

L'OSSESSIONE DELLA FRODE.

La menzogna nel romanzo moderno

by

ANGELO RAFFAELE DICUONZO

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Comparative Literature
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy,
The City University of New York

2011

© 2011

ANGELO RAFFAELE DICUONZO

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted
for the Graduate Faculty in Comparative Literature in satisfaction
of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Dr. Hermann W. Haller

Date

Chair of Examining Committee

Dr. André Aciman

Date

Executive Officer

Dr. Vincent Crapanzano

Dr. André Aciman

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

FRAUDULENT OBSESSIONS:
LYING IN THE MODERN NOVEL

by

Angelo Raffaele Dicuonzo

Adviser: Professor Hermann W. Haller

The subject of the dissertation is the art of lying in literature, specifically in the modern novel and its Italian variant in particular. First, it examines authorial condemnation of the dishonesty of power, its fraudulent ends, means and mechanisms, and second, analyses the language and style employed in such a denouncement, in which the rejection of the artificial quality of literature is itself embedded.

In this way, the analysis approaches the age-old question of the relationship of literature to society, underscoring the antagonistic quality of this relationship. Put differently, the investigation keeps history under close scrutiny, while rejecting its fraudulent use, namely its purposeful gaps, forms of accommodation, and rhetoric of progress. The authors and works studied foreground, through their representations of society, the novel's function as a force of opposition, a function that is intent on revealing its own fraudulent structures. From this perspective, I point out the ideological characteristics of the texts under examination, with care, however, not to become entrapped in petty sociology. Instead, my interests are in the ideology of the text, and therefore in those elements constituting textual form, namely, language and style. As a

result, the literary text acts on reality with the purpose of offering a fictional solution to the conflict, while truly deepening it. In other words, the novel as a cultural product does not derive directly from the conditions of its production. Between the novel and society is the mediating force of authorial intervention, whereby the rough materials of history are transformed by fictional synthesis into “visions” that reveal the collective cultural anxieties that have summoned the author’s response.

The denouncement by literature of its own nature as artifice represents the opposite side of the coin. In a century devoted to the novel as the preferred medium of literary expression, authors commit the radical act of denouncing narrative fiction as fraudulent. They thus herald an entire process of self-reflection, designated to exhibit the lies of literature and, in so doing, reveal the compositional principles of deceit.

RINGRAZIAMENTI

Un pensiero riconoscente e affettuoso va prima di tutto al sempre rimpianto Robert S. Dombroski, al cui benevolente sostegno e alla cui schietta amicizia devo la mia carriera di dottorando negli Stati Uniti e l'avvio del progetto di tesi.

Doverosi ringraziamenti vanno poi ai professori André Aciman e Vincent Crapanzano per aver acconsentito con squisita cordialità a far parte della commissione esaminatrice e valutare il lavoro che qui presento.

Infine, mi è grato testimoniare la mia profonda riconoscenza al professor Hermann W. Haller, verso il quale sono e rimarrò in debito non soltanto per l'impeccabile supervisione dell'*Ossessione della frode*, ma anche per le importanti opportunità di maturazione professionale che ha voluto fiduciosamente e generosamente offrirmi nel corso di questi anni, e per una lezione di decoro etico e professionale nutrito di senso di responsabilità, discrezione e rispetto. Vorrei esprimergli, altresì, tutta la mia gratitudine per avermi accordato un'amicizia che mi onora.

INDICE

Introduzione	p. 1
PARTE PRIMA: L'ACHERONTE DELLA MALA SUERTE. PER UNA SOCIOLOGIA DEL DOLORE NELLA <i>COGNIZIONE</i> GADDIANA	
Capitolo I. Uno scarabocchio di romanzo	p. 12
Capitolo II. L'uomo malato	p. 23
Capitolo III. Sociologia del dolore	p. 81
INTERMEZZO	
Un'estetica da praticone. Carlo Emilio Gadda tra gnoseologia e poetica	p. 183
PARTE SECONDA: IL LIMBO DELLA SCRITTURA. <i>PEDRO PÁRAMO</i> DI JUAN RULFO	
Capitolo IV. Padri, canoni e madri	p. 233
Capitolo V. Una prole antieroica	p. 261
Capitolo VI. Le fantasime faconde, la mezzana «payasa» e il contropelo alla storia	p. 277
Capitolo VII. La merce, l'allegoria e l'inferno	p. 309

PARTE TERZA: VINCENZO CONSOLO E ITALO CALVINO

Capitolo VIII. Le menzogne della storia e «i teatri finiti e familiari» della letteratura. Note generali sulla narrativa di Vincenzo Consolo	p. 331
Capitolo IX. Italo Calvino e la letteratura a venire. Breve lettura critica delle <i>Lezioni americane</i>	p. 345
Conclusione	p. 360
Bibliografia	p. 365

INTRODUZIONE

La verità! Esaltata follia di un dio! Che cosa importa agli uomini la verità?

Friedrich Nietzsche

La verità è indivisibile, non può dunque conoscere se stessa; chi vuole conoscerla deve essere menzogna.

[...]

L'arte vola intorno alla verità, ma con la ferma intenzione di non bruciarsi. La sua abilità consiste nel trovare un luogo, nella vuota oscurità, in cui il raggio di sole, senza che prima sia stato possibile accorgersene, possa essere catturato in tutto il suo vigore.

Franz Kafka

Cum enim Deo tantum dicitur, tunc tantum in corde veritas amplectenda est; cum autem homini dicitur, etiam ore corporis verum proferendum est; quia homo non est cordis inspector.

Aurelius Augustinus

La paternità dell'espressione «ossessione della frode» con cui si è intestato il presente lavoro non è nostra bensì di Carlo Emilio Gadda, che la impiega in *Meditazione breve circa il dire e il fare*, un saggio del 1956 — pochi anni appresso inserito nella raccolta *I viaggi la morte* — nel quale auspica che alla parola, di contro all'inganno che la spoglia della sua gravidanza semantica immiserendola a vuota magniloquenza vatesca o a spocchioso raggiro o a isterica ecolalia pappagallesca, si possa restituire «la magia della verità», il medesimo potere sciamanico che trent'anni più tardi — nelle *Lezioni americane* — invocherà Italo Calvino come antidoto allo stato pestilenziale in cui giacciono il linguaggio e il mondo a causa della profluvie incontrollata, accelerata e livellante delle immagini e dei messaggi dell'età postmoderna. Parlando da un avamposto

del Novecento, sia Gadda sia Calvino si sono da tempo lasciati alle spalle ogni ottimistica credenza — classicistica o positivista o simbolistica che fosse — in una relazione d'identità tra le *res* e i *verba*, tra il mondo e il linguaggio, e acquisito la coscienza di una relazione tra i due termini fondamentalmente allegorica, di cui la chiave non è mai data in partenza, costituendo piuttosto il palio differito, «una ricompensa troppo lontana, prima di tutto [...] una tentazione maligna»¹ di un inesauribile processo di ricerca del senso. Gadda, perciò, può invertire la formula giustiniana e affermare che le *res sunt consequentia nominum*, senza però la pretesa simbolistica ovvero logocentrica che alla parola spetti ora la privilegiata prerogativa della segnatura — della ricreazione oppure della riesumazione — del senso attraverso i percorsi misteriosi ed esoterici dell'analogia o le vie presentificanti del *Logos*, a totale discapito dei metodi analitici dell'intelletto e delle evidenze cristalline della ragione cartesiana di un soggetto puro e trascendentale. Nemmeno è più possibile, nel Novecento inoltrato, che il senso sia la posta in gioco di un *pari* di pascaliana memoria in un mondo — come direbbe il Lukács della *Teoria del romanzo*, nostalgico della immanente plenitudine epica — abbandonato dagli dei e caduto preda dell'aperta temporalità, che è in fondo il secolarizzato mondo frammentato e particellare del capitalismo avanzato e delle sue relative contraddizioni e inquietudini.

Un'avvertenza s'impone. Trattando della parola, Gadda non ripone il proprio interesse nella nozione scientifico-dialettologica di un linguaggio depurato di creaturalità nell'astratto sistema costituito della *langue*, con la neutralizzante scarnificazione della parola che un logogrifo siffatto comporta allorché ne riduce le concrete realizzazioni a epifenomeni di un impersonale repository di forme e delle loro possibilità commutative, e neppure lo ripone nell'esecuzione individuale, eccezionale e irripetibile della *parole*. È

¹ P. Ricoeur, *Storia e verità* (1955), trad. it., Cosenza, Costantino Marco, 1994, p. 181.

la produzione del *langage* — per dirla con Ferruccio Rossi-Landi — che prima di tutto preme a Gadda, e, del *langage*, la motivazione socio-antropologica che gli è connaturata e che lo informa, immessavi dai fruitori all'interno del processo di socializzazione della quale il profilo materiale e la significanza della parola sono a un tempo il prodotto e lo strumento costituente. In quanto, nel caso del linguaggio, «*il modello della lavorazione è sociale*»², la parola è da sempre conformata e accentuata dalle conflittuali visioni del mondo di utenti socialmente individuati che la lingua rendono «il caos o il cosmo delle immagini e de' giudizi, dei modi e delle favole, in che si aggroviglia il vivente polipaio della umana comunicativa»³. E manzoniano guazzabuglio (ma Gadda lo chiamerebbe anche groviglio, garbuglio, gnommero) è la scrittura gaddiana che, nella sua ansia di autenticità, non si rivolge alla comoda invenzione di un *Ur-Wort*, di una lingua aurorale o post-apocalittica, bensì alla deformazione spastica del *pastiche*, utilizzato non alla maniera imitativa implicata dall'accezione francese del termine, ma come commistione macaronica di linguaggi multipli di varia configurazione diacronica e sincronica e di disparata funzione espressiva, come logomachia dunque, attraverso la quale mettere in atto la drammatizzazione dei parziali punti di vista assiologici sulle cose entro l'arena sociale della lingua in cui s'incarnano. Nella prospettiva del sovvertimento maccheronico della *lindura* stilistica, la frode si annida nel tentativo di sottrarre la parola all'agone tra le immagini del mondo e i sistemi valoriali che la innervano per inseguire la pretesa romantica di una sua unicità e assolutezza e, al di là delle pur comprensibili

² F. Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968, p. 14.

³ C.E. Gadda, *Meditazione breve circa il dire e il fare*, in *I viaggi la morte*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, pp. 444-54, a p. 445.

giustificazioni pragmatico-performative di intervento e presa sul reale, il mito di una rispondenza senza residui della lingua alle cose e agli eventi.

Comprensibile, quindi, ci si sia serviti dell'espressione di Gadda — all'analisi della cui *Cognizione del dolore* è dedicata la sezione più ampia — per intitolare complessivamente le ricognizioni critiche che seguono. E nella formula gaddiana a contare non è soltanto il determinante «della frode», da leggersi naturalmente come genitivo oggettivo, ma anche il determinato «ossessione», di per sé spia dell'assillo della menzogna (e, specularmente, della veridicità) nella letteratura e nell'individuo della tarda modernità, entrambi sollecitati a sentire con affanno, nel momento in cui ne fanno oggetto di riflessione o sono in essa catturati, la sconsolante inautenticità del vivere e operare dovuta alla parcellizzazione e alla reificazione sociale che aliena l'uomo dalla vita, dagli altri e da se stesso.

La nostra investigazione si sofferma, in forma ora più analitica ora più panoramica, su alcuni autori e testi ritenuti esemplari, a prescindere dal listino di borsa dei titoli letterari, della trattazione e della rappresentazione del tema *obsédant* della menzogna nella prosa specialmente narrativa del secolo appena chiusosi, con la sola eccezione delle *Lezioni americane* di Italo Calvino, prezioso testo saggistico di portata testamentaria e significato etico-poetico deputato a traghettare il lettore (in particolare — s'intende — il lettore di letteratura italiana del secolo passato) verso la sponda del nuovo millennio, i cui caratteri già sembravano intravedersi dalla dirittura d'arrivo del Novecento. L'intento principale non è di assolvere uno studio tematico dell'impostura mediante un semplicistico esame ravvicinato del complesso degli intrecci o di loro episodi significanti in relazione al tema, né tantomeno è quello di intraprendere e mettere

a punto una sorta di tassonomia sistematica delle forme e dei contenuti che l'impostura assume nei discorsi e negli atti dei personaggi fittivi. Piuttosto, lo scandaglio critico si esercita su due aspetti della menzogna differenti ma strettamente interrelati, il primo dei quali consiste nella denuncia da parte della letteratura della disonestà del potere, dei suoi mezzi, meccanismi e fini fraudolenti, mentre il secondo può essere identificato nel linguaggio e nello stile cui la letteratura stessa fa ricorso nella sua denuncia della fallacia, contemporaneamente portandosi fino all'estremo opposto e autocritico dell'ostensione dell'artificialità delle proprie forme e dei propri generi e alla contestazione dell'infondatezza delle pretese veritative che essi avanzano.

L'illustrazione del rapporto tra potere e letteratura fa sì che sia indispensabile tornare a porre la *vexata quaestio* del rapporto — da intendersi in termini antagonistici — tra letteratura e società, tra le quali lo scollamento diviene via via sempre meno evitabile in una temperie storica, qual è quella che impronta la tarda modernità a partire dalla metà dell'Ottocento, nella quale l'avvento e l'affermazione del capitalismo monopolistico determina — mediante la divisione tra lavoro manuale e lavoro intellettuale — la proletarianizzazione e la marginalizzazione di intellettuali e artisti, da allora in buona parte espressi dalla frazione declassata della borghesia o *tout court* dal ceto medio. Da cosiffatti processi societari emerge per la prima volta nella storia un gruppo intellettuale che, frazione dominata della classe dominante — per dirla con Pierre Bourdieu —, acquista natura e coscienza di ceto separato, separatezza che non mancherà di riversarsi sia nella concezione e nella prassi dell'arte sia nella velleità dell'intelligenza in genere di recuperare un ormai compromesso, se non irrimediabilmente perduto, mandato sociale mediante l'enfasi posta sulla funzione critico-contestatrice, morale e civile dell'esercizio

di “passare — come avrebbe detto Walter Benjamin — a contrappelo la storia”, le sue forme di accomodamento e coercizione, la sua retorica del progresso, le sue deliberate e interessate lacune, le sue forme di legittimazione ideologico-culturale. Non a caso, le opere prese in esame — la *Cognizione del dolore* gaddiana, il *Pedro Páramo* del messicano Juan Rulfo e i romanzi storico-metaforici di Vincenzo Consolo — possono definirsi *d’emblée* romanzi storico-sociali, per quanto anomali e aberranti rispetto all’oggettivante e mimetica compiutezza dei romanzi classico-ottocenteschi alla Balzac e alla Scott, assurti a inarrivabili esemplificazioni del genere nella teorizzazione hegeliano-marxista di un György Lukács. Né è accidentale che la *fabula* di una porzione dei testi analizzati elegga a protagonista la figura autoriflessiva di un intellettuale, scrittore o artista, e a specola più propizia e fruttuosa per la rappresentazione il suo punto di vista. Pensiamo, per limitarci alla menzione di un paio di esempi, al Gonzalo Pirobutirro d’Eltino gaddiano e al Fabrizio Clerici di Consolo, nei cui rispettivi artefici dichiaratamente agisce e fermenta la lezione manzoniana del romanzo come dispositivo euristico integratore dei vuoti partigiani e delle esclusioni tendenziose — del «balbettio della reticenza e [della] franca sintassi della menzogna»⁴ — della storiografia ufficiale e correttivo delle storture della storia, alla quale, accostandola alla «scemenza del mondo», nell’appendice alla prima edizione in volume della *Cognizione* Gadda con sprezzante sarcasmo e senza possibilità alcuna di appello imputa di essere «una farsa da commedianti nati cretini e diplomati somari»⁵. Nella disputa con il potere, pertanto, il romanzo, accampano in primo piano la raffigurazione dell’universo sociale, se da una

⁴ Id., *L’Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l’Autore*, posto in appendice a *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini e E. Manzotti, vol. I, Milano, Garzanti, 1988, p. 761.

⁵ *Ibidem*.

parte si investe della funzione di forza oppositiva, dall'altra perviene a inscenare in figurazioni *en abyme* una riflessione sui propri compiti conoscitivi e il proprio strumentario rappresentativo, al tempo stesso mettendo in questione la presunta 'ingenuità' delle forme letterarie in generale.

La prospettiva adottata implica, com'è immaginabile, che l'indagine riconosca e svisceri le armoniche ideologiche dei testi sotto scrutinio, ponendo comunque attenzione ad aggirare le trappole del riduzionismo del sociologismo spicciolo e del marxismo volgare⁶, usi a deprimere l'incarico della produzione letteraria nell'ancillarità del mero rispecchiamento delle condizioni materiali date e delle visioni politico-sociali degli autori e della classe sociale cui sono affiliati, trascurando per questa via la specificità — rimarcata ad esempio con decisione dal Pierre Bourdieu delle *Regole dell'arte* — dei tempi di evoluzione e delle leggi di funzionamento di ciascuno dei due campi interagenti, il «campo del potere» e il «campo intellettuale». L'interazione tra i quali avviene sulla base della mediazione irriducibile della mentalità e della cultura, e naturalmente dei costumi di pensiero e delle formazioni discorsive in cui mentalità e cultura si esplicano⁷. Ciò che equivale, nel campo dell'arte, a dare il debito rilievo al ruolo imprescindibile giocato dalla dialettica tra innovazione e tradizione e dal rapporto altrettanto dialettico tra opera e generi, dove l'importanza accreditata sia alla tradizione sia ai generi che la

⁶ Contro il marxismo volgare, si vedano le caute ma ferme precisazioni espresse Friedrich Engels a Franz Mehring in una lettera datata 14 giugno 1893, di cui riproduciamo un passo saliente: «L'evoluzione politica, giuridica, filosofica, religiosa, artistica, ecc. riposa sulla evoluzione economica. Ma esse reagiscono tutte, tanto l'una sull'altra, quanto sulla base economica. Non è che la situazione economica sia la *sola causa attiva*, e che tutto il resto non sia che effetto passivo. Esiste, al contrario, azione reciproca sulla base della necessità economica, che *in ultima istanza s'impone sempre*» (in K. Marx e F. Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Roma-Bari, Laterza, 1974⁵, pp. 63-75, alle pp. 68-69).

⁷ Cfr. M. Bachtin, *Risposta a una domanda del «Novyj mir»* (1970), in M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, pp. 341-48.

veicolano, ne oltrepassa le pure indicazioni di normatività tecnico-retorica per farne risaltare la funzione di repertori semiotico-valutativi di immagini del mondo, dalla cui attenta considerazione sortisce «la necessità teorica di scardinare la storia dell'arte, o della letteratura, e riscriverla come semplice parte di una storia dei valori, delle strutture di pensiero in essi si organizzano, delle istituzioni che tendono a promuoverli»⁸. Occorre perciò cogliere l'ideologia non in un al di qua o in un al di là del testo, alla maniera delle psicobiografie e delle sociobiografie per le quali il testo è lì a fungere da schermo o da diaframma opaco, ma nella testualità stessa, nella sua stratificazione linguistico-stilistica e nel suo congegno strutturale. Da quest'angolazione, risulta come il testo non sia servile riflessione speculare del reale, e sia ancora meno neutro nella sua forma estetica. Quest'ultima, pur prodotta dalla situazione sociale e dalle sue vicissitudini, agisce sulla realtà, o meglio — come direbbe Rossi-Landi —, sulle progettazioni sociali in conflitto della realtà col proposito di reperire e offrire, nella sua «vocazione al *problem-solving*»⁹, una soluzione simbolica dei dissidi in atto. In altre parole, il romanzo — perché è su di esso che si appunta la nostra attenzione — non discende direttamente, in quanto prodotto culturale, dalle condizioni concrete della sua produzione. Nel rapporto tra romanzo e società interviene, a scopo mediatore e a un tempo misconoscente, l'autore non quale personalità empirica, ma quale punto di confluenza e di snodo della *longue durée* delle vicende storico-sociali e culturali e funzione strutturante della narrazione e dei suoi piani

⁸ F. Moretti, *L'anima e l'aripa. Riflessioni sugli scopi e i metodi della storiografia letteraria*, in *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 3-49, a p. 21.

⁹ Id., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994, p. 8.

retorici¹⁰. In tal modo, i materiali grezzi della storia sono trasfigurati dalla sintesi finzionale in visioni che rivelano le ansie culturali collettive che hanno provocato l'intervento responsivo dell'opera. In sostanza, la storicità dei testi risiede più che nella relazione che essi intrattengono con la storia materiale degli eventi e delle condizioni sociali, nel legame che li unisce alla storia delle istituzioni, delle convenzioni e dei codici culturali che hanno reso possibile la realizzazione dei testi, la cui ideologia si tradirà attraverso le crepe dell'isomorfismo di superficie dell'apparato testuale, attraverso le sue fissurazioni¹¹ e discontinuità¹². Ne dà testimonianza l'architettura strutturale e stilistica della *Cognizione* gaddiana, nella quale il *pathos* tragico del protagonista viene praticamente smentito fino al limite della parodia sia dalla platealità che lo intride, la quale ne denuncia il secondo grado di posa iperletteraria, sia dalla mescolanza con il registro grottesco ed espressionistico. Ma il caso Gadda è altresì significativo per un altro, diverso ordine di ragioni. Nel caso del Gran Lombardo, infatti, a differenza di quello — poniamo — di un Vincenzo Consolo, nella cui parabola creativa l'anacronistico e manierista¹³ ritorno al registro alto della tragedia dopo l'oltranza barocca della prima produzione romanzesca sta a indicare una risoluzione forzata ed elitistica della dissonanza tra tarda modernità e letteratura, la notevole e sperimentale escursione

¹⁰ Cfr. M. Foucault, *Che cos'è un autore* (1969), in *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1996², pp. 1-21.

