspiri a vivere, che voglia dire la sua parola, narrare, suadere, educare: subjugare i nostri sensi, evincere i cuori al Maligno³² [...];

[...] i due alluci, il petrino e il paulino, palesano tutto il vigore e l'urgenza della creazione... inderogabile, della enunciazione... da coartato impulso, come rischizzati là da resurgiva e da polla [...]. Il "creatore" non ce la faceva proprio più... ad astenersi dalla creazione. "Fiat lux !" E gli alluci furono³³.

Anche la consueta tragicità del punto di vista sessuale, nell'allusione dell'alluce-fallo si sublima subito nei piedi di un altro santo, il San Giuseppe dipinto da Raffaello nello *Sposalizio della Vergine* (« a signiferare il miracolo, o meglio l'audicolo, della *castità virile*³⁴ »), ricondotta alla purezza ideale del bastone pastorale :

E risponde [l'alluce del San Giuseppe], fatto augusto dalla divaricazione, risponde *all'estasi* alta ed eretta del sottile stelo o báculo che nottetempo ebbe *fioritura bianca di tre gigli*³⁵ [...].

Nella sporgenza del piede dunque, come la luce del soggetto che ferisce l'abisso, il passato di dolore e miseria si riconverte in valori concreti :

[...] e raccatta [sempre l'alluce del San Giuseppe], dalla congiuntura piuttosto rara della *fabrile innocenza* con la *fabrile povertà*, valore testimoniale di connotato partigianesco³⁶ [...].

Come apparizioni concrete della verità a cui l'indagine anela, le due scene pedestri (Don Corpi e il dipinto dei "Due Santi") sono il segno, sul

scorre sull'altra come ciascun dito poggia su quello ad esso maggiore. Da cui risulta più chiaro di ogni spiegazione come l'alluce rappresenti il significato primigenio (il grado n , il « Fiat lux ! »), la provvisoria vetta della conoscenza che attende di essere scavalcata dalla massa lavica che lo segue ($n+1$).

³² C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 196-197.

³³ *Ivi*, p. 198.

³⁴ *Ivi*, pp. 197.

³⁵ *Ibid.* Corsivi nostri.

³⁶ *Ivi*, pp. 197-198. Corsivi nostri.

piano narrativo, che le rispettive indagini procedono nella giusta direzione, e si pongono sul piano simbolico come segni inequivocabili della tensione conoscitiva che si dibatte nel romanzo.

I due universi della poetica gaddiana si compenetrano così sia su vasta scala, nell'organizzazione degli scenari e dei personaggi³⁷, che a livello microscopico all'interno delle singole immagini. Non c'è territorio del romanzo che non esprima tale contaminazione, che giunge al suo culmine in quelli che potrebbero definirsi dei veri *simboli di frontiera*, scissi in due facce equivalenti come quelle di una moneta.

Tra questi, insieme al *cibo*, vi sono senza dubbio i *gioielli*, con la loro ambivalenza di sorgenti erotiche ma anche di solidi giacimenti di stabilità.

In quanto simboli sessuali essi si richiamano alla disillusione degli ideali, l'inettitudine sociale, l'umiliata aspirazione ad un possesso assoluto e totale della realtà: insomma attirano a sé l'olezzo della morte spirituale e assoluta della *Cognizione*. Con la differenza che nel *Pasticciaccio*, all'interno della sua cosmogonia filosofica, ciò è diventato un affare tutto fisico, tradotto nei nervi degli istinti e nelle spelonche della materia, identificato con le bugie dell'apparenza, i labirinti della superficie percettiva.

Passando dalla frustrazione per il possesso intellettuale della realtà a quella per il possesso fisico, il *topazio* non può che farsi allusivamente *topo*, con tutte le implicite mutazioni genetiche :

In occasione dello smarrimento d'un anello con un *topazzino* o *topazzo* (qualcuna, sempre pe rispetto, pronunziava *topaccio*³⁸) [...].

[...] uno strano essere : un *pazzo* : un *topazzo*. Aveva sognato un *topazio* [...] E s'era involato lungo le rotaie cangiando sua figura in *topaccio* e ridarellava *topo-topo-topo-topo*³⁹ [...].