¹¹ R. Barthes, *Variations sur l'écriture* (1973), in *Œuvres complètes*, 5 voll., a cura E. Marty, Paris, Seuil, 2002, vol. IV, p. 289.

¹² F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 56.

¹³ Cfr. R. Luperini, *Rinnovamento e restaurazione del codice narrative: prelievi testuali da Malerba, Consolo, Volponi*, in *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 157-67, alle pp. 163-66; e R. Donnarumma, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, pp. 168-71.

stilistica non è indizio — come pure taluno ha sostenuto¹⁴ — di una manovra di autorisarcimento mediante un'esibizione di onnipotenza funambolica e virtuosistica nella padronanza dell'intero spettro della lingua e dello stile. Vien fatto di credere che in Gadda — ma lo stesso potrebbe dirsi di Juan Rulfo — l'autore modello persegua non una strategia di contenimento delle antinomie che Jameson e Moretti sempre assegnano alla letteratura, ma un loro potenziamento al fine di salvare, non domandola, la complessità del reale.

Che per il tramite della scrittura gli autori trattati mirino all'esorcistica ricomposizione della disarmonia della realtà o a un suo potenziamento, in tutti la lotta in nome della verità si accompagna a una radicale messa in discussione dell'umanistico valore Letteratura, all'interno della tendenza saggistica e metaletteraria del romanzo modernista patente nello smembramento strutturale delle opere, nella mistione dei generi e dei registri linguistico-stilistici e, soprattutto, nell'esautorazione dell'istanza del narratore onnisciente e della pacificazione di senso che l'eminenza semantica della sua gestione narrativa e della sua voce assicurava.

¹⁴ Un esempio tra i tanti sono le risultanze critiche dello studio del mai abbastanza compianto Robert S. Dombroski, *Gadda e il barocco* (1999), trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2002, *passim*.

SEZIONE PRIMA

L'acheronte della mala suerte.

Per una sociologia del dolore nella *Cognizione* gaddiana

CAPITOLO PRIMO

Uno scarabocchio di romanzo

Al diavolo le autobiografie! in esse, lui che si pinge è troppo occupato a porre in rilievo le sue virtù, i suoi nei, e, poniamo anche, i vizi, per dimostrarsi qual'è; in un romanzo, invece, egli si apre ingenuamente a ogni frase.

C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*

Epitome — condotta dall'angolazione del protagonista maschile — dei motivi chiave dell'intero romanzo, del quale approssima la conclusione, l'ottavo tratto della *Cognizione del dolore*, col nono aggiunto alla quarta edizione einaudiana in volume del 1970 pur senza accurata revisione, torna a soffermarsi sugli interessi filosofici e soprattutto sulle frustrate ambizioni di scrittore dell'*hidalgo* Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, oltre che sulla sua nevrosi ossessiva e sulle sue idiosincrasie. L'integrazione informativa non coglie di sorpresa il lettore, già dal secondo tratto messo al corrente, attraverso il rimuginare del medico condotto del luogo sul conto dell'anomalo paziente, di come Gonzalo, intermessi gli impegni professionali d'ingegnere, trascorra una volontaria clausura nella villa avita dedito alle pratiche intellettuali della lettura e della scrittura, in particolare all'elaborazione d'un proprio ostico asianesimo stilistico nutrito di «parole difficili, che nessuno capisce, di cui gli piace d'ingioiellare una sua prosa dura, incollata, che nessuno legge»¹. Creatura «fuori da ogni standard» (C, p. 600), Gonzalo lo è dunque non solo in ragione delle anomalie psichiche che ne segnano la tormentata personalità, ma anche di una sua produzione letteraria che le meditazioni del savio dottore lasciano

¹ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini e E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, p. 616. D'ora in avanti indicato con la sigla C.

supporre in parte edita, seppure dai più ignorata per una sua originalità irriducibile ai canoni e ai gusti correnti del tempo — il 1934 — in cui la vicenda è ambientata. Riprendendo quindi i riferimenti alle scritture di Gonzalo disseminati nei tratti precedenti, l'ottavo tratto li specifica e circostanzia per definire l'attività del protagonista maschile della vicenda come propriamente creativa e romanzesca, per quanto *sui generis*. Data la sua importanza ai fini di un'interpretazione complessiva e non solo locale della *Cognizione*, occorre riportare il brano in questione per esteso:

In quei giorni le lettere di alcuni conoscenti erano arrivate. Lo incitavano a dar termine ad un suo lavoro, ch'essi, in perfetta buona fede, supponevano fosse un romanzo, e, quel ch'era più commovente da parte loro, un bel romanzo. Stando alle loro cordiali espressioni pareva che il Maradagàl non potesse più capire nella pelle dalla voglia del suo romanzo, mentre in realtà i grandi proprietari terrieri del Serruchón, immigrati nel paese dalla vecchia Europa durante la seconda metà del 17° secolo, erano solo preoccupati di allevare e tosare i meriños della Cordillera.

Ed egli era un uomo, non ostante le apparenze e la valigetta di cartone, di criterio piuttosto forte e, direi, temperato. Nessuna illusione.

[...]

Ciò non ostante gli piaceva talora di fantasticare: e si lasciava fare come una carezza, da chi? da chi? se non dalla vana luce d'un pensiero, labile come raggio d'autunno.

Immaginava che qualche sodalizio gli avrebbe regalato un piccolo orologio, da polso, visto che nessuna donna ci aveva pensato, mai: nessuna donna? La mamma, la povera mamma. Fantasticava che la patria maradagalese lo incuorasse a perfezionare quel suo scarabocchio di romanzo [...].

Ma sapeva benissimo che se ne fregavano tutti, nel modo più completo, e che il romanzo, legato a dei personaggi veri e a un ambiente vero, era stupido quanto i personaggi e l'ambiente. Stai fino! C'era altro da fare e a cui pensare, nel Maradagàl e in tutto il Sudamerica a quei lumi di luna. E soprattutto era certo, o quasi, di doversi considerare un deficiente.

Un romanzo! Con dei personaggi femmine! Con quel po' po' di pratica che Cristo gli aveva fatto fare, tanto non intorpidisse, della psiche umana! Della psiche! E anche della sua stessa. (C, pp. 729-31)

Un passo capitale, prescindere dal quale comporta, almeno a parere di chi scrive, se non il rischio di lasciarsi sfuggire la strategia compositiva cui l'intero romanzo risponde, di certo quello di misconoscerla per giungere a intendimenti che, in quanto all'apparenza suggeriti dalla lettera e dalla superficie del testo, possono pervenire a letture unilaterali e alquanto scontate. E pure, magari per la soluzione di continuità strutturale e stilistica che segnano i due ultimi tratti rispetto al più organico *corpus* dei primi sette, brano dalla maggior parte della critica trascurato o preso in esame in modo cursorio, e in genere richiamato per puntellare coerenti interpretazioni critiche maturate nella considerazione pressoché esclusiva delle porzioni testuali che lo precedono. Eccezione, tra le poche, la concisa (ma non condivisibile) analisi fattane da Francesco Paolo Botti in anni recenti:

come si vede, il gioco di specchi del romanzo che in una sua piega parla di sé stesso, del romanzo da compiere che coincide con quello che abbiamo già sotto gli occhi, mentre convalida ancora una volta la spiccata riflessività della scrittura gaddiana, viene a dire che in fondo l'autore della *Cognizione* è proprio il suo protagonista. Ad onta di tutti gli spostamenti prospettici del racconto, della sua variabile focalizzazione [...], la produzione formale del discorso sembra potersi a buon diritto ricondurre, in effetti, alla personalità stilistica di Gonzalo. È lecito immaginare la sua voce dietro quella che impronta il testo e ne istituisce le caratteristiche timbriche. [...] Ma Gonzalo ne appare [della *Cognizione*] il narratore non soltanto perché partecipa dei gusti espressivi dell'autore storico Carlo Emilio [...]; le asimmetrie, gli sbalzi, le incoerenze del tessuto linguistico-metaforico trovano anche, in fin dei conti, una motivazione nella sua umoralità sconvolta².

Dovuta e necessaria la lunga citazione, se è proprio da un'interpretazione siffatta che si vogliono prendere le distanze, se non altro per metterne in questione e problematizzarne il «buon diritto», e opporle un approccio affatto differente. Non prima, tuttavia, di averle

² F.P. Botti, *Gadda o la filologia dell'apocalisse*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 166-67.

riconosciuto — sempre che se ne dimostri la parzialità o l'infondatezza — le circostanze attenuanti del caso, rinvenibili nella «poetica esogena»³ di Gadda, cioè nell'esegesi che della propria opera egli ha in più occasioni affacciato. Rilevata innanzi tutto la giustezza e l'opportunità esplicativa della nota apposta al brano da Emilio Manzotti, che nel suo commentario ne mette in evidenza il sostrato autobiografico⁴, e fatto cenno all'autoapologia che informa il dialogo *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore* di cui Gadda corredò il volume della *Cognizione* sin dalla prima edizione, si ripensi a quanto l'autore medesimo scriveva a Gianfranco Contini giusto poco tempo prima che il romanzo vedesse la luce per i tipi di Einaudi:

Già è sufficiente il mio testo, balordo, spropositato, sventato e sostanzialmente falso, a meritarmi il biasimo [...]. Il mio lavoro è logicamente, esteticamente, e narrativamente «sbagliato», fondandosi sulla stolta speranza di «narrare intorbidando le acque» per dépiester il lettore dalla traccia della sua reale esistenza. La sua essenza, il movente vero, è un disperato tentativo di giustificare la mia adolescenza di «destinato al fallimento dallo egoismo narcisistico e follemente egocentrico dei predecessori, dei vecchî, e degli autori de' miei anni in particolare.» Carità e pudore filiale mi hanno frenato la penna a una significazione impossibile, tale da rendere impossibile ogni vera eségesi. Colpa mia⁵.

Risaputo l'antefatto della lettera succitata, nella quale Gadda ringrazia Contini — che gli aveva incautamente concesso di prendere anticipata visione del proprio saggio

³ H. Blumenberg, *Situazione linguistica e poetica immanente*, in *Le realtà in cui viviamo* (1981), trad. it., Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 113-29, a p. 115.

⁴ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987, p. 419 n.: «Il 'tragico autobiografismo' della *Cognizione*». Degno di rilievo è altresì che Manzotti, nella relativa nota a p. 417, identifichi a sua volta il romanzo alla cui redazione è intento Gonzalo con la «*Cognizione* stessa, di cui alcuni tratti erano già comparsi in *L* [il riferimento è ovviamente alla rivista «Letteratura», nella quale Gadda pubblicò i primi sette tratti dal '38 al '41]». D'ora in avanti, *CdD*.

⁵ C.E. Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 103-4 (la lettera è datata 9 aprile 1963).

introduttivo alla prima edizione in volume del '63 della *Cognizione*, senza metterne in conto una possibile reazione d'angoscia e fobia parossistiche — per avere alla fine acconsentito, spintovi dalle «ragioni familiari e di prudenza municipale» dell'autore, a tacere il toponimo di Longone al Segrino, località di villeggiatura dei Gadda e teatro reale delle vicende del romanzo, e avere altresì omissso l'appellativo «Mademoiselle» riferito alla figlia del compositore Vinteuil della *Recherche* proustiana, personaggio accostato a quello di Gonzalo sulla base di comuni comportamenti oltraggiosi nei confronti della memoria paterna, oltre che, fa significativamente notare il critico, dell'essere entrambi figure autobiografiche dei rispettivi creatori⁶. Mutuando una calzante espressione adoperata da Gilles Deleuze per qualificare la riduzione dei moventi e delle finalità dell'arte a quelle dell'anamnesi delle umiliazioni e delle offese di una biografia personale e privata, nel caso dell'autoanalisi gaddiana si dovrebbe parlare di vera e propria «infantilizzazione»⁷ della letteratura, per di più abbassata — piegata, anzi — alla funzione di schermo dissimulatore e sviante che, in una mossa di dubbia legittimità ed efficacia interpretative, spetterebbe al lettore trascendere allo scopo di afferrare il senso recondito e ultimo della narrazione⁸.

⁶ Il saggio continiano, nel quale fu poi reintegrato il «Mademoiselle», figura ora in *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 15-35.

⁷ G. Deleuze, *La letteratura e la vita*, in *Critica e clinica* (1993), trad. it., Milano, Raffaello Cortina, 1993, pp. 13-19, a p. 15.

⁸ Non può che trovarci d'accordo quanto annota Maria Antonietta Terzoli nel suo *Le immagini della memoria*, in Ead. (a cura di), *Le lingue di Gadda*, Roma, Salerno, 1996, pp. 225-46, a p. 226, che in riferimento alla medesima lettera gaddiana parla di «grave, e profondamente riduttiva, dichiarazione sulle ragioni del proprio stile». L'abbassamento della creazione letteraria a mezzo d'espressione di una condizione di minorità, lo scopriamo altresì, e sorprendentemente per un autore che ha sempre respinto l'idea e la pratica della letteratura come ludo calligrafico, in un'altra lettera a Contini di poco precedente quella menzionata, nella quale il settantenne Gadda, immemore del mandato conoscitivo in passato conferito all'arte, l'avvilisce a lenitivo e dandistico divertimento cui tocca distogliere l'autore dalle penose vicissitudini del proprio passato: «Il lungo strazio degli anni è la sola attenuante ch'io posso invocare di fronte a chi si facesse troppo acerbo giudice della mia leggerezza. Codesti "giochi" sono la mia novocaina.

Ancora più preziosa, poi, la lettera gaddiana si rivela quando si presti attenzione sia agli antecedenti e alle ragioni contingenti che la dettano sia al ruolo dell'autore e del suo interlocutore. Una sua considerazione ponderata, infatti, permette di risalire all'origine duplice dell'ipoteca biograficistica che da lunga data condiziona la lettura della produzione gaddiana, in particolare della *Cognizione*. Essa deriva, a ben guardare, sia dall'insistenza con la quale l'autore, sin dai suoi esordi, scopre e ribadisce le componenti autobiografiche della propria scrittura, sia dall'analisi che di essa appronta uno dei suoi primi e più autorevoli critici, Contini appunto, il «maggior banditore in sede critica»⁹ della grandezza di Gadda, il quale, proprio nel saggio sulla *Cognizione*, quest'ultima annette al genere della confessione, quantunque ne sottolinei il carattere di confessione atipica dovuto all'obliquità che la trasfigurazione fantastica le conferisce: «Di confessioni si tratta, nel senso agostiniano o rousseauiano, ma con tutt'altro che l'esibizione (da gestirsi in persona primissima) della propria abiezione»¹⁰. Un giudizio, questo, in fondo conseguente al riconoscimento, avanzato dallo stesso Contini circa un trentennio prima, delle scaturigini tutte affettive e umorali del *pastiche* gaddiano¹¹.

Segnale e indizio di per sé patente della posizione di Contini è anche il confronto tra la *Cognizione* e il capolavoro proustiano, il quale, al pari della prima, viene

Mon opium, mon alcool à moi. Il loro significato biologico e germinale è l'inconscio tentativo di distornarmi dal dolore e dal male, anche per quanto riguarda l'infanzia, la prima guerra, la morte di mio fratello; e, soprattutto, gli orrori della seconda catastrofe, che per me ha rotto la vita in due tronconi senza valore, e ci ha fatto disperare di un futuro comune. Questi "divertissements", queste fughe dalla realtà, sono, visti e giudicati sulla pagina, un atroce rimorso» (C.E. Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini*, cit., p. 99; la lettera è datata 7 novembre 1962).

⁹ D. Isella, *Gadda e Milano*, in M.A. Terzoli (a cura di), *Le lingue di Gadda*, cit., pp. 45-63, a p. 54.

¹⁰ G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, cit., pp. 15-16.

¹¹ Id., *Primo approccio al «Castello di Udine»* (1934), in *Quarant'anni d'amicizia*, cit., pp. 3-10, alle pp. 3-4.

sostanzialmente ricondotto a una matrice autobiografica, ricalcando così le modalità altrettanto equivoche di accostamento all'opera parimenti diffuse specialmente tra molti dei critici della prim'ora della *Recherche*, non dissuasi né dal rifiuto opposto dallo stesso Proust di una critica letteraria positivisticamente intesa e praticata come serie di aneddoti biografici, come «une sorte de botanique littéraire»¹², né tantomeno dall'architettonica testuale cui la *Recherche*, narrazione gestita da un'inattendibile voce narrante, è improntata. In sostanza, come nel caso della *Cognizione*, anche in quello *Recherche* forte è la tentazione che il lettore, pervenuto alle ultime pagine del *Temps retrouvé* e imbattutosi nella promessa del narratore Marcel di un «livre à venir», cada nel tranello d'identificare quest'ultimo con la *Recherche* stessa¹³, che è invece, giusta l'indicazione del titolo, ricerca in atto, come tale spesso e inevitabilmente attuata «in direzione sbagliata»¹⁴, e pertanto disseminata di piste e indizi falsi e fuorvianti.

Ma conviene dissipare per tempo un possibile equivoco. In discussione non è l'indubbio e innegabile autobiografismo della *Cognizione*, ma la sua adibizione critica. Fermo restando, com'è ovvio, il postulato facilmente dimostrabile dell'ampiezza e dell'incidenza degli ingredienti autobiografici dei quali la *fabula* del romanzo si nutre,

¹² M. Proust, *Contre Sainte-Beuve* (1908), in *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, a cura di P. Clarac e Y. Sandre, Paris, Gallimard, 1971, p. 221. Ma si veda anche quanto, solo a pochi anni di distanza e criticando anch'egli il metodo di Sainte-Beuve, scriveva José Ortega y Gasset nelle sue *Meditazioni del Chisciotte* (1914), trad. it., Napoli, Guida, 2000, p. 47: «La critica non è biografia, né si giustifica come lavoro indipendente, ma si propone di completare l'opera».

¹³ Si veda G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 106-7. Sulla distinzione tra l'io narratore e l'io personaggio nella *Recherche* si veda il fondamentale L. Spitzer, *Le style de Marcel Proust* (1959), in *Études de style*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1970, pp. 397-473, alle pp. 451-68; G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi, 1976, pp. 27-74; H.R. Jauss, *Tempo e ricordo nella «Recherche» di Marcel Proust* (1986), trad. it., Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 113-47; e G. Macchia, *Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 106-7 e 123-25.

¹⁴ F. Orlando, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, in M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, trad. it., Torino, Einaudi, 1991, pp. VII-XXXVII.

indebito appare il ricorso a essi come via e strumento di penetrazione e comprensione del testo che, se riguardato romanticamente come mera e travestita registrazione del vissuto soggettivo dell'autore storico, non potrebbe che avallare quell'autocontraddittoria operazione conoscitiva che giunge a oltrepassare e rimuovere l'oggetto stesso su cui pure dovrebbe esercitarsi. Com'è evidente, è questo il limite costitutivo e primario innanzi tutto di ogni ingenua indagine psicoanalitica del testo letterario, che proprio nell'opera gaddiana, in ragione della sua marcata natura autobiografica, ha sempre trovato terreno tanto fertile quanto facile, direttamente riportandone il repertorio di simboli e metafore, oltre che la configurazione strutturale e l'escursione linguistico-stilistica, alle vicende storiche e alla personalità dell'autore empirico. Ciò che risulta tanto più riduttivo e penalizzante per un autore che, già al momento in cui andava allestendo nel '24 il primo (e fallimentare) cantiere romanzesco del *Racconto italiano di ignoto del novecento*, avvertiva con autocritica lucidità la necessità sia di calettarne con attenzione l'intreccio e la conduzione narrativa, sia di fissare in rapporto a quest'ultima lo statuto dei personaggi e la «personalità dell'autore»¹⁵. Come ha irrefutabilmente scritto Jean Starobinski trattando di psicoanalisi e letteratura, l'interprete che, a partire da una concezione dell'opera letteraria come mascheramento e contraffazione del reale (e di mascheratura letteraria parla anche Contini), vi si accosti per intraprenderne, anziché un'analisi immanente, un'analisi regressiva, «prive l'œuvre de sa réalité, la considère comme un écran, pour prêter force de réalité à un tissu d'hypothèses»¹⁶.

¹⁵ C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, in *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia e G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993, p. 479. D'ora in avanti, *RI*.

¹⁶ J. Starobinski, *Psychanalyse et connaissance littéraire* (1964), in *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001², pp. 293-325, rispettivamente alle pp. 320 e 322. Di «un “voile” derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le sens», ebbe a dire Roland Barthes in riferimento

Dove risiederebbe allora la differenza tra il personaggio e l'autore modello (non l'autore storico, si badi)?¹⁷ E quali le ragioni che smentirebbero l'intitolazione a Gonzalo della cognizione?

Il brano citato per esteso in apertura del presente lavoro addita, a nostro avviso, un primo, magari superficiale, impedimento all'identificazione tra autore implicito e personaggio nella disparità e nell'incommensurabilità dei principi di poetica cui sembrano ispirarsi la *Cognizione* e il romanzo dell'eroe. Mentre della prima è per il momento sufficiente rilevare la vistosa e intenzionale infrazione di ogni canone di riproduzione mimetico-naturalistica del reale, del secondo risalta da subito, seppure vi sia faccia cenno fuggevolmente, la rivendicazione di veridicità, fondata sulla sua natura di racconto concepito e realizzato come rispecchiamento degli eventi e dei personaggi assunti come reali nell'ambito del mondo fittivo e possibile della *Cognizione*. Non avrebbe dunque torto Botti a individuare uno dei tratti distintivi della narrazione gaddiana nella sua «spiccata riflessività»; l'avrebbe, se mai, a collocarla a livello dei puri fatti narrati, del *denotatum* per intenderci, sul piano del quale quell'autoriflessività si pone piuttosto per contrasto e differenza, e non certo per identità. Si obietterà forse che troppo scarsi e scarni sono gli elementi che il passo fornisce per legittimare un'ipotesi interpretativa come quella che qui si vuol propugnare. E pure, al di là degli ulteriori

all'approccio critico in *Texte (théorie du)* (1973), in *Œuvres complètes*, 5 voll., a cura di É. Marty, Paris, Éditions du Seuil, 2002, vol. IV, pp. 443-59, a p. 451.

¹⁷ In *Nuovo discorso del racconto* (1983), Torino, Einaudi, 1987, pp. 116-33, Gérard Genette ha dimostrato la superfluità narratologica della nozione di autore modello o implicito. Ne facciamo comunque uso a denotare una strategia compositiva (cioè retorica e narrativa) e culturale del testo che, non inscritta per forza esclusivamente nella sua appariscente costituzione formale ma occhieggiante anche dalle sue pieghe, non si riduce solamente né alla personalità né all'intenzionalità dell'autore empirico. Del resto, è stato impeccabilmente detto, «L'opera va al di là delle intenzioni dell'artista, porta in sé sempre qualcosa di più di quel che l'artista stesso vi colloca. Così l'impersonalità dell'artista è un andare al di là della personalità e del tempo» (L. Anceschi, *Barocco e Novecento, con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, pp. 187-88).

elementi di prova che si porteranno nel prosieguo dell'analisi per corroborarne l'attendibilità, essi già parrebbero suffragare l'esistenza di un'ispirazione di stampo ottocentesco all'origine del racconto di Gonzalo, la cui materia, al pari di quella dell'intreccio letterale e sommario della *Cognizione*, sembrerebbe alludere a una vicenda di decadenza familiare e di patologica degenerazione individuale tipica di una narrativa d'impianto naturalistico, dalla cui metafisica scienziata Gadda aveva maturato una ferma presa di distanze sin dal tempo del *Cahier d'études*, le note del quale anticipano le riflessioni sistematicamente esposte nel '28 nell'altrettanto incompiuta *Meditazione milanese* nel tentativo di apprestare, al di là della secca alternativa tra sostanzialismo e positivismo, un'aperta e indeterministica epistemologia.

E come non ricordare l'inappellabile e avverso giudizio che Gadda formulerà più tardi sul Neorealismo? Dove a contare maggiormente, piuttosto che il grado di proprietà del giudizio stesso su un determinato e circoscritto orientamento letterario, è la personale poetica che in positivo il «minimissimo Zoluzzo di Lombardia»¹⁸ vi enuncia:

E poi, cose, oggetti, eventi, non mi valgono per sé, chiusi nell'involucro di una loro pelle individua, sfericamente contornati nei loro apparenti confini (Spinoza direbbe modi): mi valgono in una aspettazione, in un'attesa di ciò che seguirà, o in un richiamo di quanto li ha preceduti e determinati. [...] Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia...¹⁹

Diffida, Gadda, d'ogni pretesa di oggettualità, presupposto di creazioni narrative che si traducono in una concatenazione meramente giustappositiva e quindi semplicistica degli

¹⁸ C.E. Gadda, *Tecnica e poesia* (1940), in *Gli anni*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 239-53, a p. 243.

¹⁹ Id., *Un'opinione sul neorealismo* (1950), in *I viaggi la morte*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 629-630, a p. 629. Per *I viaggi la morte* d'ora in avanti si farà uso della sigla VM.

eventi, dei quali finiscono con lo sfuggire inevitabilmente le plurime e complesse relazioni che li legano. E diffida, altresì, dell'ipotesi linguistica cui quella medesima pretesa dà luogo per forgiarsi uno strumentario espressivo consustanziale e intrinseco al reale, del quale deve porsi come riflesso certo e indubitabile. Da qui, il rigetto gaddiano del «tono asseverativo che non ammette replica»²⁰ proprio delle poetiche realistiche, di quella «profonda fiducia nella verità del linguaggio»²¹ che dagli inizi flaubertiani ottimisticamente le anima, e che con altrettanto ottimismo sembra permeare anche la «prosa dura» e risentita della narrativa di Gonzalo, che con il proprio creatore di certo non condivide la «moraluzza» del «rimettere alle parole e alle favole un mandato provvisorio e [...] una limitata procura»²².

²⁰ Ivi, p. 630.

²¹ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), trad. it., 2 voll., Torino, Einaudi, 1984¹¹, vol. II, p. 260.

²² C.E. Gadda, *Meditazione breve circa il dire e il fare* (1956), in *VM*, p. 454.

CAPITOLO SECONDO

L'uomo malato

Dopo aver maledetto gli *altri*, Edipo si scopre colpevole.

R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*

Non conviene dimettere comunque troppo in fretta il breve scritto sul neorealismo, il quale contiene pregnanti considerazioni sul personaggio romanzesco:

io aborro dal personaggio-simbolo, come aborro dal personaggio-araldo. Perfino nella storia storiografata amo che l'araldo si nasconda sotto la ricca e multiforme natura di un uomo. La virtù pura mi irrita... sento tremendamente le ragioni del suo contrario. (*VM*, p. 630)

La ricca e multiforme natura di un uomo...: non è chi non veda come tale definizione si attagli al personaggio di Gonzalo, il quale, lontano com'è dall'unidimensionale definitezza del personaggio tradizionale, che le funzioni imposte dalla meccanica dell'intreccio e le significazioni predisposte dal narratore rendevano prevedibile ed esaurivano, si presenta piuttosto — ebbe a scrivere Gian Carlo Roscioni — come «un ricchissimo condensato di connotazioni psicologiche e dialettiche», e pertanto condannato a «laceranti contraddizioni»¹. Tale Gadda vuole e costruisce Gonzalo, che il racconto ora introduce obliquamente, attraverso «la favola» imbastita sul suo conto dagli abitanti di Lukones, la prospettiva bonaria del medico e quella rassegnata e dolente della Signora; ora convoca direttamente in scena, mostrandone l'identità problematica e scissa

¹ G.C. Roscioni, *La conclusione della «Cognizione del dolore»*, in *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1975², pp. 161-74, a p. 167 (saggio poi espunto dalla terza edizione del volume Torino, Einaudi, 1995).

con l'esibirne condotte e pensieri internamente conflittuali fino al limite prossimo della follia. Nel brano citato in apertura, ad esempio, è Gonzalo stesso a considerarsi «un deficiente», facendo in tal modo propria l'opinione che di lui coltiva la spregiata e ciarliera collettività lukonese, di solito propensa a ritenerlo «un imbecille» (C, pp. 727-28). Dell'antieroe romanzesco del Novecento Gonzalo assomma in sé tutte le principali caratteristiche: il labile senso della realtà, l'inettitudine e l'idiozia, l'(auto)esclusione dalla partecipazione alla vita del consorzio umano e civile, il declassamento sociale, il culto di un anacronistico sistema di valori etici e culturali.

Che a tale, non pacifica concezione e formazione della soggettività individuale concorra, accanto alla filosofia leibniziana e all'evoluzionismo darwiniano, e anzi innestandosi sul preesistente sfondo culturale da essi costituito², la familiarità con la psicoanalisi freudiana e la sua sdivinizzazione dell'io³, è quanto lo stesso Gadda ha più volte dichiarato apertamente: «La psicoanalisi, in verità, può concorrere allo smontaggio di un'idea-sintesi che noi ci formiamo di noi stessi, come un'officina di riparazioni può smontare un'automobile»⁴; nel medesimo scritto *Psicoanalisi e letteratura* or ora menzionato aggiungendo come obiettivo di Freud fosse quello «di dipanare il groviglio dei rapporti psichici tra il bambino e la madre» (VM, p. 458). Inutile tornare

² Su sincretismo epistemologico gaddiano si veda, per esempio, la nota 13 del racconto eponimo de *L'Adalgisa* (in *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., pp. 559-60). Ancora tutta da indagare l'influenza sulla concezione gaddiana della soggettività del pensiero bergsoniano, del quale pure figuravano nella biblioteca dell'autore i testi maggiori. Penso soprattutto al distinzione di Bergson tra *moi profond* e *moi superficiel* affacciata nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889).

³ R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1990², p. 41.

⁴ C.E. Gadda, *Psicoanalisi e letteratura* (1946), in VM, p. 457.

sull'evidenza, ossia sulla «materia, sia detto per più rapida intelligenza, freudiana»⁵ della *Cognizione*, sul «complesso edipico» (*CdD*, p. 564) che una delle note costruttive attribuisce a Gonzalo, sull'ambivalente rapporto di odio-amore che questi intrattiene con la madre e la memoria del padre, sulla sua bambocciaggine fisionomica e caratteriologica, sui suoi accessi di delirio, sulle fobie ingenerategli da una pedagogia familiare e scolastica severa e repressiva. La psicoanalisi, in precedenza scacciata come strumento esplicativo del romanzo nella sua totalità, torna a far capolino come strumento di analisi e comprensione del suo personaggio principale, riponendo così la questione dell'assegnazione a Gonzalo della conoscenza e quella della coincidenza del protagonista con l'autore modello.

E tuttavia, al di là del tema principe del romanzo e con l'eccezione della nota costruttiva cui si è fatto cenno⁶, non vi è luogo del testo che esplicitamente chiami in causa Freud e la psicoanalisi o alluda a essi, dando così ragione, per lo meno in apparenza, a Contini, restio a riconoscere tanto a Gonzalo quanto a Gadda la «contemplazione esaltante dei veri» propria dei Dante, dei Proust, dei Musil:

la nevrosi preesiste, essa è un *primum* il cui scandaglio è surrogato da un'ermeneutica provvisoria e indigente. E, come preesiste, così persiste, col suo tipico meccanismo di autoconservazione: bozzolo allergico che, come suole, avvolge e a suo modo protegge l'ammalato. [...] procedere oltre non avrebbe solo contraddetto al potente solipsismo che garantisce la vitalità dell'autore: una lucida e cosciente discesa alle Madri avrebbe forse condotto il pellegrino alla suprema rivelazione intellettuale, [...] ma intanto avrebbe comunque fatto saltare la precaria ma rassicurante paratia della nevrosi⁷.

⁵ G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, cit., p. 19.

⁶ Cui va aggiunta una lista, riportata da Manzotti nell'appendice di *CdD*, pp. 546-47, di «Temi da studiare o approfondire», tra cui Gadda annoverava Freud e la psicoanalisi.

⁷ G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, cit., pp. 17-18.

Lasciamo stare la reiterata identificazione tra Gadda e Gonzalo, con la diminuzione ch'essa implica della portata noetica del romanzo. Difficilmente si potrebbe contraddire Contini, confermato nel suo giudizio dalle inefficaci definizioni che la *Cognizione* reca per qualificare e lasciar intendere la condizione di malessere del protagonista, nel quale pure il narratore, al pari del medico e della stessa Signora, vedono un'«anima sbagliata» (C, p. 604), una «prova difettiva di natura» (C, p. 678), un «malato» (C, p. 457). Malato di che esattamente? Di «ubbie» (C, 596) dovute all'incessante «rimuginar malanni, chiuso in sé» (C, p. 600); di un misterioso «male invisibile» (C, p. 607); di «idee coatte» cui solo uno «psichiatra» (C, p. 645) potrebbe affibbiare un nome; di un delirio classificato dalla scienza psichiatrica d'inizio secolo come «interpretativo» (C, p. 650); «d'un alternarsi di umori contrari» (C, p. 653); di «uno strazio senza confessione»:

Era il male oscuro di cui le storie e le leggi e le universe discipline delle gran cattedre persistono a dover ignorare la causa, i modi: e lo si porta dentro di sé per tutto il fulgurato sconscendere d'una vita, più greve ogni giorno, immedicato. (C, p. 690)⁸

Come dar torto a Contini, dal momento che l'euristica cui Gadda fa ricorso non è più aggiornata né meno rudimentale e superflua nella sua inspiegata nomenclatura di quella, precedente la gaddiana di oltre due secoli, di un Lemuel Gulliver che, conversando della società degli uomini col suo padrone *houyhnhnm*, liquida in un breve giro di parole le

⁸ Del pari enigmatica la definizione formulata da Gadda nella recensione del *Male oscuro* di Giuseppe Berto nel 1965: «Il male oscuro è oscuro quanto il dolore che fa strazio di noi allorché ci sentiamo oggetto di reiterate percosse o ferite, di insistenti offese. È il logorio a cui ci sommette di giorno in giorno, d'ora in ora, la nostra "Erlebnis", l'esperienza del vivere, la pena o la fatica durata, la "dura necessità"» (*Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1200-8, a p. 1203).

molte malattie «imaginary, for which Physicians have invented imaginary Cures»⁹? Si aggiunga poi come, ne *L'Editore chiede venia del recupero*, a complicare la questione invece che a dipanarla, l'autore intervenga in prima persona a scongiurare la non gratuita possibilità¹⁰ che i comportamenti, gli stati d'animo e i ragionari del proprio personaggio, con il quale qui s'immedesima, siano visti come conseguenza diretta e necessaria di una patologia mentale:

.... la ossessione stessa di Gonzalo, che giudica «gli altri», anche gli umili e gli sprovveduti, dalla sua esasperata consapevolezza della bestiaggine comune. In questa sorta di scoppi d'odio [...] potrebbesi discernere [...] un calcolo economico e sociologico non privo di certa lucidità-razionalità, e un'ira esplosa e per dir così rampollata dalla fonte stessa del raziocinio (*C*, p. 762);

La ossessione di Gonzalo non sembra avere per limite, per punto di deflagrazione, un «delirio interpretativo della realtà» o un sogno gratuito alla don Quijote: nasce e discende invece «dagli altri», procede dagli altrui errori di giudizio e dalle altrui, singole o collettive, carenze di contegno sociale. Ha per origine, ed elegge quindi a sua cible polemica, la fobia e la cretineria «degli altri». (*C*, p. 764)

Facendo propria un'espressione di Franco Moretti, non sarebbe fuori luogo intravedere nei giudizi autoriali testé riportati un'autentica «retorica dell'innocenza»¹¹ escogitata *a posteriori*, a oltre un trentennio di distanza, e mirata a giustificare e scagionare un personaggio nient'affatto al di sopra d'ogni sospetto di connivenza con il male che

⁹ J. Swift, *Gulliver's Travels* (1726), in *The Writings of Jonathan Swift*, a cura di R.A. Greenberg, New York-London, 1973, p. 221.

¹⁰ Possibilità non gratuita in quanto basata sul testo stesso di *C*, p. 650: «Forse il suo era quello che Sérieux, Capgras, e altri psichiatri contemporanei, hanno efficacemente chiamato “delirio interpretativo”: distinguendolo dal delirio classico o allucinatorio, come pure dal delirio di immaginazione». Si veda l'informatissima nota al passo di Emilio Manzotti, in *CdD*, pp. 210-11.

¹¹ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 22-28 e 231-35.

denuncia e che l'affligge. Ma non è questo che ora importa accertare; così com'è ora irrilevante appurare se Gonzalo, che certo non possiede l'attitudine ragionativa e la lucida follia dei pazzi pirandelliani, sia o non sia effettivamente malato di mente. Piuttosto, occorre chiedersi in prima istanza se la testura della *Cognizione*, sebbene vi attinga i presupposti epistemologici e i materiali grezzi per la costruzione della vicenda e del personaggio di Gonzalo, non metta fuori gioco la psicoanalisi come chiave interpretativa e, con il determinismo psicoanalitico, la rivendicazione all'idalgo della titolarità della conoscenza.

Prendiamo spunto, per tentare una prima risposta, dalla tripartita suddivisione dei ruoli attanziali affidata dal giovane Gadda al *Cahier d'études*:

la sintesi à in fine bisogno di portarsi fuori per il matema principe, perché non tutti i personaggi possono essere degli Amleti e cioè avere una triplice figura: ossia di:

- gestori del dramma (a)
- conoscitori del dramma gestito (b)
- riallacciatori con l'universale (c)

Alcuni sono solo a) Altri hanno la coscienza completa di ciò che accade in loro e perché (fino a intravedere i nessi di causazione e conseguenza) e sono quindi a e b. Raro essere a, b, c. (*RI*, p. 464)

Emerge per la prima volta qui, nello scartafaccio del *Racconto italiano* e in particolare in queste righe, il tema amletico della *Cognizione del dolore*, che a Gonzalo, quasi a volerne davvero fare *il* depositario della conoscenza del dramma del quale è attore, attribuisce un «certo rovello interno a voler risalire il deflusso delle significazioni e delle cause» (*C*, p. 607)¹². A parte il riconoscibile residuo di gnoseologia positivista che caratterizza la

¹² Si veda anche in *CdD*, pp. 566-67, una delle «battute da interpolare»: «Egli in realtà sapeva, lo sciagurato hidalgo, di quali cause era venuta inanellandosi, dividendosi, una via l'altra, la sciagurata catena delle cause».

posizione cognitiva dei personaggi «conoscitori» cui Gadda pensa e l'abito speculativo dello stesso Gonzalo, presso il quale pare non aver trovato accoglimento la proposta, formulata nella *Meditazione milanese*, di rimpiazzare l'«ipotiposi della catena delle cause [...] con quella [...] di una maglia o rete a dimensioni infinite»¹³, preme soprattutto notare come assegnare al protagonista della *Cognizione* la privilegiata prerogativa della conoscenza non avrebbe potuto che collidere con il suo statuto di personaggio dall'identità antinomica, frantumata ed esplosa, che proprio in forza di quella prerogativa sarebbe invece uscita anacronisticamente ricompattata. Giacomo Debenedetti, ragionando dell'antipersonaggio:

solo impropriamente, in un surrettizio paragone con la psicologia del personaggio-uomo, si potrebbe attribuire all'antipersonaggio *una dolorosa coscienza* [della] paralisi¹⁴.

¹³ C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 650. D'ora in avanti, *MM*. Significative le considerazioni svolte da Alberto Asor Rosa riguardo al positivismo italiano e ai suoi maggiori esponenti. Scrive ad esempio Asor Rosa a proposito del pensiero di Gaetano Trezza, con particolare riferimento a *La critica moderna* (Firenze 1874): «Trezza, infatti, si preoccupa di demolire innanzitutto il principio di causa prima e quello, opposto ma in un certo senso conseguente al primo di finalità. Ciò che resta nel mezzo [...] è l'infinita varietà del tutto, dispiegatesi secondo una catena fenomenica [...] la vita stessa dello spirito e della storia viene assimilata [...] a quella infinita vita di relazioni, che la natura nella sua immensità rivela ad ogni sguardo dell'uomo. *Il nuovo metodo* (cap. IV della *Critica moderna*) consiste perciò [...] nel risalire di causa in causa, di fenomeno in fenomeno, senza cristallizzarsi mai nel già acquisito: è ciò che Trezza chiama "embriogenia storica"» (*La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV: *Dall'Unità a oggi*, t. II, Torino, Einaudi, 1975, pp. 889-91). Per quanto l'opera di Trezza non figurasse, a quanto è dato sapere, nella biblioteca di Gadda, impressionante risultano le consonanze con la concezione del reale della *Meditazione milanese*, che sembra muovere da presupposti positivistici e portarli alle estreme conseguenze. Si ricordi, inoltre, quanto Gadda annotava nel *Racconto italiano* ripudiando come inadeguato l'approccio deterministico: «mi afferro più che al determinismo-eredità (Lombroso, neurologia, psicologia sperimentale, studi biologici) alla mia idea della combinazione-possibilità. [...] Il determinismo è la lettura della curva della ananche, non al sua spiegazione» (*RI*, pp. 406-7).

¹⁴ G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* (1965), in *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998, pp. 9-49, a p. 34; nostro il corsivo (dove non avverta del contrario, il corsivo è sempre dell'autore citato).

Senz'altro sorprendente, l'osservazione di Debenedetti, il quale, per quanto abbia presente il *Nouveau Roman* francese, sembra alludere parafrasticamente (e si ponga mente al fatto che il saggio è di due anni soltanto posteriore alla prima edizione in volume del romanzo gaddiano) proprio alla *Cognizione*, del cui protagonista viene indirettamente a dirci che, insomma, non ha né avrebbe potuto assumere una «sagoma d'ingombro balzacchiana»¹⁵. La quale avrebbe finito con il compromettere aporeticamente l'operazione di montaggio che Gonzalo ha prodotto qual è, e che lo vuole eroe tragicomico e passivo non solo sul piano dell'azione — che gli è di fatto negata, la sua vita riducendosi sostanzialmente a una quotidiana banalità sul cui sfondo si svolge un'intensa e combattuta interiorità sempre sul punto di deflagrare —, ma anche, soprattutto anzi, sul piano esistenziale, la cui comprensione e il cui padroneggiamento critici la nevrosi alla fine gli vieta.