³⁷ Del resto, la « specularità è infatti uno degli elementi più vistosi del libro ; tutto possiede il suo doppio nel *Pasticciaccio* [...]. Lo sdoppiamento dei personaggi Assunta/Virginia rientra, dunque, in piena regola in una narrazione che enfatizza costantemente l'aspetto binario del mondo. » R. De Lucca, *Virginia*, in « A Pocket Gadda Enciclopedia » EJGS 2/2002. EJGS Supplement n. 1, www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/walks/pge/virginiadeluc.html.

³⁸ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 51. Corsivi nostri.

³⁹ *Ivi*, p. 192. Corsivi nostri.

I gioielli sintetizzano così *in toto* la tensione al disfacimento dell'io gaddiano.

Eppure, al loro interno, è altrettanto intensa la loro potenza conoscitiva: essi sono il carburante simbolico che muove l'azione, da una parte scomparsi (per sempre: come i valori dello spirito) con la morte di Liliana :

Era una splendida figliola, ed era un *cofano di gioie* [...]. Era una figliola, con una scatoluccia : di cui loro, i Valdarena, aveveno affidato ar marito la chiavic ina⁴⁰;

dall'altra inseguiti dai carabinieri lungo la scia erotica che dalle spelonche della campagna ha raggiunto il palazzo della Menegazzi. Le forze ancestrali dell'universo, condensate nella loro interna stabilità chimica, fanno da contro canto alla libera instabilità dei riflessi luminosi (e degli impulsi fisici) che sprigiona la loro superficie, quasi celassero il profondo e immutabile disegno della natura («*memoria*, ogni gemma, ed opera individua dentro la *memoria* lontanissima e dentro la fatica di Dio⁴¹ »), l'inaccessibile verità del noumeno («*verace* sequioossido $Al_2 O_3$ *veracemente* spaziatosi nei modi scalenoedrici ditrigonali della sua classe, premeditata da Dio⁴² »).

La loro composizione rappresenta così, all'opposto della superficie erotica e disgregatrice, una forza di attrazione positiva, la stessa che seguono, ciascuno in direzioni diverse, l'ingegno di Ingravallo e quello di Pestalozzi ; in essa esistono ancora dei riferimenti fissi (la composizione chimica) ; in essa il sogno della conoscenza e il concetto di verità riacquistano un senso (la riconoscenza del *valore* dal *non-valore*) :

Gemme erano, quei risplendenti rubini, b si vedeva, incubate e nate nei millenni originari del mondo. Il perito lo poteva *riscontrare e garantir*⁴³ [...].

Ogni gioiello possiede allora nelle proprie viscere precisi significati interiori, come dimostra la vicenda dell'opale di Liliana che, considerato il

⁴⁰ *Ivi*, p. 90. Corsivo nostro.

⁴¹ *Ivi*, p. 231.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ivi*, p. 232. Corsivo nostro.

responsabile della morte dello zio, porta impresso la spinta alla morte già nascosta nella nobiltà (d'animo) della donna.

E in quell'ultimo gesto di riscatto con il quale ella dona il ciondolo al Valdarena sostituendo l'opale con il duro diaspro, ultimo tentativo di dar vita ad un nuovo corso, una rinnovata progenie a partire dal cugino, è la pietra incaricata di trasmettere la fermezza d'animo necessaria alla resistenza e perpetuazione della stirpe nella nuova epoca (« “Io per lei ero come il campione della razza : de sta bella razza dei Valdarena⁴⁴” [...]»

Il passaggio dall'antica e malinconica purezza del celeste opalino con sfumature cineree («Pietra sublunare, pietra elegiaca, dalle dolci e soffuse lattescenze⁴⁵ [...]») alle ferite rosso-sangue del verde diaspro in cui sembra quasi annunciato il triste epilogo della donna («[...] quasi cagliato sangue, dentro la verde carne del sogno⁴⁶»), testimonia di come i gioielli di Liliana, a differenza di quelli Menegazzi, rappresentino innanzitutto delle forze spirituali, connesse alla dimensione autentica della realtà.