In realtà, la differenza tra il normale e lo anormale è questa qui: questa sola: che il normale non ha coscienza, non ha nemmeno il sospetto metafisico, de' suoi stati nevrotici o paranevrotici, gli uni sugli altri così mirabilmente agguainati da essersi inturgiditi a bulbo, a cipolla: non ha dunque, né può avere, coscienza veruna del contenuto (fessissimo) delle sue nevrosi: le sue bambinesche certezze lo immunizzano dal mortifero pericolo d'ogni certezza [...]: mentrè lo anomalo raggiunge, qualche volta, una discretamente chiara intelligenza degli atti: e delle cause, origini, forma prima, sviluppo, sclerotizzazione postrema, e cessazione con la sua propria morte delle sue proprie nevrosi¹⁶:

¹⁵ Ivi, p. 18.

¹⁶ C.E. Gadda, *Come lavoro* (1949), in *VM*, pp. 427-43, alle pp. 440-41.

così Gadda in un postulato di *Come lavoro*, prima di stendere l'inclemente ritratto dimostrativo dell'individuo normale (borghese)¹⁷, della fatuità del suo *way of life* e della balordaggine del suo fisso sistema di credenze e valori. Se cosiffatta è la normalità, il personaggio di Gonzalo, ontologicamente «grosso, o nodo, o groviglio, di rapporti fisici e metafisici» (*VM*, p. 428) e monade sconquassata¹⁸, ne incarna l'antimodello, cui coscienza e conoscenza conferiscono una caratterizzazione di segno positivo sotto l'aspetto assiologico¹⁹. E tuttavia, della personalità di Gonzalo, la cui condizione celibataria traspone figurativamente una forzata e caparbia condizione di claustrazione monadica, la sclerotizzazione nevrotica non è tanto dato postremo, quanto dato primario e costitutivo, mentre ciò che appare come cognizione non è la ricerca di un rapporto di salutare distanziamento e mediazione comprensiva con il reale, bensì l'irrigidimento subito e improduttivo di una relazione meramente e staticamente oppositiva con esso.

Nel tentativo di chiarire le possibili e corrette accezioni in cui intendere la «cognizione» che il titolo del romanzo accampa in primo piano, Emilio Manzotti ne ha posto in risalto il significato di «indagine empirica, che proietta sul personaggio principale uno sguardo in certo senso clinico, che minuziosamente registra i sintomi e i modi del male»²⁰. Vero e ineccepibile sul piano letterale, per quanto si sia già visto come la «zona profonda, inespiabile, di celate verità» (*C*, p. 690) da cui si origina il dolore di

¹⁷ Ch'era poi un suo cognato: «un mio cogeno (el mè cù... el me cù... el mè cugnà...) che immortalèrò in salsa tartara» (Id., *Lettere a Gianfranco Contini*, cit., p. 53; lettera è datata 9 settembre 1947).

¹⁸ Cfr. *MM*, p. 832 n.: «La mia monade e il mio io sono delle baracche sconquassate rispetto alle pure sfere d'acciaio di Leibniz e hanno mille finestre e fessure».

¹⁹ Ivi, p. 893: «il saggio, che è più vasta conoscenza è per ciò stesso confessione e dolore».

²⁰ E. Manzotti, «La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. IV: *Il Novecento*, t. II: *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 201-337, a p. 207.

Gonzalo, si sottragga a uno scandaglio razionale, e Gadda stesso giunga persino a negarla in seconda battuta. «Ed è bene che sia così — ha scritto Roscioni —, perché il prezzo d'una soluzione diversa sarebbe la banalizzazione del male e del personaggio»²¹; alla quale — va aggiunto — approderebbe, per le ragioni più su esposte e altre che più avanti si porteranno, anche l'uso della psicoanalisi freudiana come *passé-partout* esplicativo, mediante il quale si finirebbe non solo per ripristinare una visione unitaria e a tutto tondo, 'epica', del soggetto, ma anche per restaurare una concezione totalizzante e coerente della realtà all'interno e per il tramite di una sua compiuta ed esaustiva rappresentazione²².

Ancora un illuminante giudizio di Giacomo Debenedetti, questa volta su Freud:

Il suo scopo era di guarire il male dell'orfano. E guarire un uomo significa rimetterlo nella circolazione della vita: significa pensare che la vita è qualcosa che «vale la pena». Se dallo stato d'animo Freud, se dalla mentalità Freud fosse uscita direttamente un'epica, sarebbe stata ancora un'epica della realtà²³;

e uno, anch'esso su Freud e di pari tenore, di Jean Starobinski, contenuto in un saggio citato in precedenza che quasi vent'anni separano da quello di Debenedetti:

le savoir théorique, chez Freud, s'édifie dans le visée pragmatique d'une efficacité thérapeutique. Persuadée de l'importance déterminante de l'instinct, la psychanalyse entend contribuer à le transformer, à l'éduquer, à ruser et à transiger avec lui, de façon que la vie de l'individu puisse s'accorder à la fois avec les exigences de la nature et celles de la culture. Ainsi se développerait une vivante

²¹ G.C. Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, p. 304.

²² A maggior ragione, può escludersi la proprietà del richiamo di una lettura come quella dell'*Amleto* shakespeariano esposta nel lontano 1949 da Ernest Jones, che al complesso edipico riconduce tratti e comportamenti e azioni del personaggio, la cui paralisi — scrive — discenderebbe da «intellectual cowardice, that reluctance to dare the exploration of his inmost soul» (*Hamlet and Oedipus*, New York, Doubleday Anchor Books, 1954, p. 103).

²³ G. Debenedetti, *Personaggi e destino* (1947), in *Il personaggio uomo*, cit., pp. 103-27, a p. 120.

unité — celle d'un être doué à la fois d'énergie vitale et de savoir — en qui s'apaiserait la contradiction²⁴.

A Gonzalo, «malato nel volere» (C, p. 691), «in quel suo essere a diagramma pendolare con elongazione spinta, fatto d'un alternarsi di umori contrarî, d'un succedersi di stati d'animo opposti» (C, p. 653)²⁵, è negata la possibilità d'avere o acquisire vitalità e sapienza, cioè cognizione dei «gèrmini» del proprio dissidio interiore²⁶; e ancor più gli è negata ogni prospettiva di ricomposizione della propria vicenda biografica e della propria frazionata personalità in un'unità vivente, in una in-dividualità. Questo è «il lento pallore della negazione» (C, p. 703) di cui egli è vittima e con cui s'inaugura il settimo tratto; questa la radice prima del suo dolore; questa, infine, la ragione fondamentale della ridondanza dell'intreccio narrativo del romanzo, che neppure conosce il progressivo e conciliatorio teleologismo del modulo narrativo di un classico *Bildungsroman*²⁷ e «la vocazione centripeta dell'Io»²⁸ dei suoi protagonisti. Non stupisce, pertanto, che quello di Gonzalo sia un destino segnato *ab origine* da una vocazione allo scacco e all'(auto)distruzione, e che la *Cognizione* neppure conceda occasioni di riscatto sia lasciando nell'oscurità la «cagione malvagia operante nella assurdità della notte» (C, p.

²⁴ J. Starobinski, *Psychanalyse et connaissance littéraire*, cit., p. 300.

²⁵ E si veda anche in *CdD*, p. 545, una delle note costruttive: «il figlio è lui contraddittorio, a elongazione spinta».

²⁶ Presentando in «Solaria» (a. VII, n. 7-8, 1932) tre brani inediti dell'incompiuto *La meccanica* (1928), Gadda scriveva: «Non è nel mio modo la denuncia diretta del mio dolore. Talvolta esso va travestito di scherno: e talora non tanto gli ultimi aspetti del male io mi rappresento, ma piuttosto i suoi gèrmini» (riportato in D. Isella, Nota a *La meccanica*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di G. Pinotti, D. Isella e R. Rodondi, Milano Garzanti, 1989, pp. 1171-226, a p. 1198). Va da sé che il procedimento non si possa estendere a Gonzalo.

²⁷ Cfr. invece E. Manzotti, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, cit., p. 206, che giustamente così intende un'affermazione dell'autore sulla quale torneremo.

²⁸ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 97.

754) degli eventi, sia collocando solo in chiusura, in un ribaltamento della *dispositio* narrativa degli schemi del racconto poliziesco²⁹, il delitto verso cui ineluttabilmente l'intero racconto precipita.

«Il destino appare [...] quando si considera una vita come condannata, e in fondo tale che prima è stata condannata e solo in seguito è divenuta colpevole. [...] Il destino è il contesto colpevole di ciò che vive»: sono parole del Walter Benjamin di *Destino e carattere*³⁰, che trovano un riscontro, certamente involontario, in quelle del Gadda autore e personaggio a un tempo di *Dalle specchiere dei laghi* (1940), una prosa autobiografica coeva del settimo tratto della *Cognizione* e ad esso prossima anche stilisticamente, che vale la pena richiamare come ulteriore attestazione dello stato di dissennatezza di Gonzalo e delle sue insufficienti causali infantili:

Ero solo: con misere vesti. E al ristare d'ogni folata gli aspetti della mia terra. Avrebbe dovuto riescir madre anche a me [...]. Ma il dolce declino di quei luoghi non arrivò a mitigare la straordinaria severità, il diniego oltraggioso, con cui ogni parvenza del mondo solleva rimirarmi. Ero dunque in colpa, se pure contro mia scienza. Nella luce comune, di certo, avevo inosservato gli obblighi, gli infiniti obblighi; ignorato la legge: la legge che atterrisce, che punisce, che uccide. Nessun obbligo, nessuna legge angosciava il libero cuore degli altri. Se altri avesse lasciato dondolar la gamba, bimbo irrequieto, o avesse tentato di stropicciarsi le mani diacce da poter sostenere la penna, oh certo non sarebbe incorso nelle ammonizioni «illuminate», poi nelle punizioni feroci, distruggitrici, nascoste ai lumi e ai lampioni d'ogni umana cognitiva³¹.

²⁹ Cfr. G. Guglielmi, *I paradossi di Gadda*, in *La prosa italiana del Novecento. Umore, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 211-43, alle pp. 241-42.

³⁰ In *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982², pp. 31-38, a p. 35.

³¹ Presente nella raccolta *Gli anni* (1943), il testo fu poi inserito in *Verso la Certosa* (1961), dalla cui versione si cita (p. 301). Su di esso si vedano le note di Liliana Orlando a entrambe le raccolte in *Saggi giornali favole*, vol. I, cit., in particolare le pp. 1260-63 e 1292-93.

Vedremo più in là quale possa essere la legge inesorabile e insondabile alla quale qui velatamente si allude. Tanto basti, per ora, per concludere come solo surrettiziamente, in un'altra mossa dettata da una retorica dell'autoassoluzione, la sua disastrosa cognitiva predestini Gonzalo a una missione riparatrice d'ascendenza amletica, che nel romanzo e nel suo attore principale ha piuttosto la messinscena e il doppio degradati, se non addirittura parodici:

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. [...] Ma l'andare nella rancura è sterile passo, negare, vane immagini, le più volte, significa negare se medesimo. Rivendicare la facoltà santa del giudizio, a certi momenti, è lacerare la possibilità: come si lacerava un foglio inturpato leggendovi scrittura di bugie.

Lo hidalgo, forse, era a negare se stesso: rivendicando a sé le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore, nulla rimaneva alla possibilità. Tutto andava esaurito dalla rapina del dolore. Lo scherno solo dei disegni e delle parvenze era salvo, quasi maschera tragica sulla metope del teatro. (C, p. 703-4)

Non essendo depositario d'alcuna reale «coscienza etica dell'eternità», che infatti con lui si estingue, incapace com'è di «riaprire al futuro la sua possibilità, la sua verginità»³², a Gonzalo, anziché la rivalse di senso di una redenzione tragica, sarà data in sorte la consunzione autoreferenziale e narcisistica dell'anima bella, quindi la morte, prefigurata dal conclusivo tracollo mentale in seguito alla morte cruenta della Signora³³:

³² Entrambe le citazioni sono tratte da «Amleto» al Teatro Valle (1952), in VM, pp. 539-47, a p. 540.

³³ Si veda, tra le note costruttive di CDD, p. 556: «Risolvere con la supposta uccisione della madre e con la pazzia». Cfr. anche C, p. 642: «Gli anni irripetibili li aveva dissolti il dolore. La demenza dei tutori aveva straziato il bimbo. Rimaneva la morte».

Affinata fino a questa purezza, la coscienza è la sua figura più povera, e la povertà, che costituisce il suo unico possesso, è essa stessa un dileguare. [...]

Al Sé manca qui la forza dell'esteriorizzazione, la forza di farsi cosa e di sopportare l'essere. La coscienza vive nell'angoscia di contaminare con l'azione lo splendore del proprio interno; e, per conservare la purezza del suo cuore, fugge il contatto con la realtà e persiste ostinata nell'impotenza che le impedisce di rinunciare al proprio Sé inerpicatosi fino all'astrazione ultima e di darsi sostanzialità, che le impedisce cioè di trasformare il suo pensiero in essere e di affidarsi alla differenza assoluta.

L'oggetto vuoto generato dalla coscienza stessa la riempie perciò solo con la consapevolezza della vacuità. [...] In questa purezza trasparente dei suoi momenti, divenuta ormai, come si è soliti chiamarla, un'*anima bella* infelice, essa va affievolendosi entro se stessa e svanisce come nebbia informe che si dissolve nell'aria. [...] E allora, nella contraddizione tra il suo Sé puro e la necessità di esteriorizzarlo fino all'essere per trasformarlo in realtà, nell'*immediatezza* di questa opposizione rigidamente fissata [...], l'*anima bella*, in quanto coscienza di questa contraddizione nella sua immediatezza irrisolta, è sconvolta fino alla follia e si strugge in una consunzione nostalgica³⁴.

Il circuito chiuso della nevrosi in cui Gonzalo si dibatte, dunque non si rompe; se si modifica, è solo per serrare sempre di più il proprio giro, la «corona di ferro» della coazione. La psicoanalisi freudiana, a sua volta, viene accantonata nelle positivistiche implicazioni epistemologiche che ne fondano l'apparato metodologico e la prassi clinica, volti all'individuazione e alla definizione razionali delle leggi certe che dell'uomo regolano il comportamento inconscio e sole possono consentirne, in presenza di stati di disfunzione, il recupero alla normalità, che con Freud si fa parametro storicamente, e quindi arbitrariamente e non più sostanzialisticamente dato³⁵. «Le teorie fisiche, cioè

³⁴ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito* (1807), ed. it. a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2001², pp. 873-74 e 887. Nei termini di «un racconto interiorizzato e in certo senso egoistico» Gadda descriveva la *Cognizione del dolore* a Giulio Einaudi in una lettera datata 18 marzo 1960 (ora presente nella raccolta delle *Lettere all'editore Einaudi (1939-1967)*, a cura di L. Orlando, in «I quaderni dell'Ingegnere», 2, 2003, pp. 57-129, a p. 105).

³⁵ Pungente il ritratto di Giacomo Debenedetti (in *Personaggi e destino*, cit., p. 120) di un Freud «ancora galantuomo dell'Ottocento empirico e positivista», fermo nel «credere che l'irrazionale si potesse, non che evocare, trattare con la ragione». Di «une forte armature de rationalisme positiviste» e di «optimisme épistémologique» parla J. Starobinski, *Psychoanalyse et connaissance littéraire*, cit., p. 300. Interpretazioni che Michel Foucault, nella una 'letteraturizzazione' della psicoanalisi freudiana, vista come

fisico-matematiche, biofisiche, psicologiche, psichiatriche recenti, hanno profluito contro l'idolo io, questo paolo: [...] sono pressoché pervenute a sommergerne, col divin permesso, la coglionissima capa», scrive Gadda in *Come lavoro* (VM, p. 428), mostrando cosa egli attinga al freudismo e fin dove si porti nell'incondizionata adesione intellettuale ad esso, da cui deriva e di cui ritiene la negativa operazione di sfaldamento del soggetto, più che la fiducia e le finalità terapeutiche. E in questo — ha avuto pienamente ragione Guido Guglielmi a rimarcarlo — Gadda si ritrova senz'altro compagno dell'Italo Svevo della *Coscienza di Zeno*³⁶.

Messa in scacco la chiave freudiana, finora si è eluso e differito un interrogativo cui è adesso tempo di provare a rispondere: Gonzalo è malato, d'accordo; ma di quale malattia soffre? E, soprattutto, quando, dove, come e perché l'ha contratta?

Sostenere che obiettivo della *Cognizione* sia la «tragica rappresentazione per *exemplum* [quello costituito dal caso pietoso di Gonzalo] del destino dell'uomo»³⁷ potrebbe di primo acchito anche avere una sua incontestabile, pressoché ovvia fondatezza, ma è al tempo stesso giudizio critico la cui perfetta aderenza alla lettera del

precorritrice di una letteratura in cui è il linguaggio – un «linguaggio esoterico» – a parlarsi, al di là d'ogni iniziativa del soggetto e d'ogni intento rappresentativo o espressivo, di certo non accoglierebbe: «L'opera di Freud stacca l'esperienza della follia per situarla in quella regione incerta sempre trasgressiva [...] che è propria dei linguaggi che implicano se stessi [...]. Freud non ha scoperto l'identità perduta di un significato» (*La follia, l'opera assente*, 1964, in *Scritti letterari*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1996², pp. 101-10, alle pp. 106-7). Di Foucault, si vedano anche le pp. 400-14 de *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), trad. it., Milano, Rizzoli, 1988⁵.

³⁶ G. Guglielmi, *Gadda e la tradizione del romanzo*, in *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 181-209, alle pp. 207-209, che giustamente allarga la compagnia per includervi il Pirandello teorico dell'umorismo. Già negli anni Sessanta Michel David (*La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 548-66) notava come nella psicoanalisi Gadda avesse incontrato una conferma di sue proprie intuizioni. Più di recente, Elio Gioanola (*L'uomo dei topazi. Interpretazione psicanalitica di C.E. Gadda*, Milano, Librex, 1987, p. 47) soffermandosi sulla *Cognizione*, ho posto in evidenza che «l'uso fatto Gadda delle conoscenze psicanalitiche è metaforico e non analitico». Severissimo critico della profondità delle conoscenze di Gadda in materia di psicoanalisi è Guido Lucchini, *Gadda lettore di Freud*, in *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 109-21.

³⁷ E. Manzotti, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, cit., p. 324.

testo e il cui accento idealistico rendono circospetti nel momento in cui pure si vorrebbe sottoscriverlo senza riserve. Esso, infatti, ingenera il sospetto che proprio la superficie dell'affermativo ma tutto sommato enigmatico dettato gaddiano possa fuorviare la sua stessa decifrazione critica, distogliendo l'attenzione dell'interprete dalle precise e localizzabili coordinate storico-culturali che alla rappresentazione fanno da sfondo, per indirizzarla verso una vicenda posta al di là d'ogni contingenza, e sottratta quindi al tempo e alla storia. Solo così, in fondo, Gonzalo potrebbe prendere su di sé l'incarico shakespeariano del «riallacciamento con l'universale» (*RI*, p. 395) e la sua esperienza acquisire una paradigmatica esemplarità riscattata dall'alone del tragico, alla quale parrebbe rinviare la meditazione del personaggio sul «problema del male», sulla

favola della malattia, la strana favola propalata dai conquistadores, cui fu dato raccogliere le moribonde parole dello Incas. Secondo cui la morte arriva per nulla, circondata di silenzio, come una tacita, ultima combinazione del pensiero. È il «male invisibile» (*C*, p. 607);

che poi non è riconducibile ad altro che a quella «fifa di morire» (*C*, p. 596) cui, con il suo buonsenso, il medico l'aveva antifrasticamente abbassata.

Più che gli atemporali e ontologici connotati della vicenda umana, la *Cognizione* recupera e ripropone il vecchio progetto d'impronta manzoniana («*continuazione e dilatazione* del concetto morale Manzoniiano»: *RI*, pp. 396-97) da cui muoveva l'inconcluso *Racconto italiano*, che nelle aspirazioni del romanziere alle prime armi avrebbe dovuto presentarsi, nella sua struttura tentacolare e plurale, come «una emanazione della società italiana del dopoguerra (non immediato) con richiami lirico-drammatici alla guerra (nostra generazione) e forse al preguerra (infanzia, adolescenza)»

(*RI*, p. 395). D'altra parte, neppure il tema della «tragedia di una persona forte che si perverte per l'insufficienza dell'ambiente sociale» (*RI*, p. 397) si direbbe estraneo alla *Cognizione*, dove tuttavia vengono a cadere o a estenuarsi l'aura (auto)apologetica che informava la prova giovanile e il vitalismo che improntava l'«uomo nuovo» (e fascista) Grifonetto, nel quale già s'insinuano, attraverso il tratto delle ascendenze gentilizie, il motivo di ascetiche idealità unito a quello di un esaurimento quasi biologico d'ogni possibilità esistenziale (cfr. *RI*, pp. 469-70) che ritornerà poi in Gonzalo, «povero effetto» e «reliquo» (*C*, p. 619) d'ascendenze nobiliari (per parte paterna) e volitive (per parte materna). Conviene perciò prestar fede a Gadda allorché, al di là dell'identificazione con Gonzalo, nell'*Editore chiede venia del recupero* addita nella «rappresentazione [...] della società» l'obiettivo della narrazione, perseguito attraverso

La sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenze o simboli spettacolari, mufte della storia biologica e della relativa componente estetica, e in moventi e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale [...]: i simboli spettacolari muovono per lo più il referto a una programmata derisione, che in certe pagine raggiunge tonalità parossistica e aspetto deforme. (*C*, pp. 759-60)

Anche in virtù della rivalità sociale che oppone Gonzalo sia ai «calibani gutturaloidi» (*C*, p. 686), cioè alla classe subalterna di Lukones, sia ai borghesi *parvenus*, e che traspare attraverso le dichiarazioni dell'autore, la psicoanalisi freudiana, nella misura in cui rischia di agire come strumento pacificante e ricompositivo delle contraddizioni tra società e individuo col mirare a reintegrare quest'ultimo in seno alla prima, si rivela impraticabile, se non per adempiere a una funzione apologetica dello stato di cose

esistente che la *Cognizione* ricusa³⁸. È quanto, d'altronde, già lasciava intuire il punto di vista di Starobinski su Freud, e quanto più chiaramente esprime Debenedetti, di cui è qui opportuno integrare la citazione della sua parte mancante:

Freud operava la guarigione dal padre, appoggiandosi ancora a un mondo quale gliel'aveva fatto capire il padre, utilizzando le categorie del padre. [...] Tolto di mezzo il padre, che possedeva le spiegazioni, il mondo, fino a nuovo ordine, non ha più senso: è divenuto assurdo³⁹.

Per Gonzalo, impossibilitato a concepire alcun ordine alternativo a quello paterno, capace solo di ribellarvisi per una sorta di reattività trasgressiva ma non di rivoluzionarne le leggi comunque ferree e inderogabili che lo reggono e lo strutturano gerarchicamente sul piano etico, culturale e socioeconomico, e la cui vincolante autorità l'infrazione non fa che confermare e potenziare, il mondo è caduto preda della «baroccaggine», si è fatto «mondo capovolto», ragione in più per calare allegoricamente la rappresentazione della biografica Brianza nell'emisfero opposto, «australe».

Mondo paterno e leggi, tacite o positive che siano. A queste ultime *Dalle specchiere dei laghi* faceva riferimento, ma lasciandole volutamente nell'indeterminatezza, magari a volerne proporre la nobilitazione coll'indicare la natura di necessità, insormontabile per l'eroe incolpevole che vanamente la contrasti. È «la legge [...] che ignora e misconosce le ragioni oscure e vivide della vita, la qual si devolve profonda: deformazione perenne, indagine, costruzione eroica» che nomina il *Tendo al*

³⁸ Cfr. G. Guglielmi, *Lingua e metalinguaggio di Gadda*, in *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 128-37, a p. 133. In questo senso, con piena ragione Ferruccio Rossilandi faceva notare come «l'inconscio può costruire un armamentario giustificativo al livello dell'ideologia» (*Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968, p. 207).

³⁹ G. Debenedetti, *Personaggi e destino*, cit., p. 121. È ciò che intende, scrivendo della psicoanalisi freudiana «interamente al servizio del principio apollineo», anche il Lionel Trilling di *Sincerity and Truth* (Cambridge, MA-London, Harvard University Press, 1972, p. 56).

mio fine del Castello di Udine (1934)⁴⁰, demandandone al fittizio dott. Feo Averrois la specificazione in nota del contenuto «in senso lato, agnatizio e tribuico = sistema delle inibizioni che costituiscono eredità normativa della tribù», che «nel caso del Ns. [...] è il ceto mercativo-politecnico di Milano e dintorni» (*CU*, p. 122). È qui che si situa il principio arcano dal quale discendono le ragioni, inconfessabili e dissimulate dietro cause occasionali, pretestuose e puerili, del dolore di Gonzalo e del conflitto ch'egli scatena in seno alla famiglia, della quale mina e attacca l'istituto, i ruoli che questo impone, i comportamenti («l'oblatività della madre» di *CdD*, p. 554 nei confronti dei villani, quella del padre in occasione dell'acquisto delle nuove campane per la torre municipale) e i valori (quelli del perbenistico e repressivo decoro borghese — di cui la religione è una componente — , umoristicamente ridotto all'«Io sono il tuo turacciolo e tu non avrai altro turacciolo avanti di me....» di *C*, p. 733) che li fondano, i simboli, prima fra tutti la villa, icona decaduta dalla nobiltà e dal prestigio antichi a simulacro e parvenza, per di più sprovvista e di strutture atte alla protezione di coloro che vi risiedono (si pensi al motivo del muro di cinta ricorrente nelle ossessioni del figlio) e di comfort interni che loro garantiscano un tenore di vita dignitoso e adeguato, consono all'ethos sociale che dei Pirobutirro denuncia l'appartenenza di classe. Alla mente della madre che si affretta a improvvisare una cena misera e frugale per il figlio, si affaccia perciò la terrorizzante preoccupazione di potergli procurare un ulteriore pretesto per la prevedibile sequela degli impropri:

egli avrebbe colto quel pretesto ad accendersi circa la inattività della campagna: e sarebbe incorso nelle peggiori bizzie ed ubbie: (la cosa, oramai, un triste rito: la povera madre lo sapeva bene). Avrebbe ripetutamente scorbacchiato e rimaledetto

⁴⁰ C.E. Gadda, *Il castello di Udine*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 119. D'ora in avanti, *CU*.

la villa, insieme col mobilio, coi candelieri, con la memoria del padre che l'aveva costruita; incoronando di vituperî osceni tutti i padri e tutte le madri che lo avevano preceduto nella serie, su, su, su, fino al fabbricatore di Adamo. (C, p. 686)

Preannunciato dall'«epos» popolare attorno a «quel signore favoloso della viltà e della poltroneria, sordido e ingordo, capace solo, nei suoi meglio momenti, di maltrattare la sua madre curva: di offendere alla memoria degli scomparsi» (C, p. 617), l'episodio dell'empio affronto alla figura del padre riferito nel settimo tratto non giunge certo inatteso:

Staccò dalle pareti un quadro, un ritratto [...], lo appiastò al suolo. La lastra di vetro si spaccò. Dopo di che vi montò sopra [...]. I talloni disegnarono come dei baffi al ritratto. [...]

La mamma [...] rimase con le mani giunte sul grembo, senza osare di abbassar gli occhi alla memoria straziata del marito. Guardava davanti a sé, nell'incredibile, rifiutando le immagini come se tutto il vivere fosse un oltraggio: a chi non può riscattarsi dal suo silenzio! (C, p. 711)

Che letteratura aspettarsi da un individuo come Gonzalo, prigioniero di un insanabile «narcisismo infantile» (CdD, p. 561), se non una letteratura — giusta la definizione datane da Gadda a Einaudi — egoistica, svilita a espressione della piccolezza della propria vita straziata e a strumento giustificativo e assolutorio, oltre che di sfogo compensativo di affezioni e risentimenti affatto personali? Una «littérature de l'adolescence», per l'appunto, che

a poussé la contestation jusqu'à l'extrême, jusqu'à se contester elle-même; [...] elle nous découvre en l'homme, en place du rapport intime avec la transcendance divine, une relation étroite et secrète avec le Rien; [...] la littérature [...] de cet âge où, encore pensionné et nourri par ses parents, le jeune homme, inutile et sans

responsabilité, gaspille l'argent de la famille, juge son père et assiste à l'effondrement de l'univers sérieux qui protégeait son enfance⁴¹.

Certamente, quello di Gonzalo non è un donchisciottesco delirio immaginativo; ma non perché rispetto al personaggio cervantino, nonostante le giustificazioni portate da Gadda, Gonzalo sia dotato di un più sano raziocinio. Fosse stata rivisitazione novecentesca di don Quijote, in Gonzalo si sarebbe ritrovato l'idealistico e caparbio iperattivismo dell'eroe di Cervantes e la medesima positiva trasfigurazione fantastica e visionaria del reale. Gonzalo, al contrario, non è che il tristo e menzognero eroe di un «romanticismo della disillusione», nel quale non è illegittimo pensare di poter inscrivere il romanzo del quale la *Cognizione* lo raffigura autore. Eroe negativo del disincanto e dello scacco, e perciò vocato a una passiva esistenza risolta in contemplazione e lirismo⁴², Gonzalo, parimenti al suo autore storico, travestendosi da vittima innocente di avverse circostanze private e storiche, punta a contrabbandare per verità una comoda visione del reale, dicotomica per essere tutta giocata sull'accumulazione del valore da una parte (quella del soggetto, cioè di Gonzalo stesso) e sullo speculare depauperamento dall'altra (quella del mondo, teatro d'ingannevoli apparenze). E vi riuscirebbe, se non fosse che la strategia narrativa, con i suoi continui trapassi di tono, interviene a demistificare l'inganno ch'egli mette in atto svelandone, attraverso il tratto della malattia, l'intima contraddittorietà, il moralismo astratto e parossistico patente nelle invettive, così come l'enfasi lirica e la posa recitativa da tragedia nei momenti di accoramento.

Se Gonzalo è al tempo stesso vittima e carnefice sul piano della *fabula* familiare, non è meno innocente su quello del senso, la comprensione del quale comporta non che si

⁴¹ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), Paris, Gallimard, 1948, pp. 150-51.

⁴² Cfr. G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), trad. it., Parma, Pratiche, 1994, pp. 141-50.

scavalchi il testo, bensì che s'individui nell'immanenza della sua costruzione complessiva e dei suoi rapporti interni la trama di relazioni che lo connettono con la temperie storico-culturale che l'ha prodotto e del quale esso si propone come mezzo conoscitivo. Operazione del resto autorizzata dallo stesso Gadda, allorché già in un saggio solariano del '29 poneva, di contro all'impostazione idealistico-crociana, la questione dei nessi tra realtà materiale e formatività estetica:

Tutta la questione d'altronde [...] si riconnette e subordina ad altre e diverse e prima forse ad una, ch'è grama quant'altre: se l'attività estetica sia realmente prescissa, come da taluni nobilmente è stato affermato, dai momenti che vogliamo chiamare prammatici dell'esser nostro o se nel fondo cupo d'ogni rappresentazione sia ritrovabile ancora quello stesso germinale euristico che è la sintesi operatrice del reale⁴³.

Traguardata da quest'angolo visuale, la *Cognizione del dolore* si rivela romanzo per così dire storico (e fedele, in ciò, al manzonismo dell'autore), mentre la malattia del suo personaggio principale appalesa le proprie valenze sociali e culturali, allegoria dello stato di crisi di una classe — la borghesia alla svolta tra Otto e Novecento — e del ceto intellettuale da questa espresso, nelle cui file Gonzalo rientra a pieno titolo. Il quadro tracciato da Jean-Paul Sartre all'indomani del secondo conflitto mondiale chiarisce quanto si sta dicendo, e presenta sorprendenti punti di contatto con il romanzo gaddiano:

Du coup son [della borghesia] idéologie s'écroule: elle justifiait la propriété par le travail et aussi par cette lente osmose qui diffuse dans l'âme des possédants les

⁴³ *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* (1929), in *VM*, pp. 475-88, a p. 488. Un identico atteggiamento etico e noetico dettava a Gadda la critica del simbolismo baudelairiano e rimbaudiano esposta nell'eponimo *I viaggi, la morte* (1927), pp. 561-86, a p. 580: «La poesia in quanto epitome purificatrice della conoscenza, nella estensione più ampia di questa, non può cancellare dal mondo le realtà etiche. Quando voglia prescindere “in assoluto” da un qualunque motivo della realtà complessa, rinnegarne un qualunque vincolo, si trasforma in arzigogolato ricamo, in “imaginosa finzione”, nel senso più dilettantesco della parola».

vertus des chose possédées, à ses yeux la possession des biens était un mérite et la plus fine culture du moi. Or la propriété devient symbolique et collective, on ne possède plus les choses mais leurs signes ou les signes de leurs signes; l'argument du «travail-mérite» et celui de la «jouissance-culture» se sont évanoués. Par haine des trusts et de la mauvaise conscience que donne la propriété abstraite, beaucoup se sont tournés vers le fascisme. [...] Déchirée, sans avenir, sans garanties, sans justification, la bourgeoisie, devenue objectivement *l'homme malade*, est entrée, subjectivement, dans la phase de la conscience malheureuse. Beaucoup de ses membres sont égarés, ils ballottent entre la colère et la peur⁴⁴.

Identiche dinamiche storiche coglie Lucien Goldman, il quale, dopo aver segnalato la contraddizione sviluppatasi in seno al liberalismo borghese tra l'economia di mercato e l'individualismo pure promosso dalla borghesia nella sua fase d'ascesa quale ragione fondamentale dell'emergenza dell'individuo problematico in seno al romanzo ottocentesco, a proposito dell'avvento del romanzo del Novecento che s'inaugura con Kafka scrive, fornendo preziose indicazioni cronologiche, che

lorsque [...] l'individualisme [...] a été amené à disparaître par la transformation de la vie économique et le remplacement de l'économie de cartels et de monopoles (transformation qui commence à la fin du XIX^e siècle, mais dont la plupart des économistes situent le tournant qualitatif entre 1900 et 1910), nous assistons à une transformation parallèle de la forme romanesque qui aboutit à la dissolution progressive et à la disparition du personnage individuel, du héros⁴⁵.

Che Gonzalo neppure possieda, per la sua identità fratturata, la fisionomia di un eroe problematico ottocentesco quale per esempio quello stendhaliano, che poteva contare sul

⁴⁴ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, cit., pp. 246-49.

⁴⁵ L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 49. In termini non dissimili Emilio Cecchi, sulla scorta dei rilievi dell'economista Adolf A. Berle, descriveva il compimento nell'America rooseveltiana del processo di «distruzione della proprietà» già iniziatosi nel secolo precedente: «Il sistema della libera proprietà fu primamente intaccato dalle grandi imprese, che non potevano effettuarsi se non attraverso il meccanismo economico delle società per azioni. Questo sistema s'era mantenuto in naturale equilibrio, finché ciascun individuo, ciascun proprietario, rimaneva personalmente e materialmente legato alla sua proprietà» (*America amara* [1940], in *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, p. 1154).

risarcimento di una biografia perfetta almeno in una prospettiva ideale, l'abbiamo rimarcato, così come abbiamo evidenziato con Debenedetti quanto nemmeno la psicoanalisi possa offrirgli una compensazione e la ricostituzione *après coup* d'una smarrita sostanzialità interiore. Ma, per tornare al problema dei natali storici del personaggio gaddiano, nella situazione delineata da Sartre e Goldmann non se ne scorge forse il formarsi della personalità e del vizio d'origine che dell'idalgo inficia la presunta cognizione, che altro non è né può essere che falso pensiero? La cognizione di Gonzalo, infatti, per il suo palese profilo umanistico e romantico non è di sicuro strumento analitico adeguato alla lucida comprensione dell'evolversi di una storia che, mentre sotto l'aspetto oggettivo dell'umanismo romanticheggiante incrina la tradizionale lettura della realtà e il tradizionale primato, sotto l'aspetto soggettivo, per l'anacronismo e l'insufficienza connaturati a quella lettura e a quel primato, induce chi ne è portavoce e portatore a tradire la propria crisi mostrandola sotto le mentite spoglie di un disagio esistenziale al limite del patologico, ossia di una coscienza infelice (e falsa), o — per dirla con Lucien Goldmann — di «un mécontentement affectif *non conceptualisé*, une aspiration affective à la visée directe des valeurs qualitatives»⁴⁶. Difficile non tornino alla mente le molte torbidezze e ambiguità di Gonzalo, compendiate dall'ambivalenza del rapporto con la Signora: la demolizione dell'Io, «Il più lurido di tutti i pronomi!» (C, p. 635), e il pervasivo narcisismo; la critica violenta dell'«idea di possesso» e l'attaccamento al «sacrosanto privato privatissimo mio, mio!... mio proprio e particolare possesso» (C, p. 639) per un «senso feroce ed esclusivo della proprietà» (CdD, pp. 511-24), investita, al pari dei gioielli materni da cui matura «la nota orribile» (CdD, p. 551) del matricidio, di «valore simbolico (salvare la continuità della famiglia)» (CdD, p. 555);

⁴⁶ L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, cit., p. 48.

quel «certo distacco dai vivi [...] — nell'impressione del medico — più forse patito che voluto» (C, p. 618), ossia l'isolamento dalla cerchia della borghesia locale spacciato per scelta deliberata dettata dalla coscienza della propria diversità, nella realtà imposto dal declassamento sociale; l'autolesionismo pronto a rovesciarsi in deliri d'onnipotenza omicida e modi di comportamento così alteri «da riuscir temibili ove li avesse avvalorati una superiorità pragmatica quale che fosse, l'odio, la ricchezza, il potere, l'ufficio» (C, p. 622); non ultima, la contraddittoria e inappagata attesa di un riconoscimento sociale delle proprie meditazioni filosofiche e della propria attività letteraria, già presente nel lungo brano dell'ottavo tratto citato all'inizio, oltre che adombrata nella parte finale del primo: «avrebbe voluto una investitura da Dio [...] a scrivere una postilla al *Timeo*, nel silenzio, per gli stipendi di nessuno» (C, p. 607).

Nella *Cognizione* non si dà conoscenza del dolore nel senso soggettivo del determinante, ossia una conoscenza perseguita e ottenuta per il tramite e la mediazione del dolore alla maniera di un Leopardi. Il dolore, piuttosto, nell'ansia interessata di reperire una giustificazione oggettiva che esorcizzi colpe e concorso di chi lo patisce, della conoscenza distorce termini e contenuti, cosicché non è la cognizione a costituire la finalità autentica, bensì il ribadimento del dolore a rappresentare un fine in se stesso, ché in sé assurge a segno di una condizione d'incolpevolezza. *Doleo ergo sum... innocens*, potrebbe figurare quale motto in cui si condensa la conoscenza pregiudiziale di Gonzalo, la quale non è in realtà — per dirla con Jacques Lacan — che misconoscimento discendente dalla paranoide proiezione sul mondo di un manchevole e pregiudicato stato individuale:

Questo misconoscimento si rivela nella rivolta per cui il folle vuole imporre la legge del suo cuore a ciò che gli appare come il disordine del mondo, impresa “insensata” [...] per il fatto che il soggetto non riconosce in questo disordine del mondo la manifestazione stessa del proprio essere attuale, e che ciò che sente come legge del suo cuore non è che l’immagine rovesciata, e virtuale, di questo stesso essere. Essere che misconosce dunque doppiamente, e precisamente perché ne doppia l’attualità e la virtualità. Ora, egli può sfuggire a questa attualità solo grazie a questa virtualità. Il suo essere è dunque rinchiuso in un cerchio, salvo che lo rompa con una violenza in cui, inferendo il suo colpo contro ciò che gli appare come disordine, colpisce se stesso per via di contraccolpo sociale⁴⁷.

Così pensa, agisce e parla la follia, «stasi dell’essere in un’identificazione ideale», prosegue Lacan, che l’esemplifica sia con l’anima bella hegeliana sia con il misantropo di Molière, figura — questo — cui Gonzalo si ritrova associato sia nelle rimuginazioni del medico:

E pensava, andando, quale cattiva stampa circondasse quel figlio, così appartato, e così lontano da tutti, a Lukones, che lo si sarebbe detto un misantropo, o, peggio, un nemico del popolo; se non addirittura un vigilato della gendarmeria (C, p. 596);

sia nei pensieri compassionevoli della madre:

Oh! il «suo» Gonzalo! Era troppo evidente che l’arsenale della gloria aveva rifiutato di prenderlo in carico. Plauto, in lui, non troverebbe il suo personaggio, forse Molière. La povera madre, non volendolo, rivide le lontane figure del Misanthrope e dell’Avare. (C, p. 682)

Il punto d’approdo, però, non è spiegare Gonzalo fermandosi all’alienazione e all’alterità costitutive del soggetto, la cui genesi Lacan fa cadere nel cosiddetto «stadio

⁴⁷ J. Lacan, *Discorso sulla causalità psichica* (1946), in *Scritti*, 2 voll., trad. it., Torino, Einaudi, 1974, vol. I, pp. 145-87, alle pp. 165-66.

dello specchio»⁴⁸, quanto addivenire ad acclarare le determinazioni storico-sociali del suo immaginario, sulle cui tracce Sartre e Goldmann ci avevano già messo col descrivere il processo di transizione dalla proprietà borghese personale alla proprietà astratta e anonima, un processo che Sartre vede incrociare il fascismo e protrarsi nei suoi effetti fino al '47, e che secondo Goldmann si avvia a partire dal primo decennio del XX secolo portando alla fine della proprietà individuale come emanazione, oggettivazione e fondamento del sentimento e del valore etico e socioculturale dell'Io. Ora, l'immaginario di Gonzalo andrebbe ricondotto non solo all'impatto sociale e culturale di un mutamento siffatto, ma — a dispetto dell'ambientazione del romanzo intorno alla metà del trentennio del Novecento — al periodo in cui la spersonalizzazione proprietaria ha luogo e che all'incirca coincide, in Italia, con gli anni del riformismo giolittiano (1903-13). In buona sostanza, nella presunta follia di Gonzalo andrebbe vista la reazione di un liberale piccolo borghese di attardata mentalità ottocentesca all'assetto sociale che viene configurandosi in Italia nel decennio del pressoché ininterrotto operato di Giolitti.