E così, i due universi del soggetto si compenetrano a vicenda con il peregrinare di questi oggetti a tal punto che, in un certo senso, il gioiello può essere considerato una esplicita metafora di tutta la simbologia gaddiana, così barocca in superficie, aperta lascivamente alla descrizione più sinuosa e alle suggestioni più disparate – quasi una raffica di scintille abbaglianti – sempre però figlia di un dolore profondo che alberga al di sotto, tra le maglie dell'io, in cui si cela il vero significato di ogni oggetto :

Gemme d'aver cristallizzato naturalmente dal sequiossido fuso, lungo le direttrici del sistema [...]. Così l'impeto, il dolore di un'anima si raggela in un grido, coagula nella notazione, secondanti le direttrici formali del pensiero: in un diacciato grido ! che è il suo, e non il bercio di un'altra, o del mercato delle anime e dei berci⁴⁷.

3. L'io gaddiano: il centro nel confine e la periferia nelle viscere

La intrinseca contraddizione di un soggetto che aspira ad esprimersi e conoscere in un solo gesto, è ovviamente il risultato di quella scissione

⁴⁴ *Ivi*, p. 116.

⁴⁵ *Ivi*, p. 108.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ivi*, p. 232.

nella letteratura del primo Novecento con la quale il personaggio perde la sua unità.

Se però vogliamo affrontare la crisi moderna in Gadda e capire come in lui possano convivere due tensioni inconciliabili, bisogna passare proprio per quel suo personale concetto di penetrazione.

È evidente e noto, d'altra parte, come nella sua opera si sviluppino le due strade che da quella crisi nascono: da un lato abbiamo la frantumazione dell'io in mille pezzi, catapultato improvvisamente in una realtà non più univoca ma dagli infiniti significati possibili – una vera e propria schizofrenia del soggetto in cui naufraga ogni possibilità conoscitiva⁴⁸; dall'altro c'è la sua ostinazione a mantenere nonostante tutto una propria unità, una cocciuta resistenza alla disgregazione, che lo porta a piegare tutto alle proprie esigenze, deformando così la totalità all'interno del singolo punto di vista⁴⁹. È la vittoria del narcisismo di *Eros e Priapo*, che lascia spazio solo ad un inevitabile espressionismo.

⁴⁸ Tra le diverse interpretazioni del filone critico attento alla disgregazione del soggetto gaddiano, dovrebbe costituire sempre un punto centrale, come sul piano narrativo si è soliti fare citando Manzoni, partire dalla sostanziale distanza che separa la filosofia gaddiana dal sistema leibniziano: «Per Gadda, privato della garanzia metafisica del principio di ragion sufficiente, forse la totalità degli enti che costituisce questo mondo potrebbe essere il nulla [...]. [...] Con Gadda, più procede l'euresi, più si fa complesso e oscuro il “logogrifo” della realtà e vicina la fine degli atti possibili. L'onnipotenzialità del dio leibniziano che è come il “cine-occhio” di Vertov che abbraccia tutti i punti possibili del globo, in Gadda si converte nella sua impossibilità, come dilatazione disordinata ed estrema del possibile, fino alla morte. Alla fine ogni realtà possibile si disgrega definitivamente [...]». L. Bacchi, «Gadda e il compossibile», in *Intersezioni*, 3, 1993, p. 562). Vedere in Leibniz non un semplice modello, ma un vero *alter-ego* filosofico inseguito dall'autore – riprodotto ed emulato, ma anche corretto e rimproverato – nella straziante impossibilità di far combaciare quella filosofia con la nostra epoca, aiuta a tener presente la duplicità dell'attrazione verso il caos della letteratura gaddiana: l'intensità crescente, quasi mistica, che vi si registra è sempre, insieme ad un deflusso nella morte, una corsa estatica che anela ad un'identità, un sogno di ricongiungimento sempre sul punto di fallire.