Procediamo per gradi. Una prima riprova ci pare vada riconosciuta nel valore simbolico di cui il figlio e soprattutto la madre persistono a rivestire le gioie di famiglia e, in particolare, il bene improduttivo e scalcagnato della villa. Sulla villa, specialmente, il figlio riversa la medesima ambivalenza affettiva con cui investe i familiari, facendone un idolo di volta in volta polemico e venerando, in una duplicità d'atteggiamento che, stante uno dei due frammenti sul «senso feroce ed esclusivo della proprietà» che l'autore aveva destinato ad ampliare il settimo tratto, trova nella contemplazione della biblica *paupertas* della morte non una chiarificazione dialettica ma una soppressione nichilistica, in una

⁴⁸ Cfr. Id., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'«io»* (1949), *Scritti*, cit., vol. I, pp. 87-94.

deriva che però della necessità di non possedere poi granché fa virtù, salvando il volontaristico e tutto intellettualistico francescanesimo del personaggio:

Il senso della proprietà familiare, dell'asse familiare, il violento amore della sua casa, era divenuto nel figlio un'idea coatta, un delirio insanabile della immaginativa. [...] Il possesso doveva essere uno sputo in faccia alla folla che invadeva la sua casa, la sua anima. L'affermazione del privato possesso una capacità funzionale, elementare, riconosciuta e sancita dall'Eternità. Tutti devono poter dire Io e aggiungere ho il mio. [...] E la parola privato era sacra. Egli era un privato, non voleva essere altro se non un privato. Nessuno doveva poter saccheggiare la sua casa: la casa privata: né metter la mano nella privata privatissima sua propria particolare scarsella. Nessuno entrarvi. Il domicilio era sacro. Nessun valeriano umano doveva profanare la dimora elisia delle mosche immortali!, dei ritratti. [...] Nessuno doveva poter entrare nella sua anima. [...]

Le cose domestiche dovevano sussistere nella loro purità intatta, nel silenzio: arricchito dal cumulo delle esperienze e delle disinteressate e nobili cognizioni, affinato, potenziato dai secoli, dalla preghiera incessante del tempo. Dovevano sussistere nella loro povertà ricca [...]. Quel silenzio lo avevano fabbricato le generazioni, era un elaborato lontano, ricchissimo. Doveva perdurare. I lari dovevano persistere, indisturbati [...]. Miti e silenti, [...] serenamente stanchi, consci del suo dolore e tremanti del suo destino, saggi, pacati, ed eterni.

Le cose domestiche dovevano essere sue [...]

In realtà nulla egli aveva cercato di possedere nel mondo: e davanti alla stupidità aveva sempre dato tutto come perduto, sempre e preventivamente.

[...]

E che cosa possedere, d'altronde? Che cosa voler possedere, consumarsi e diventar tisico a possedere? [...]

Nulla aveva cercato di possedere. O forse un disegno. Il liberato segno della parola sulla bene decante sua pagina: o forse un pensiero, quello che ci guida avanti, più avanti, come la mano soccorritrice dell'Eterno, verso la carità del destino. (*CdD*, pp. 518-24)

La madre, invece, incurante delle privazioni materiali e dei costi affettivi subiti dai figli che il possesso comporta in assenza di disponibilità di mezzi, sulla villa trasferisce un esaltato e cieco culto narcisistico di sé assieme a sentimenti di rivincita sociale, in una

vera e propria «ossessione feudale»⁴⁹ che il narratore — si direbbe focalizzando il racconto su Gonzalo, del quale sembra attingere gli umori misogini e il registro espressionistico — traspone nei termini di una sessualizzazione della fabbrica:

La madre, viceversa, fin da quando i muratori ci accudivano nel '99, aveva incorporato in sé, subito — avvampante splendore di giovinezza — il trionfo serpentesco della «sua» villa sopra le rivali keltikesi che non credevano alla possibilità di una villa: (degli spelacchiatissimi Pirobutirro).

E quell'orgoglio, quel tirso di brace che le era venuto di fatto, in un giorno lontano, di potersi infilare a metà dell'anima alla facciazza delle pseudo-cognate e delle pseudo-nipoti, quello poi era cresciuto ad ebbrezza e ad onnipotenza raggianti, dentro un evo fulgido, allucinato, senza più misura né termine: l'idea del possesso e della supposta vittoria tracannata come un cognac di fuoco e di vita a ogni nuovo mattino, a ogni giorno splendido.

Quello le era bastato, durante quarant'anni, a scongiurare la disperazione, ad acculare al di là d'ogni miseria, d'ogni sdrucita maglia de' suoi bimbi, d'ogni scampanio, d'ogni gloria, d'ogni tenca, lo sporco sogghigno della morte. La Idea Matrice della villa se l'era appropriata quale organo rubente od entelechia prima consustanziale ai visceri, e però inalienabile dalla sacra interezza della persona: quasi armadio od appiccapani di De Chirico, carnale ed eterno dentro il sognante cuore dei lari. A quella pituita somma, recondita, noumènica, corrispondeva esternamente — gioiello o bargiglio primo fuor dai confini della psiche — la villa obbiettiva, il dato. Operando in lei, durante quarant'anni, gli ormoni infaticabili della anagènesi: ciò che donna prende, in vita lo rende: quella costanza imperterrita, quella felice ignoranza dell'abisso, del paracarro, sicché, d'alti e d'alti, d'un cetriolo, arrivano a incoronar fuori un ingegnere; la formidabile capacità di austione, di immissione dello sproposito nella realtà, che è propria d'alcune meglio di esse: le più deliberate e di più vigoroso intelletto. Tali donne, anche se non sono isteriche, impegnano magari il latte, e la caparbietà di tutta una vita, a costituire in thesaurum certo, storicamente reale, un qualsiasi prodotto d'incontro della umana stupidaggine: il primo che càpiti loro fra i piedi, a non dir fra le gambe, il più vano: simbolo efimero di una emulazione o riverenza od acquisto che conterà nulla: diploma grande, villa, sissignora, piumacchio. C'è poi da aggiungere che il più degli uomini si comportano tal'e quale come loro. Ed è una proprio delle meraviglie di natura, a volerlo considerare nei modi e nei risultati, questo processo di accumulazione della volizione [...]. Sopravviene la tenebra liberatrice, che a tutte parti rimedia. (C, pp. 686-88)

⁴⁹ Così, all'indomani della morte della madre, Gadda in una lettera a Lucia Rodocanachi del 12 settembre 1937 a proposito della casa di Longone appena venduta (C.E. Gadda, *Lettere a una gentile signora*, a cura di G. Marcenaro, Milano, Adelphi, 1983, p. 72).

Dalla tirata — che, incastonata com'è nell'agghiacciato ricordo materno delle irate e indiscriminate scenate che un'«impotente rabbia» (C, p. 688) provoca nell'idalgo, abbiamo attribuito a un narratore entrato nei panni di Gonzalo — con l'immedesimazione di possessore e possesso traspaiono le ragioni morali che il possesso valorizzano in una prospettiva esistenziale e identitaria quale attestazione delle piccole virtù del possessore: tenacia della volontà, spirito d'abnegazione, benemeranza sociale; residui immiseriti di uno spavaldo robinsonismo che fu e che, in quanto funzionali a interessi esclusivi di conservazione entro circostanze storiche che li sbugiardano col portare piuttosto in scena inediti soggetti e forze produttive in sintonia con i cambiamenti di una società che procede verso la massificazione, rendono manifesta la loro meschina natura di idealità e qualità d'un individualismo piccoloborghese, puntelli di una «visione tipicamente piccolo borghese che fa derivare la riuscita sociale dalla volontà e dalla buona volontà individuali», e principi di un'«etica forzata della fatica e del merito»⁵⁰ che Gonzalo, nel quale il dolore vince «ogni istanza moderatrice del volere» (C, p. 690), sinistramente irride in uno dei moti del pendolarismo del suo incostante temperamento, anticipazione prolettica della conclusione luttuosa del romanzo: «“Un po' di buona volontà...”, gli diceva la mamma, sorridendogli, studiandosi dargli animo, e indurre un po' di serenità su quel volto. “La volontà...”, rispondeva, “che è indispensabile agli assassini...”» (C, p. 691). Periclitante monumento a uno scaduto decoro marchesale, serrato sacello di memorie private e malsicuro baluardo dei valori aristocratici del buon gusto e dell'intellettualità, il figlio assente dopo l'ennesimo litigio conclusosi con minacce di morte all'indirizzo della madre rinvenuta in casa tra la compagnia ossidionale del

⁵⁰ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (1992), trad. it., Milano, il Saggiatore, 2005, p. 72.

maleodorante popolino del paese («Se ti trovo ancora una volta nel braco dei maiali, scannerò te e loro....»): *C*, p. 737), nel finale la villa, ora desolata e cimiteriale «come fosse la casa dei morti» (*C*, p. 745), subirà l'oltraggio della violazione da parte della animalesca folla intervenuta in soccorso della Signora gravemente ferita e oramai agonizzante, la cui morte imminente è reduplicazione speculare della profanazione dello spazio gelosamente riservato e difensivo della villa per l'inerte cosificazione e la dissoluzione svilente della multiforme ma coesa singolarità cosciente della persona che la violenza dell'epilogo reca con sé:

Terribile fu e permaneva a tutti l'aspetto di quel volto ingiuriato, ch'essi conoscevano così nobile e buono pur nel disfacimento della vecchiezza.

Ora tumefatto, ferito. Inturpito da una cagione operante nella absurdità della notte; e complice la fiducia o la bontà stessa della signora. Questa catena di cause riconduceva il sistema dolce e alto della vita all'orrore dei sistemi subordinati, natura, sangue, materia: solitudine di visceri e di volti senza pensiero. Abbandono.

«Lasciamola tranquilla», disse il dottore, «andate, uscite».

Nella stanchezza senza soccorso in cui il povero volto si dovette raccogliere tumefatto, come in un estremo ricupero della sua dignità, parve a tutti di leggere la parola terribile della morte e la sovrana coscienza dell'impossibilità di dire: Io.

Che una brutta fine attendesse la Signora, il lettore l'aveva da sempre presagito, così come aveva dappprincipio presentito che sul figlio dovesse ricadere la responsabilità morale e/o materiale della morte della donna, sia essa conseguenza di un incidente domestico o di un'aggressione compiuta nottetempo dal figlio in persona o da terzi (il vigilante notturno); e ciò non in virtù d'alcuna dote divinatoria, di cui infatti non s'abbisogna, bensì dei preannunci disseminati ricorsivamente lungo una narrazione assai ridondante e, per questo, ossedente nel riproporre più o meno variati nel dettato retorico situazioni, motivi e caratterizzazioni chiave. I casi sciagurati dei marchesi Pirobutirro

d'Eltino precipitano a grandi passi verso uno scioglimento ineludibile per essere in trasparenza iscritto in una relazione tra madre e figlio sospesa in una tensione insanabile e bloccata, come tale ricorrente nelle comparsate dei personaggi minori che ne rievocano le manifestazioni, ovvero nelle apparizioni dei due protagonisti che la tradiscono nei comportamenti pratici e verbali che concretamente li oppongono l'uno all'altro oppure nei pensieri a volte inconfessabili che ciascuno d'essi rimescola in se stesso. Così, per esempio, se già nel secondo tratto il «cattivo epos» (*C*, p. 614) di una delle serve della Signora, la Battistina, riporta al medico gli episodi pregressi delle manie e della esplosioni colleriche del figlio (la fissazione delle buccole, l'offesa arrecata al ritratto paterno, le intimidazioni alla madre), alcune delle quali la narrazione riferirà più avanti in presa diretta, il sogno della madre defunta che Gonzalo, in ansiosa attesa che ella faccia ritorno dal cimitero, racconta al medico nel corso della visita, lascia affiorare il desiderio inconscio e il connesso senso di colpa del protagonista per la morte effettiva che alla fine — in una premonizione indotta nel lettore dai *Leitmotive* del testo e confermata dai materiali preparatorî (frammentarie redazioni provvisorie e schemi) nonostante la ripugnanza verso la soluzione delittuosa — lo vedrà maggiore indiziato agli occhi così della madre in fin di vita:

Per quanto riguarda la Morte della madre, evitare il delitto, troppo disgustoso: ammettere il furto dei diamanti (visto anche come punizione dell'avidità del figlio), ma la madre muore di morte naturale, per la nota malattia. Mantenere il particolare delle due braccia levate a difesa, che colpiranno il figlio [...] Il senso tragico del matricidio deve essere soltanto nel terrore degli ultimi momenti della madre, che pensa al figlio come all'esecutore: ma poi esclude lei stessa morendo. E nell'angoscia del figlio che pensa che la madre abbia potuto sospettare di lui. — Mantenere vagamente la probabilità sulla guardia. (*CdD*, pp. 554-56);

come dei villani:

Fu telefonato al presumibile indirizzo cittadino del figlio, ma egli ritornò solo dopo due giorni — poiché solo dopo due giorni era andato a casa sua. Dove era stato? Egli dovette subire davanti a terzi, ai villici, l'umiliazione di addurre i suoi alibi, d'ora in ora, perché la Gendarmeria e la voce pubblica⁵¹ non allontanarono subito dal di lui capo un sospetto orrendo. (*CdD*, p. 473 n.)

Conviene a questo punto oltrepassare, per porla a debita distanza, la cerchia dei legami endogamici esistenti tra i due attori comprimari: restare all'interno del circolo ristretto di quei vincoli di sangue può far sì che l'interprete si condanni a sua volta ad aderire all'eziologia infantile del male di vivere enunciata dal testo per bocca o nella prospettiva dell'idalgo protagonista che ne è attanagliato, magari integrandola e correggendola nella sua parzialità e inadeguatezza, ma sostanzialmente adottandone l'ottica psicologista, con in più la tentazione di estenderla alle scelte di poetica e alla prassi scrittoria dell'autore al fine di accreditarle a una disposizione stilistica predeterminata anch'essa dalla nevrosi e da irriflessi fattori biologico-psichici. Né, per aggiornare e avallare una simile visione al fondo positivista, varrebbe appellarsi al Roland Barthes che nella gamma delle risorse linguistico-stilistiche di un autore vede l'epifenomeno istintuale e involontario di una necessità imposta dalla carne e comandata dalla biografia personale: «La langue est donc en deça de la Littérature. Le style est presque au-delà: des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. [...] Le style est

⁵¹ «Voce pubblica» è espressione probabilmente derivata da Manzoni, che la impiega nei capitoli quinto e ventesimo dei *Promessi Sposi*, mettendola in bocca la prima volta al conte Attilio che invoca punizioni esemplari per i fornai che in tempi di carestia nascondono il grano, la seconda volta in bocca al narratore a proposito della taverna della Malanotte locata ai piedi del castello dell'Innominato.

proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transmutation d'un Humeur»⁵². Ma se Barthes sublimava la brutalità dello stile nella mediazione consapevole che — a partire dal collasso dei classicismi — viene a instaurarsi tra il fatto stilistico e il variegato orizzonte assiologico-temporale di forme e valori che è l'*écriture* per restituire allo scrittore moderno la libertà precaria della scelta della «destination sociale»⁵³ della propria opera contro o in favore delle opzioni storicamente disponibili, parte della critica gaddiana toglie la storia dai testi dello scrittore lombardo e ne cassa la storicità, in ispecie con il privilegio accordato a un approccio psicoanalitico o psicologizzante che nella produzione gaddiana porta in primo piano, fra gli altri, motivi quali quelli del matricidio, del parricidio e del fratricidio, con i relativi traumi e complessi da cui sortiscono e il presumibile peso decisivo da essi esercitato sull'immaginario dell'autore e sulla configurazione della lingua e dello stile delle opere⁵⁴. A queste condizioni, viene fuori come conclusione assodata che a Gadda non si possano chiedere né i lumi della ragione né tantomeno quelli del vero, bensì solo un atrobiliare e tuttavia magistrale funambolismo verbale, per di più sospetto d'essere un narcisistico risarcimento di squilibri interiori e

⁵² R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), in *Œuvres complètes*, cit., vol. I, pp. 177-78.

⁵³ Ivi, p. 180.

⁵⁴ Cfr. alcuni tra i testi critici più rappresentativi dell'impostazione critica psicoanalitica ovvero psicologizzante: E. Gioanola, *L'uomo dei topazi*, cit.; Id., *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book, 2004, il cui metodo critico è tutto racchiuso in poche righe di p. 10: «Ritengo che ci sia più verità nelle connessioni di un'opera con l'oltranza della natura che con le determinazioni della cultura e della storia in generale, pur nella consapevolezza delle variabili storiche della psiche»; M. Bertone, *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993, in cui è centrale la tesi della scrittura gaddiana come, per dir così, bipolare a causa della «stabilità alterata» (p. 32) dell'autore; Id., *La scrittura del matricidio: «Novella 2.a» ovvero «Dejanira Classis*, in M.-H. Capar (a cura di), *Carlo Emilio Gadda*, numero monografico di «Italies – Narrativa», 7, 1995, pp. 91-114; F.G. Pedriali, *The Mark of Cain: Mourning and Dissimulation in the Works of Carlo Emilio Gadda*, in M. Bertone e Robert S. Dombroski (a cura di), *Carlo Emilio Gadda: Contemporary Perspectives*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997, pp. 132-58. Di recente persino il neurologo Franco Mongini si è occupato di Gadda, con risultati critici che il titolo, sinistramente lombrosiano, lascia presagire: *Il genio tra nevrosi e follia. Carlo Emilio Gadda*, Dino Campana, Torino, UTET, 2007.

una suicidaria offensiva in figura sferrata contro il mondo. All'opposto, epperò pervenendo in misura uguale a un'astrazione storica, capita che la critica gaddiana d'impostazione formale, in particolare stilistica e linguistico-filologica, pur nella preziosa accuratezza di analisi che illustrano approfonditamente i meccanismi del funzionamento testuale della lingua e dello stile gaddiani, nel momento in cui deve lumeggiarne le ragioni essenziali isola dal proprio contesto autore e opera, affidandosi semmai soltanto alle ragionate motivazioni portate dal primo in scritti saggistici di poetica e filosofia per commisurarvi la riuscita della seconda o con esse delucidarne i modi e i moventi. Com'è naturale, squadriamo con l'accetta e forse con eccessiva nettezza metodi che possono talvolta arrivare a ibridarsi e coesistere in una riconoscibile procedura analitica, come nel caso della filologia di Contini, incline alla sottolineatura della genesi e dell'esito umorali della scrittura gaddiana, o in una definita personalità critica, come dimostra il caso di uno studioso della levatura di Alberto Asor Rosa, il quale, sebbene per elezione e formazione culturale attento alle risonanze sociologiche del testo e alle interrelazioni che passano tra intellettuali letteratura società, nel caso di Gadda le omette per concedere preminenza all'azione modellatrice della nevrosi sulla scrittura: «L'indeterminato della nevrosi, invece di perdersi in lamenti vani, si concretizza in operosità, in puntigliosità ingegneresca. Quel che non torna nella vita — ed è quasi tutto — può essere sistemato in un'«invenzione»»⁵⁵. Da qui, il passo all'identificazione tra Gonzalo e il suo creatore è breve, e di frequente — l'abbiamo verificato — non si esita a compierlo, malgrado l'incompatibilità della coazione a ripetere della nevrosi, del suo avvitarci su se stessa, con

⁵⁵ A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III: *La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009, p. 490.

il profitto noetico, non importa quanto imperfetto, dell'obiettivazione inventiva⁵⁶.
Servirebbe piuttosto tenere a mente il monito sulla salutare bastardaggine od orfanezza dello scrittore lanciato da Gilles Deleuze, a parere del quale

Scrivere non è raccontare i propri ricordi, i propri viaggi, i propri amori e i propri lutti, i propri sogni e i propri fantasmi. Sarebbe come peccare per eccesso di realtà, o d'immaginazione: in ambedue i casi è l'eterno papà-mamma, struttura edipica che si proietta nel reale o s'introieta nell'immaginario. Si va in cerca di un padre, al termine del viaggio o all'interno del sogno, in una concezione infantile della letteratura. Si scrive per il proprio padre-madre. [...]

Non si scrive con le proprie nevrosi. La nevrosi, la psicosi non sono passaggi di vita, ma stati in cui si cade quando il processo è interrotto, impedito, chiuso. La malattia non è processo, ma arresto del processo [...]. Così lo scrittore in quanto tale non è malato, ma piuttosto medico, medico di se stesso e del mondo. La letteratura appare allora come un'impresa di salute⁵⁷.