⁴⁹ «Ho notato come alle origini del romanzo gaddiano sia reperibile un chiarissimo riferimento alla tesi-antitesi-sintesi dell'idealismo. [...] Io comunque ritengo che l'ulteriore sviluppo della scrittura di Gadda, in direzione moderna e post-moderna, sia da attribuire più all'impossibilità (per lui e per il suo secolo) di quella iniziale poetica, che alla scoperta – e sentita, piena, “felice” adozione – di una vera poetica nuova: e resta dunque, soggettivamente ma anche [...] oggettivamente, un fallimento.». Giuseppe Stellardi, *Gadda tragico: miseria e grandezza della letteratura*, in *I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani*, 2, Napoli, Ricciardi, 2003, p. 171). «[...] Nelle opere principali, non molla mai il proprio vituperatissimo io [...]. “Mollare” non significa affatto rimuovere l'io

Ciascuna delle due direzioni, se percorsa fino in fondo, porterebbe alla morte dell'io gaddiano, ad un soggetto definitivamente postmoderno. All'orizzonte di ciascuna di esse c'è infatti un ideale: il dominio profondo, "noumenico" (sempre nel senso gaddiano) della realtà, che tende al ripiegamento interiore, da una parte; e la razionalità ferrea basata sulle cause e gli effetti, che dall'altra trascina l'io a dissolversi nei labirintici bivi del reale.

Ogni punto dell'opera dell'Ingegnere è consapevole di tale paradosso, teorizzato addirittura in maniera esplicita in *Eros e Priapo* :

Quando schizofrenia e follia narcissica attingono ai loro estremi esse pervengono per distinta strada, pure non meno questa che quella, pervengono alla estinzione della personalità⁵⁰.

La tematica della morte, che coincide con l'assenza del pensiero, la fine della conoscenza, e dunque con il nulla, è così il primo polo del rebus gaddiano. Il rischio per l'io di sfociare nel caos costituisce il movente ispirativo primario della scrittura, dove la schizofrenia e il narcisismo vengono spinti ai propri limiti. In *Liliana e la Menegazzi*, *Gonzalo e la madre*, vi è incarnata la tensione al disfacimento, fisico o spirituale, in una o l'altra delle due direzioni: un'apertura – di matrice rabbiosa e schizofrenica – o una chiusura – satura di fallimento e narcisismo – nei confronti della realtà.

Leggiamo ad esempio il finale di *Accoppiamenti giudiziari*, nel quale entrambe convergono in un unico passo. Qui, l'ossessione dello zio per la morte e la dissipazione della proprietà, lo porta a forzare il significato di un passo del funebre incipit dei *Sepolcri* (« Ove più il Sole / per me alla terra non fecondi questa / bella d'erbe famiglia e d'animali ») in un inno benaugurale per la comparsa di un unico erede. Mistificando il senso delle parole, letteralmente deformando il senso originale, egli piega narcissicamente il testo alle proprie esigenze; al contempo, però, si preoccupa di trovare una legge sintattica generale, che valga per tutti e che giustifichi razionalmente l'interpretazione desiderata. Spinte all'eccesso,

dall'opera, ovviamente; può voler dire, invece subordinarlo ad essa, e staccarsene, contemplarlo come creatura nuova e diversa. [...] Io direi che la "martellante critica gaddiana dell'io" segnala, paradossalmente ma a chiarissime lettere, proprio l'ipertrofia del soggetto [...] non la sua dissoluzione ». (*Ivi*, p. 179).

⁵⁰ C. E. Gadda, *Eros e Priapo*, in *Saggi, giornali, favole II*, Milano, Garzanti, 1998², p. 325.

tensione narcissica e schizofrenica culminano alla fine nell'assurdità del non-senso, nell'arbitraria combinazione di possibilità, in una melodia di suoni che non hanno più un collegamento con la realtà :

L'erogatore del carne, a dir vero, lo aveva sempre messo in imbarazzo e un tantino anche innervosito con quel « più » a cui dopo nove sillabe teneva dietro quel « non », da lui Beniamino industriale a Busto assolutamente impreveduto⁵¹ [...] ; la sperata legge ecco ecco gli pareva lì lì per germogliare nella primavera, ma non si può dire in nessun caso [...], « il Sole più fecondi non », e, cioè né, « il Sole fecondi più non » : e nemmeno beninteso, con che la legge finiva per ingarbugliarsi del tutto, « il più Sole fecondi non », o anche, cioè tanto più ovverosia tanto meno, secondo è data licenza ossia licenza è data alla lira, d'un gran Lirone però sol, « il Sol mi fa fa re la do si do – la re fa fa la mi fa re – no no si si fa fa do Sol⁵²...