Ci soffermeremo a tempo debito sullo stile della *Cognizione*. Per ciò che attiene alla ricerca della genealogia storico-sociale del dolore gaddiano e dell'«errore di percezione e di valutazione consistente nel *riconoscere* una cosa per l'altra»⁵⁸ cui si vota il piccoloborghese — errore che Pierre Bourdieu chiama *allodoxia* e che coincide con il «delirio interpretativo» di Gonzalo —, transcendere il perimetro chiuso e vizioso del legame che vincola il figlio alla madre non trascina con sé che si debba andare a cadere fuori dal testo, replicando in tal modo il passo falso di quanti ne fanno una caverna

⁵⁶ Cfr. A. Robbe-Grillet, *A quoi servent les théories* (1955-63), in *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996, pp. 7-13, a p. 10: «on constate que les mythes du XIX^e siècle conservent toute leur puissance: le grand romancier, le “génie”, est une sorte de monstre inconscient, irresponsable et fatal, voire légèrement imbécile, de qui partent des “messages” que seul le lecteur doit déchiffrer. Tout ce qui risque d'obscurcir le jugement de l'écrivain est plus ou moins admis comme favorisant l'éclosion de son œuvre. L'alcoolisme, le malheur, la drogue, la passion mystique, la folie, ont tellement encombré les biographies plus ou moins romancées des artistes qu'il semble désormais tout naturel de voir là des nécessités essentielles de leur triste condition, de voir en tout cas une antinomie entre création et conscience».

⁵⁷ G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., pp. 14-16.

⁵⁸ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 73.

platonica sulle cui pareti si proiettino le ombre di sagome situate all'esterno, ma che nel testo sia necessario fissare elementi e indizi che permettano d'inquadrarlo nel tempo e nello spazio più grandi della storia, ai cui sommovimenti materiali e alle cui questioni culturali il testo, di certo autonomamente ma non innocentemente, risponde.

Ci siamo imbattuti in uno di questi elementi nell'*explicit* del romanzo, ed era la folla che, accorsa in aiuto della *señora*, invade la villa disonorandone lo spazio segreto e sacrale fin nei più intimi recessi, poiché — come ci ha palesato l'equivalenza simbolica villa/anima che agli occhi di Gonzalo sancisce «il senso feroce ed esclusivo della proprietà» — nella *Cognizione* la casa, seppure carente di «validità funzionale» (C, p. 686) e pregio utilitaristico, si presenta come «un espace qui doit condenser et défendre l'intimité»⁵⁹. La folla, infatti, in un ideale diagramma delle forze in campo nella narrazione, costituisce l'antagonista esogamico dell'idalgo, e non semplicemente una componente dello sfondo su cui si consuma il dramma familiare dei Pirobutirro, o una presenza cui compete la sola funzione contrastiva di dare rilievo all'isolamento elitario e valorizzante in cui vittimisticamente si dipinge Gonzalo.

La folla, tuttavia, pur nell'impersonalità che la contraddistingue, non ha nell'opera un volto unico e un'unica incarnazione. Di folle, nella *Cognizione*, ve ne sono due. Anzi, tre.

La prima (delle altre due, a tempo opportuno), che è poi tale a prendere come riferimento la scansione cronologica della vita di Gonzalo, occorre nell'ottavo tratto, in concomitanza con la visita del volgo lukonese alla signora, sua benefattrice. Quella che percepisce come una «congiura» ordita per abietto raggio e tornaconto ai danni della

⁵⁹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, Presses Universitaires de France, 2001⁸, p. 59.

madre sempre così prodiga verso gli altri, spinge il figlio, affacciato al terrazzo della casa e già sopraffatto da un rancoroso quantunque dissimulato furore verso gli ospiti indesiderati, a riandare con la memoria alle stazioni della propria disillusa e amara esistenza, a cominciare da una puerizia attossicata, «incenerita» (C, p. 692) dall'anaffettività parentale e dall'inflessibilità di un'educazione familiare e scolastica non lontana dalla sevizie sadica, che l'essere di Gonzalo sconvolgono fino a farne — recita un passo del frammento *Cui non risere parentes* — «un vuoto crocicchio, dove le strade del dolore e della conoscenza si intersecavano senza tensione vitale» (CdD, p. 532); dalle ristrettezze materiali causate alla famiglia dall'affaristica insipienza paterna, quindi dal declassamento sociale e dal conformismo borghese insito nell'irragionevole e narcisistica volontà dei genitori di salvare le sembianze di uno *status* oramai perduto tanto col provvedere alla manutenzione della villa e alla coltura delle pere butirro, che col beneficiare condiscondentemente la plebaglia e partecipare finanziariamente alle pie iniziative dei notabili di Lukones; infine, dai prodromi dell'«ossessione della folla» (C, p. 728), dagli iniziali, ributtanti incontri con le sue materializzazioni, incluse le masnade di ragazzini cenciosi e scapestrati ai quali — non si sa se più il bambino d'allora o il rammemorante uomo maturo d'adesso — comunque invidia(va) giochi a lui vietati e il deposito all'aria aperta di «merde mandorlate» (C, p. 733), cioè le libertà più naturali ed elementari che nessun ipocrita ritegno morale e senso delle convenienze sociali interveniva non diciamo a soffocare, ma neppure a raffrenare:

Il bimbo implorava da Dio la fine dell'allegrezza. Manate di farina di gesso negli occhi, se l'allegrezza doveva essere quella, la rifiutava.

Rimbambiti cavalli giravano, dondolando, a tondo, afferrati per le corna da cavalatrici con le gambe divaricate, con sdrucite mutande, non sapeva se pizzi o

strappi, pezzi di pelle certo.... Una musichetta nasale veniva fuori dal perno del macchinone, secoli di musica e bisognava fare onore alla tradizione musicale, come se la Miseria avesse preso il raffreddore. Più tardi negli anni quella musica celestiale gli ritornò con gocce di luna tersissime, ed era la *Norma*.... Ma allora dalla giostra, gli pareva la musica del cenciume, del naso brodoso, della rivolta, dei torrioni, dei colpi di gomito, delle frittelle, delle arachidi brustolite che precipitano il mal di pancia alle merde.

Il poema sperato con una fanciulla rosa in cima al trapezio, che invia baci, anche al bimbo, a lui, a lui, gli naufragava nell'odore dei mandorlati scadenti, nella chiara d'ova mucillaginosa.... beh! che schifo.... Lo zucchero filato, nelle manacce dell'energumeno, lo atterrava.... Il briccone aveva appeso la matassa picea del suo zucchero a un gancio, d'un colore come di colofonia, e urlava: urlava dal collo tumefatto; tutti si fermavano, a sentire parolacce in dialetto: e lo stirava, quello zucchero appiccicoso, e lo filava e lo torceva, e poi lo rimpastava a treccia e lo rifaceva ad otto, lo zucchero, con le mani: e anche quella matassa in preda a continua metamorfosi e stiramenti al bimbo gli pareva colpevole, bugiarda: complice della porcheria: e l'uomo si sputava nelle mani una dopo l'altra, per lubrificarle, che scivolassero meglio a quel mestiere, il porco....

Magie malinconiche, tendaggi di cotonella, calze e maglie stinte, frange, il serpente orribile sulle spalle della ballerina, cosce infarinate. Il pagliaccio non lo faceva ridere, neanche per sogno, col naso rosso, col viso sciocco, infarinata, pieno di miseria.... Un orango atroce aveva rapito Cleopatra, nuda, cerea: e la femmina aveva la mano attorta da un aspide a cui porgeva la mammella.

Era nuda e bianca, come dovevano essere le donne uscendo dalla tinozza, dopo una buona saponata....

Ma nulla si salvava dal lezzo, dal dialetto orribile, dalla braveria.... Dai coriandoli, dai gusci d'arachide e di castagne arrosto, dalle bucce di naranza, dette pelli. Mandorlati rosa, croccanti, e ragazze si inturpivano, agli occhi del bimbo, nello svanire d'ogni gentilezza....

Quella, che il bimbo pativa, non era la festa di una gente, ma il berciare d'una muta di diavoli, pazzi, sozzi, in una inutile, bestiale diavoleria.... Si trattava certamente, pensò adesso di sé il figlio, di una infanzia malata. L'uomo tentò di riprendersi da quel delirio. Consentì ad aggiudicarsi un ritardo nello sviluppo, una sensibilità morbosa, abnorme: decise di esser stato un ragazzo malato e di essere un deficiente. Così soltanto poteva stabilire una relazione tra sé e i suoi concittadini.

E d'altronde, ai lumi di psichiatria queste fobie del fanciullo rimpetto alla pluralità dei corpi e degli impeti, sono, oggi, interamente dichiarate. Ma, poi, altre folle da ogni via sopravvennero. (*C*, p. 734-35)

Il punto di vista è naturalmente di Gonzalo, per quanto d'un Gonzalo sdoppiato tra il fanciullo e l'adulto, mentre le proprietà formali (i verbi riportanti — tra cui quello di «Il figlio, dal terrazzo, rivide quegli anni» di *C*, p. 733 —, le marche della terza persona,

il sistema di riferimento dei tempi verbali, la notazione metalinguistica, la deissi temporale — l'«oggi» della riga finale —, l'enciclopedia inclusiva del rinvio al sapere psichiatrico) esibiscono nel narratore il centro discorsivo e il locutore dell'enunciazione. In realtà, l'accentuazione espressiva ed emotiva della descrizione — lampante negli inserti di discorso indiretto libero, nella connotazione valutativa delle scelte lessicali (sostantivali e aggettivali) e nelle sospensioni discorsive — testimoniano di una bivocalità della struttura enunciativa, la cui iniziativa principale ricade sul personaggio maturo, con il narratore a inscenare una dizione ventriloqua e ad assolvere nel contempo un modesto ruolo notarile. Insomma, non solo i fatti sono traggurati e giudicati dalla specola di Gonzalo, ma anche espressi in intonazione recriminatoria e contumeliosa dalla sua voce. Che è la voce di uno, «germanico [...] in certe manie d'ordine e di silenzio, e nell'odio della carta unta, dei gusci d'ovo» (C, p. 606), che si vede umiliato e offeso da un mondo renitente alla sistemazione razionale e preda della menzogna di posticci, pacchiani e financo osceni fenomeni, che del soggetto, immalinconito dal diniego dei suoi ideali di gentilezza da parte di una realtà raccapricciante e inautentica, colpiscono e feriscono innanzi tutto gli acuiti sensi, da quelli prettamente congiunti all'ambito della percezione corporea (l'olfatto, il tatto, il gusto) a quelli maggiormente legati alla sfera dell'appercezione intellettuale (la vista, l'udito)⁶⁰.

La descrizione del primo confronto con la folla parrebbe essere matrice delle descrizioni dei confronti avvenire, come pure delle reazioni spropositate e scomposte del soggetto, che nel suo ribrezzo di bambino riconosce la manifestazione primitiva di un assillo patologico. È un ricordo, e pertanto nulla di più normale dell'impulso di salutarne

⁶⁰ Sul nesso tra malinconia, sensazione e stile, il rimando doveroso è allo studio di G. Leucadi, *Il naso e l'anima. Saggio su Carlo Emilio Gadda*, Bologna, Il Mulino, 2000, *passim*.

come fedele la rispondenza alla verità dei fatti, quadro clinico incluso. Ciò nonostante, il suo tenore bilioso e la sua collocazione cronotopica sollevano dubbi che invitano a vagliarne con cautela le motivazioni. È effettivamente un ricordo, o non è piuttosto l'invenzione postuma di un'inaffidabile memoria volontaria sollecitata dagli eventi in corso? Alla fin fine, medita l'Ulrich dell'ingegner Robert Musil, bisognosi di rassettare «l'opprimente varietà della vita» così da prestarle senso attraverso il lineare raccordo temporale e causale degli accadimenti, «Nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori»⁶¹; come ben sapeva anche l'ingegner Carlo Emilio Gadda:

È da concedere che in ogni uomo o scrittore, in ogni memoria, in ogni consapevolezza d'uomo o di scrittore, si può sceverare dal referto un'autoapologia: ogni uomo si sente «momento espressivo» d'una dialessi, e tende a porre in luce la «necessità» e quindi il «merito» della propria posizione. Nei patetici termini, magari, del pentimento cristiano [o, vorremmo aggiungere noi, d'una ammissione di teratologia]. [...] La componente immaginifico-lirica e la esegetico-critica prestate dallo «storiografo» al racconto prevarrebbero, molte volte, sul «dato» (nel senso dei positivisti). L'autobiografia non è la storia d'una vita già sofferta, ma una scelta di immagini con cui io, ora, al tavolino, costruisco me stesso, e rappresento me stesso dopo colpo, vale a dire consunta la festa, interpretando a ritroso un passato ineffabilmente probabile⁶².

A mettere in discussione l'obiettività del ricordo è prima di tutto, *ça va sans dire*, il fatto che in conclusione esso venga a chiare lettere dichiarato un delirio, una visione allucinatoria cui Gonzalo è spinto dalla furia ispiratagli dall'assedio posto alla madre dai bifolchi del paese, che al figlio contendono la generosità e l'affetto della genitrice. Che di delirio si tratti, lo certifica altresì la pronunciata oscenità che pervade il quadro. A tale proposito, si noti come l'indiavolato o indemoniato (perché è, questa, un'accezione — sia

⁶¹ R. Musil, *L'uomo senza qualità* (1929-42), trad. it., Torino, Einaudi, 1957⁷, p. 630.

⁶² C.E. Gadda, *Il faut d'abord être coupable* (1950), in *VM*, pp. 612-22, rispettivamente alle pp. 614-15 e 621.

pure non comune — di «energumeno») che fila lo zucchero, sembri mimare l'esecuzione di una pratica onanistica. Certo è che tra il promiscuo diavoleto generale, le piccole cavallerizze discinte, l'impudico energumeno e il ratto dell'ignuda Cleopatra per mano dello scimmione viene a stabilirsi una solidarietà metaforica che finisce con l'assomigliare lo spettacolo non a un gioioso carnevale, ma allo sfrenamento di «una muta di diavoli», a un sabba orgiastico mentalmente contemplato con trasporto voyeuristico. Un po' troppo, per la verità, per l'immaginazione di un bambino... Non per quella dell'adulto, che qui — senza esserne cosciente, e perciò oscillando tra repulsione e attrazione — obbedisce alla propria ambivalenza e alla legge che l'ingiunge, che è quella che vuole la natura del desiderio in sé mediata, poiché il desiderio «ha come oggetto un desiderio, quello di altri, nel senso che l'uomo non ha oggetto che si costituisca per il suo desiderio senza una mediazione, cosa che appare nei più primitivi dei suoi bisogni, per esempio nel fatto che il suo stesso nutrimento dev'essere preparato, e che si ritrova in tutto lo sviluppo della sua soddisfazione a partire dal conflitto fra servo e padrone attraverso tutta la dialettica del lavoro»⁶³. È allora l'eteronomia del desiderio, connessa alla costituzione eteronoma e relazionale dell'io, a far scattare l'aggressività narcisistica di Gonzalo, che nell'altro misconosce il simile con cui s'identifica e con cui concorre per l'ottenimento dello sfuggente oggetto desiderato, secondo uno schema che, in uno stadio identificativo successivo a quello speculare e già socialmente e culturalmente atteggiato, si ripresenta nel complesso edipico e nei rapporti col consorzio civile⁶⁴. Che sia Gonzalo

⁶³ J. Lacan, *Discorso sulla causalità psichica*, cit., p. 175.

⁶⁴ Cfr. Id., *Il Seminario*, Libro I: *Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Torino, Einaudi, 1978, p. 31: «Il desiderio del soggetto non può in questa relazione essere confermato se non in concorrenza, in rivalità assoluta con l'altro nei confronti dell'oggetto verso cui tende. E ogni volta che in un soggetto ci avviciniamo a questa alienazione primordiale, si genera l'aggressività più radicale, il desiderio della scomparsa dell'altro in quanto supporto del desiderio del soggetto».

a misconoscere la stratificazione per così dire alloctona dell'io e la mediazione del desiderio, è sicuramente paradossale, ma alla fine dei conti la paradossalità inerente all'alternanza inconsequente di pensieri e umori di un carattere «ora saturnino ora dionisiaco ora eleusino, ora coribantico» (C, p. 653), è ciò che sostanzia il malessere del personaggio e ne porta a grandezza paradigmatica il dramma. Ed è una paradossalità visibile al solo raffrontare le spinte reali e profonde dell'allucinazione in esame e della violenza verbale che la esprime con l'invettiva anticartesiana contro la tronfia e pavonesca pretesa di autonomia e disgiunzione dell'io dalle relazioni col reale cui Gonzalo si lascia andare al cospetto dello sbigottito e confuso dottore, che nella sua bonomia di provinciale della sfuriata contro i pronomi sorride indulgente come di una balzana bambineria:

.... Io, tu.... Quando l'immensità si coagula, quando la verità si aggrinza in una palandrana.... Da deputato al Congresso,.... io, tu.... in una turchia e rattappita persona, quando la giusta ira si appesantisce in una pancia,.... nella mia per esempio.... che ha per suo fine e destino unico, nell'universo, di insaccare tonnellate di bismuto, a cinque pesos il decagrammo.... giù, giù, nel duodeno.... bismuto a palate.... attendendo.... un giorno dopo l'altro, fino alla fine degli anni.... Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, i di cui confini sono più miserabili e più fessi di questo fesso muro pagatasse.... che lei me lo scavalca in un salto.... quando succede questo bel fatto.... è allora che l'io si determina, con la sua brava monade in coppa, come il capperio sull'acciuga arrotolata sulla fetta di limone sulla costoletta alla viennese.... Allora, allora! È allora, proprio, in quel preciso momento, che spunta fuori quello sparagone d'un io.... pimpante.... eretto.... impennacchiato di attributi di ogni maniera.... paonazzo, e pennuto, e teso, e turgido.... come un tacchino.... in una ruota di diplomi ingegnereschi, di titoli cavallereschi.... saturo di glorie di famiglia.... onusto di chincaglieria e di gusci di arselles come un re negro.... oppure [...] oppure saturnino e alpigiano, con gli occhi incavernati nella diffidenza, con lo sfinctere strozzato dall'avarizia, e rosso dentro l'ombra delle sue lèndini.... d'un rosso cupo.... da celta inselvato tra le montagne.... che teme il pallore di Roma e si atterrisce dei suoi dattili.... militem, ordinem, cardinem, consulem.... l'io d'ombra, l'animalesco io delle selve.... e bel rosso, bello sudato.... l'io, coi piedi sudati.... con le ascelle ancora più sudate dei piedi.... con l'aria l'aria bonna nel

c.... tra le cipolle e le pere di spalliera.... vindice del suo diritto.... come quel ladrone là.... che è tutta mattina che ha da levar il seme alle cipolle! (C, pp. 637-38)

È un discorso diretto, per cui nessun dubbio sia Gonzalo a parlare, e con la medesima, veemente e vituperativa espressività riscontrata in precedenza, del pari facendo ricorso alla sessualizzazione, all'animalizzazione e a un rivoltante basso corporeo per portare l'attacco al proprio bersaglio polemico, lo sfacciato esibizionismo dell'io e il suo selvaggio recalcitrare all'adozione d'una civilizzata socialità, anche a dispetto del prestigio d'incarichi pubblici, titoli professionali e nobiltà di casato, referenti dei quali — se si eccettua il contadino di casa Pirobutirro preso di mira nel finale — si direbbero proprio la famiglia del locutore e il locutore stesso. Tratti soprasegmentali, immagini e registro, però, di nuovo fanno accorto il lettore che artefice dello sbotto è contraddittoriamente un soggetto arroccato in se stesso nella difesa del proprio io fragile e minacciato. E infatti, in un ennesimo e repentino trapasso a idee contrarie, l'apostrofe (e con essa il terzo tratto) si chiude con la proposizione imperativa dell'esclusività sul possesso della villa e di un intransigente proposito d'ascetica separazione dal mondo («Questa è, e deve essere, la mia casa.... nel mio silenzio.... la mia povera casa....»: C, p. 639), poiché, come asserisce Ronald D. Laing, l'io diviso e schizoide che vuole e non può, con surrettizia volontarietà ritira ogni investimento oggettuale per chiudersi in se stesso e in se stesso implodere, in una prova estrema di difesa personale all'insegna di una sublimata distinzione: «Se non si può difendere l'intero essere, si arretrano le linee difensive, fino a ritirarsi in una cittadella centrale. L'individuo che si trova in queste condizioni è pronto ad abbandonare tutte le posizioni, tranne il proprio "io". Ma qui si ha

un tragico paradosso, perché più si difende in questo modo l'io, più lo si distrugge»⁶⁵.

Con qualche anno d'anticipo su Laing, Gadda l'aveva ammesso nel dialogo *L'egoista* (1953):

L'egoista, tal'e quale come il pianeta ipergravidico, acciacca se stesso. E dacché usa dire gli estremi si toccano, ebbene: ecco qua: l'egoismo «estremo» raggiunge gli stessi risultati di una «estrema» schizofrenia (scissione mentale, frantumazione psichica). La psiche dello schizofrenico non sussiste come io unitario, come io monadico: è scoppiata, è andata in pezzi: una bomba pestata sull'innesco. Ma la psiche dell'introverso egoista, il quale neppure ode o vede chi gli parla, è a sua volta un bel vaso della Cina andato in briciole, autostritolatosi nella sua pressione centripeta, nella sua propria ipergravità. La sua disumana forza-gravità, la disumana coesione del suo io inutilmente io, lo hanno polverizzato, annichilato⁶⁶.