L'aspetto più interessante della crisi moderna in Gadda è però il fatto che queste non siano condizioni statiche dell'essere, ma movimenti dialettici, in continuo e mutevole rapporto. All'interno della rappresentazione assumono cioè un dinamismo che li trasforma in flussi da percorrere da un polo all'altro, non sabbie mobili nelle quali affogare il proprio dolore: l'impulso gaddiano non rinuncia a conoscere, esplorare, organizzare, nemmeno nel disordine assoluto.

Del resto, il concetto di penetrazione è ben presente sia nella costante allusione sessuale che nella metafora conoscitiva della luce che buca le tenebre.

Allora l'altro polo del rebus, la vita, l'unica possibilità di coesione ed esistenza per il soggetto, sta in questa contrapposizione dialettica tra le due tensioni (frantumazione dell'io e narcisismo fagocitante, visione interiore e identificazione nella materia, aspirazione conoscitiva e tensione espressionistica, l'uno e il molteplice) : è il loro confronto, la reciproca infiltrazione dell'una nell'altra, ad impedire che entrambe sfocino nel caos.

Si tratta di una dialettica molto particolare : le due questioni fondamentali dell'io gaddiano non sono semplici concetti, ma percorsi che lo *penetrano* come una lama, in un rapporto di *compenetrazione*.

⁵¹ C. E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziosi*, in *Romanzi e racconti II*, cit., p. 917.

⁵² *Ivi*, p. 920.

Pensiamo alla chiusura dell'io di Gonzalo, il quale è risucchiato dai vortici del suo stesso abisso interiore – la villa di Lukones – dopo il naufragio di ogni ideale della ragione. Ce lo immaginiamo come un'anima quasi completamente avvolta dalle tenebre, sempre più rintanata negli angoli più bui della casa, che ha rifiutato tutto, o quasi. Di questo passo il romanzo racconterebbe solo la discesa di un io titanico negli inferi della propria solitudine, se non si scontrasse ogni volta con la presenza, proprio nella villa, di un elemento vitale che inverte puntualmente la rotta del dolore: la Signora. È dalla madre, in cui si rinnova la rottura di ideali ancor più profondi (la ricerca della comunione totale tra l'io e l'universo, una conoscenza profonda e assoluta), che Gonzalo sente nascere un movimento contrario, anch'esso diretto ad una morte, fatto di rabbia e rancore rivolti all'esterno, verso il quale ripartirà attraverso un ricordo, una visione ad occhi aperti, o un'ossessione sulla società, e andando così incontro ad un ennesimo cammino di fallimenti della ragione; per ritornare infine a sprofondare sempre più in basso, sempre più all'interno.

Ugualmente nel *Pasticciaccio*, che possiede le caratteristiche di un trattato sulla poetica gaddiana, l'implosione interna che porta alla morte di Liliana (altro naufragio di aspirazioni assolute e incontaminate), si ribalta nel percorso a ritroso, dalla morte alla vita, dall'abisso interiore alla ricostruzione del pensiero, che compie l'indagine d'Ingravallo, come un riscatto della conoscenza di aspirazione noumenica (ovviamente imperfetta: non giungerà ad acciuffare l'assassino, ma alla fine il suo personaggio avrà ripercorso i meccanismi profondi che hanno portato a quella fine). In modo inverso, la contaminazione erotica, e dunque irrazionale, del mondo borghese che il furto Menegazzi rappresenta, è la molla per la spedizione logica e razionale del Pestalozzi negli antri delle pulsioni sessuali.

Tale contrapposizione, sia ben chiaro, non è un'astratta costruzione filosofica allestita per organizzare il proprio dolore: chiunque abbia letto la *Cognizione* e il *Pasticciaccio* sentirà quanto sofferta e intricata essa sia. Poiché ciascun movimento attraversa l'altro a ritroso, venendo a contatto con l'attrito delle questioni opposte, ogni parola è l'espressione di tale rapporto (la rabbia di Gonzalo è sempre consapevole del senso di fallimento che la osteggia, con il quale interagisce, produce sempre nuove immagini e spunti espressivi; così come la logica luminosa del Pestalozzi è costantemente infognata in un contesto simbolico ed espressivo di morte e caos).

La bellezza di Gadda sta proprio nella sofferenza continua di un io infilzato contemporaneamente da ambo le parti, nello stridere di lame incrociate che si rinnova in ogni parola, in ogni immagine : è tutta qui la *verità* dell'opera gaddiana, nella sua autenticità.

È questo il suo scacco alla crisi della modernità : il coraggioso trasferimento del centro dell'io dai placidi entroterra della tradizione ottocentesca al crinale della coscienza novecentesca. Scegliendo quel punto di partenza, con un atto del tutto analogo a quello di Amleto, la sua opera trasforma gli ideali dell'epoca moderna, una volta tangibili e percorribili, in periferie di morte (la verità, il sogno, la ragione), luoghi svuotati di senso, in cui l'io cesserebbe di respirare se non li attraversasse in un spirito di perenne contraddizione.

Se Pirandello disperde il soggetto nell'infinita molteplicità del reale suggerendoci il *sensu del contrario* quale unico strumento per smascherare gli inganni della ragione, Gadda parte da quella molteplicità per fissare l'unico luogo di osservazione rimasto possibile per il soggetto: attraversando il proprio essere proprio con la coscienza dell'opposto – cioè disgregandosi verso un orizzonte secondo il sentimento che vi si oppone (quando anela all'oblio della morte attraverso sfuriate schizofreniche oppure ambisce a ristabilire una giustizia mentre si immerge in un funebre lago di fallimenti) – egli trova un singolo punto di vista sul mondo nella sempre mobile e provvisoria frontiera che le proprie contraddizioni incidono in ogni aspetto della realtà. E costruisce all'interno di tale dialettica dei rapporti sempre più profondi, che mutano e si rinforzano senza sosta con le mosse e gli spasmi di quell'organismo vivente che è il testo, alter-ego dell'io.

Il nuovo centro del soggetto, allora, afferma una nuova visione di conoscenza, non più legata a certezze stabili, ma alla densità delle traiettorie (molteplicità, punti di vista, pluralità, che dir si voglia) create man mano, lungo tale linea di confine, dallo strazio di questa compenetrazione, alla coscienza sempre più fitta che questa scava.

Il dubbio amletico cessa così di essere tale e diventa, secondo queste premesse, un destino, una dialettica inevitabile : da una parte il vuoto, la tensione schizofrenica e quella narcissica che escludono da sole ogni possibilità conoscitiva ; dall'altra un'io che si compatta mettendole in rapporto, facendole compenetrare a vicenda, costruendosi così un territorio da esplorare. Un territorio mai sigillato, che ai suoi confini sfuma nel nulla (la morte della Signora, quella di Liliana), ma che nelle sue maglie interne,

dove il dolore riesce ancora ad incarnarsi nella realtà, è una costellazione di lumini e segnaletiche.

In Amleto, come nel soggetto gaddiano, non c'è altra scelta che la vita, per soffrire e ricomporre dal caos degli istinti una morale, una mappa sulla superficie della coscienza:

La sua condotta tutta impernata sulla necessità morale dell'azione, che sola può riscattare il nostro destino e motivarlo di fronte alla vergogna e alla colpa.

[...]

In lui non si contorce il dubbio, chi mai ha inventato questa scemenza? Si palesa invece un dibattito [...] l'uomo invasato dalla missione ricostituitrice (d'una realtà morale del mondo), l'uomo chiamato, predestinato ad agire moralmente⁵³.

L'io gaddiano, sospeso tra la contraddizione più estrema e il vuoto che lo circonda, diventa allora nella verità della parola, nella profondità dei simboli, l'ostinata e dolorosa rappresentazione di un viaggio, un temerario viaggio, nelle zone dell'indicibile che ogni individuo possiede: là dove imperversa la bufera e si cammina sull'impercettibile filo che scorre tra la vita e la morte.

Francesco RIVELLI
Università di Parma

⁵³ C. E. Gadda, *I viaggi la morte*, in *Saggi, giornali, favole I*, Milano, Garzanti, 1998², pp. 539-540.