Che il divorzio sdegnato dalla comunità degli uomini e la segregazione sprezzante sfigurino «il concetto di individualità fino al limite della negazione» (*VM*, p. 654), lo avverte ugualmente il narratore della *Cognizione* allorché l'amletismo dell'uomo gaddiano del sottosuolo fa corrispondere a un autoannientamento analogo, più che al ripristino dell'«impero etico d'una ragione sopraindividuale»⁶⁷ operato dal principe danese col sacrificio di sé, all'autonegazione, all'«aggressione suicidaria del narcisismo»⁶⁸. Nell'altro ravvisando angosciosamente l'alter ego che lo duplica e lo sfida e lo insidia, l'io impiega ogni sua energia ad affrancarsi dalla propria estraniamento mediante una sterile idealizzazione di sé, la quale sortisce la definitiva irresolubilità del conflitto interiore e l'estromissione dal mondo. Il ritiro di Gonzalo nel fortilizio del

⁶⁵ R.D. Laing, *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale* (1959), trad. it., Torino, Einaudi, 2001, p. 73.

⁶⁶ C.E. Gadda, *L'egoista*, in *VM*, pp. 654-67, a p. 659.

⁶⁷ Id., «*Amleto*» al Teatro Valle, cit., p. 540.

⁶⁸ J. Lacan, *Discorso sulla causalità psichica*, cit., p. 168.

regime («registro», in termini lacaniani) equivoco e simmetrico ma al tempo stesso oppositivo e competitivo della dimensione immaginaria ha per risultato il rinnegamento e l'arresto del divenire, l'immobilità e la «perturbazione retrogradiente» (*MM*, p. 774), effetto esiziale della paralisi che produce l'illusione sostanzialista dell'essere sottratto alla fluida contingenza temporale e logica dei rapporti che intessono la realtà. È questo il motivo per cui il protagonista è dall'inizio alla fine catturato in polarità congelate, delle quali sempre impersona uno dei termini antitetici, mentre la partitura dell'intreccio romanzesco, anziché avanzarsi per progresso evenemenziale, generalmente si risolve nella stasi di scene giustapposte in cui predomina la contrapposizione dialogica o il soliloquio farneticante, assieme all'annotazione dei rituali sfiniti di una trita quotidianità. Una quotidianità che, nell'interdizione dell'accesso a opportunità di sviluppo e redenzione, si dispiega e con monotonia si ripete come un'aspettazione della morte; anzi, morte di già attuale per l'esaurimento di ogni possibilità e consecuzione temporale, come notifica il sogno del figlio: «Ogni finalità, ogni possibilità si era impietrata nel buio.... [...] Il tempo era stato consumato! Tutto, nel buio, era impietrata memoria.... nozione definita, incancellabile....» (*C*, p. 633). Sarebbe riduttivo vedere nella morte nient'altro che un elemento della *fabula* collegato ai lutti familiari dei protagonisti maggiori, ai pericoli che li sovrastano, alle minacce che lanciano o subiscono, oppure il climaterico punto d'approdo dell'intreccio. Essa rappresenta piuttosto l'onnipresente agente semiotico che nel complesso decide e plasma la struttura a spirale e spesso ripetitiva della trama tanto quanto il profilo intimo e persino i lineamenti fisici degli attori principali, nel bestiario gaddiano trovando il suo invasivo intervento simboleggiato per allegoria nel mulinare domestico delle mosche, «aligeri fatui» (*C*, p. 684)⁶⁹, rivelatori e parassiti del

⁶⁹ La fonte dell'epiteto «aligeri» andrebbe rintracciata nella definizione montaliana dell'upupa,

disfacimento, secondo un'immagine che è probabile retaggio delle letture dostoevskiane dell'autore (si pensi alla sequenza finale dell'*Idiota*)⁷⁰. Quanto a madre e figlio, la prima — vestale irremovibile del focolare domestico e delle sue memorie («In lei era memoria: soltanto memoria»: C, p. 617), e sparuta e spettrale da lasciar trasparire che «la lontananza è già in lei» (C, p. 634) —, nel quinto tratto che la vede sola in scena e ne sposa la prospettiva, affronta terrorizzata la sua *nekuia*, la quale si concreta nel moto discensivo che la conduce nel buio seminterrato dell'edificio, per trovare asilo dalla violenza di un uragano che percuote e assorda la villa. Qui, ella scopre che la presenza infida e inspiegabile del male — animatosi nella figura subdola d'uno scorpione — si annida, quasi a corroderne le fondamenta, proprio nella casa, intestino alle sue profondità più riposte, all'«*être obscur* de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines»⁷¹. Trascorsa la tempesta, alle potenze ingovernabili perché inconse e irrazionali che popolano il piano infero della casa, la signora scampa risalendo alla «società superna dei viventi» (C, p. 677), ai piani aerati e luminosi della villa, dove il suo pensiero — con l'interludio ora sereno ora disperante della contemplazione del

«aligero folletto» (E. Montale, *Upupa ilare uccello calunniato*, in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1979², p. 68, v. 10), probabile mediatrice dell'«aligerum [...] Amorem» dell'*Eneide* virgiliana (I, 663).

⁷⁰ «A un tratto una mosca, svegliatasi, si mise a ronzare, volò al disopra del letto e si posò sul capezzale. Il principe rabbrivì» (F. Doestoesvkij, *L'idiota*, trad. it., Torino, Einaudi, 1984², p. 598). Ma si confrontino ancora il ritrovamento del cadavere di Nastas'ja Filippovna da parte del principe Myškin nella conclusione del romanzo dostoevskiano e la scoperta della signora in agonia in chiusura della *Cognizione*, entrambi aventi luogo alla vigilia dell'alba: «Al principe il cuore batteva in tal modo, che gli sembrava di sentirne il rumore nel silenzio di morte della camera. Ma già si era abituato, tanto che poté distinguere tutto il letto: su di esso qualcuno dormiva, di un sonno perfettamente inerte; non si udiva il minimo fruscio, il minimo respiro. Il dormiente era coperto fin sul capo da un lenzuolo bianco, ma le membra si disegnavano confusamente; si vedeva soltanto, dal rilievo del corpo, che la persona giaceva distesa» (ivi, pp. 597-98); «Nel grande letto nuziale un posto appariva occupato, sotto le coltri. Una coperta di lana assai buona, e frangiata, colorata a scacchi color sale e pepe, [...] nascondeva quasi completamente il guanciale, e il capo della dormiente. [...] Ma quel drappo parve a tutti che nascondesse la morte» (C, p. 752).

⁷¹ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, cit., p. 35. Si veda l'uso proficuo che del testo di Bachelard ha fatto F. Bertoni ne *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 245-64, per analizzare le «funzioni narrative, tematiche e simboliche» della casa in Gadda.

rappacificato paesaggio crepuscolare di fine estate, dell'avvicendamento delle generazioni con le loro illusioni di durata, della consolatoria e paternalistica comunione con ogni altra donna in virtù della propria sorte di «donna, sposa, e madre» (C, p. 679) — in un andamento circolare corre e ritorna insistentemente all'unico figlio rimastole, Gonzalo, «fallito esperimento delle viscere» (C, p. 678), reduce di guerra disingannato e inglorioso, taciturno e solitario misantropo invisibile ai concittadini pastrufaziani. Gonzalo, dal canto suo, è dal primo comparire nella ripresa della visita medica consegnato alla cattività della morte, al punto che la similitudine funebre che lo riprende disteso sul biancore del letto, perviene ironicamente a letteralizzarsi in un vero e proprio *rigor mortis*:

Su quel candore conventuale il lungo corpo e la eminenza del ventre diedero una figurazione di ingegnere-capo decentemente defunto, non fosse stato il colorito del volto, e anche lo sguardo e il respiro, a prevalere sulla immobilità greve della testa; che affondò un poco nel cuscino, bianco e rigonfio, tutto svoli. Subito la linda frescura di quello nobilitò la fronte, i capegli, il naso: si sarebbe pensato ad una maschera, da dover consegnare alle gipsoteche della posterità. Era invece la faccia dell'unico Pirobutirro maschio vivente che guardava alle travi del soffitto. Orizzontale sul bianco.

Le due scarpe a punta, lucide, nerissime, parvero due peperoni neri, per quanto capovolti, puntuti. Movendo nelle àsole e nelle bretelle mani bianche, lunghe, il morto si preparava all'auscultazione. (C, p. 620)

In balia degli scambi simmetrici dell'immaginario, l'idalgo sottostà alla medesima pulsione cui è assoggettata la Liliana del *Pasticciaccio*: a «una dissociazione di natura panica, una tendenza al caos: [...] un “rientro nell'indistinto”», che la sprona all'oblatività nei confronti delle «concorrenti» e delle «rivali più giovani»⁷² e di lei più feconde allo scopo di ottenere per il loro tramite la maternità cui è fisiologicamente

⁷² C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 105.

impossibilitata. Che d'essere malato Gonzalo sia, nella sua ipervigilanza, conscio, abbiamo avuto modo di constatarlo al termine del passo sul ricordo terrificante del laido carnevale pastrufaziano: «Così soltanto poteva stabilire una relazione tra sé e i suoi concittadini». Clausola sbalorditiva, e pressappoco negletta dai commentatori, spia del doppiogioco del personaggio, il quale, mentre da una parte ripercorre una giovinezza vessata dalle angherie di genitori e precettori spartani fino all'invasamento perverso per avvalorare una causalità patologico-sociale delle storture del proprio essere e farsi mallevadore della propria inappuntabilità esimendosi dal chiamarsi in causa, dall'altra acconsente con simulata caritatevole arrendevolezza ad accettare per veritiera — in un gioco delle parti — la diagnosi teratologica, che comunque dispensa a lui tanto sentimento di separatezza dalla coalizione degli antagonisti quanta pace d'animo garantisce a questi ultimi e alla pania delle loro fallaci parvenze, «acheronte della mala suerte» in cui si riflette compiaciuta la «cara normalità della contingenza» (C, p. 627). Ecco, anche per questa via, il freudismo mettere in vista la sua disambiguazione difettosa, poiché, oltre a convalidare la conflittualità romantica tra io e mondo e tra ideale e reale, viene destinato a fungere da paravento autoapologetico da Gonzalo, dalla madre, dagli altri, ognuno per proprio conto interessato a che il male permanga indeciftrato nelle sue cause, frutto di un «rancore» che sorge da «una lontananza più tetra» (C, p. 692) d'ogni congetturabile choc infantile⁷³. Come non mettere in dubbio l'obiettività dei ricordi di Gonzalo fino al punto di subodorare in essi l'opera di una deformazione tendenziosa,

⁷³ Cfr. R. Donnarumma, «Riformare la categoria di causa». *Gadda e la costruzione del romanzo*, in *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, pp. 29-75, alle pp. 61-63. Si veda anche J. Cannon, «La cognizione del dolore» and the *Autobiographical project*, in «Symposium», XLIII, 1989, pp. 94-106, della quale riteniamo valida la tesi della dissipazione e del progetto psicoanalitico e del progetto autobiografico di ridare unità al soggetto, il primo attraverso una ricostruzione del suo passato infantile di tipo anamnastico che dell'individuo bypassi le resistenze, il secondo attraverso una ricostruzione di tipo estetico-selettivo cosciente (non convince affatto la conclusione del saggio, che attribuisce alla *Cognizione* lo scopo compensatore di una monumentalizzazione estetizzante del dolore tramite la tragedia).

paragonabile a quella peculiare dei ricordi di copertura prodotti da un processo di spostamento «*regrediente o retrospettivo*»⁷⁴, nel nostro caso finalizzato a comprovare la fatalità di un male le cui scaturigini sono a tal punto remote e imperscrutabili da sottrarsi all'investigazione? Né convince l'anziano Gadda, nel '63 neovincitore del Prix International de Littérature grazie alla prima edizione in volume della *Cognizione*, allorquando, in una intervista rilasciata alla televisione pubblica per la circostanza, aggiudica la cognizione al suo sostituto autobiografico:

Cognizione è anche il procedimento conoscitivo, il graduale avvicinamento a una determinata nozione. Questo procedimento può essere lento, penoso, amaro, può comportare il passaggio attraverso esperienze strazianti della realtà. La morte di un giovane fratello caduto in guerra può distruggere la nostra vita. Si ricordino i versi disperati di Catullo. Moralmente il titolo è troppo lontano da ogni forma di gioia e d'illusione che mi possa valere il consenso di chi deve vivere: di ciò chiedo perdono a color che vivono e che ancora vivranno⁷⁵.

Gonzalo, in realtà, somiglia solamente in parte ai personaggi travagliati di molti, fondativi esemplari del romanzo novecentesco, cercatori del senso perseveranti seppure sconfortati dalla presa d'atto della perdita della sua immanenza. Non di rado riescono criminali e/o folli, crimine e follia essendo sbocchi devianti dell'irreparabilità della lacerazione tra il vagheggiamento individuale dell'essenzialità e l'insulsa accidentalità mondana, tra le utopiche idealità personali e la filistea prosaicità sociale, «obiettivazione — giusta le parole di György Lukács — dell'esilio dalla patria trascendentale: esilio di un'azione che si svolge nell'ordine umano dei rapporti sociali, ed esilio di un'anima

⁷⁴ S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori* (1901), trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1971, p. 58.

⁷⁵ C.E. Gadda, *Il Prix International de Littérature 1963 alla «Cognizione del dolore»*, in *Gadda al microfono. L'ingegnere e la RAI*, a cura di G. Ungarelli, Roma, RAI-ERI, 2001, pp. 113-21, alle pp. 114-15.

nell'ordine del dover essere di valori superindividuali»⁷⁶. Estraniatosi il senso dalla realtà e resasi contemporaneamente inaccessibile la trascendenza, l'agire perde d'efficacia e significato, laddove la creatura si rinserra in un'interiorità che la scissione dal mondo dannava all'isterilimento di un velleitarismo inane che la rode dall'interno. La «miserevole biografia» (C, p. 645) del protagonista della *Cognizione* mette in scena la pazzia e il delitto intuiti da Lukács quali indici esistenziali e narrativi dell'avvenuta messa al bando dall'esistenza collettiva e privata di un senso totalizzante, ma all'aperto dominio spaziotemporale della ricerca non lascia neppure un margine. Né avrebbe potuto, dove la «rapina del dolore», cui non sopravvivono che beffardi simulacri della vita, vanifica nella reiterazione coatta la temporalità umana e comprime lo spazio nella topografia di una provincia rurale e nella planimetria di una sgangherata villa, inverandosi in un racconto sfornito d'intreccio e dalla cadenza stancamente ritmata da sequenze d'allestimento drammatico di cui è flagrante l'unità di luogo, tempo e azione. Con buona pace di Lukács, dal romanzo gaddiano è assente una *durée* bergsoniana, di cui — soprattutto se ci si tiene dappresso ai disgraziati precedenti familiari esasperatamente passati in rassegna da Gonzalo — prende il posto uno spietato determinismo che, per quanto intonato nel personaggio a un insuperato traviamiento infantile e nel narratore a uno scientismo naturalista che fa appello all'autorità dei «lumi di psichiatria» e delle «universe discipline delle gran cattedre», non alluma «la causa, i modi», non esplica i come e ancor meno i perché. E con buona pace del vecchio Gadda che non crede «nel progresso di un'anima, se non in misura strettamente cognitiva»⁷⁷, il *mythos* ritardato e a conti fatti nullo della *Cognizione* e il greve sentore di morte che vi aleggia scartano altresì ogni possibile,

⁷⁶ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 88-89.

⁷⁷ C.E. Gadda, *Il Prix International de Littérature*, cit., p. 116.

processuale acquisto di conoscenza in un angusto universo nel quale, *ab antiquo*, i ruoli assegnati e la funzione semantico-assiologica che a ciascuno d'essi tocca nel campo di forze della narrazione, sono stabili e stereotipati, stabilità e stereotipia cui coopera la fissità d'ambientazione.

In una messa a punto dello statuto semiologico del personaggio, anni fa Philippe Hamon rilevava come alla demarcazione della sua semantica e dei suoi tratti distintivi contribuiscano quattro procedimenti, i quali agiscono all'interno sia della linearità sintagmatico-accumulativa del testo sia dei rapporti paradigmatici — che il lettore ricostruisce *a posteriori* — tra le sue sequenze: ripetizione, accumulazione, trasformazione e opposizione⁷⁸. Tutti, in misura diseguale, sono assolutamente documentabili nella *Cognizione*, tranne uno: la trasformazione. Quest'ultima non tocca alcuno dei personaggi, dei quali costantemente ritorna la descrizione delle medesime caratteristiche del sembiante o dello stato d'animo, a volte ripresa alla lettera nell'indifferenza del punto di vista che la dirige, altre volte variata secondo la prospettiva o la necessità dell'addizione di dettagli nuovi ma sempre consonanti con quelli tratteggiati in precedenza. L'opposizione, invece, si riassume senza residui nell'antagonismo che, per ragioni e con gradi disparati, vede Gonzalo combattere tutti gli altri, familiari e lukonesi. Ed è proprio la cristallizzazione che connota un tale antagonismo a prescrivere l'assenza di metamorfosi così nell'essere e nella condotta dei personaggi come nelle relazioni che tra loro intercorrono. Ciò che si dimostra tanto più verificabile in particolare per ciò che concerne Gonzalo, dal quale l'antagonismo irradia perdurando — come, nella maturazione hegeliana dello spirito assoluto. succede a quella

⁷⁸ Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in R. Barthes et alii, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-80, a p. 128.

prefigurazione dell'anima bella che è la coscienza infelice irretita nella negazione —
irrisolvibile, poiché non è che la proiezione all'esterno di uno stato di sdoppiamento della
coscienza in lotta con sé medesima:

la coscienza infelice è soltanto il movimento contraddittorio in cui il contrario,
giungendo nel suo contrario, non si risolve né si acquieta, ma si riproduce sempre
e soltanto come contrario.

In tal modo, si assiste a un conflitto in cui la vittoria sul nemico è piuttosto un
atto di sottomissione, proprio perché conquistare un termine significa piuttosto
perderlo nel suo contrario. La *coscienza* di vivere, la coscienza della propria
esistenza e attività, è soltanto *dolore*, perché in questa vita essa è consapevole di
avere per essenza il suo contrario, e, di conseguenza, è consapevole della propria
nullità⁷⁹.

Veniamo, come si vede, risospinti senza sosta nel vicolo cieco dell'ambivalenza
divorante e correlativa del registro immaginario in cui si arrovela l'idalgo. Ma lui,
Gonzalo, che cosa ve l'ha relegato?

Lascерemo che a soccorrci sia una volta ancora Lacan, per il quale è il
passaggio al registro simbolico a permettere l'uscita dell'io dall'animosa *impasse* delle
identificazioni speculari e a costituirlo propriamente in soggetto coll'emanciparlo dai
fantasmi dell'istintuale. All'altro dello specchio subentra l'Altro, l'autoritativo istituto
sopraindividuale e universalistico della società, della cultura e del linguaggio — del
«significante», direbbe Lacan —, nelle cui prescrizioni e nei cui ideali il desiderio
sublimato del soggetto incontra a un tempo la propria disciplina e legittimità:

Non appena s'introduce il terzo, non appena entra nel rapporto narcisistico, si apre
la possibilità di una mediazione reale, essenzialmente tramite l'intermediazione
del personaggio che, rispetto al soggetto, rappresenta un personaggio
trascendente, in altri termini un'immagine di padronanza con la cui

⁷⁹ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 309, nostro il corsivo.

intermediazione il suo desiderio e il suo compimento possono realizzarsi in modo simbolico. In quel momento interviene un altro registro, che è quello della legge o quello del senso di colpa, a seconda del registro nel quale è vissuto⁸⁰.

È «la legge che atterrisce, che punisce, che uccide» chi la infranga cui *Dalle specchiere dei laghi* faceva allusione, della quale il divieto dell'incesto, e quindi del godimento edipico, è la prima, rigorosa estrinsecazione. La Legge che nel Nome-del-Padre («l'Altro nell'Altro»⁸¹, come lo chiama Lacan, che ne stabilisce la corrispondenza con il padre morto del *Totem e tabù* freudiano) ha la propria sanzione e che, se da un lato ha come contropartita il sacrificio d'essere del soggetto (l'«afanisi» o «*fading*»⁸²), dall'altro gli assicura la pacificazione e «un guadagno di senso»⁸³ tramite il riconoscimento elargito da una comunità fondata sulla normatività condivisa di una modellizzazione del mondo, che nell'articolato sistema della lingua e nell'insieme delle sue produzioni discorsive — nelle cui perentorie categorizzazioni sempre «si cela una mitologia filosofica»⁸⁴ — ha il proprio luogo di formazione e *analogon*. Nella prospettiva lacaniana, il rapporto di anteriorità tra l'inconscio e l'iscrizione del soggetto nell'ordine simbolico s'inverte, poiché è la simbolizzazione culturale a portare alla formazione dell'inconscio, e non

⁸⁰ J. Lacan, *Il simbolico, l'immaginario e il reale* (1953), in *Dei Nomi-del-Padre* seguito da *Il trionfo della religione*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2006, pp. 5-32, a p. 19.

⁸¹ Id., *Il seminario*, Libro VI: *Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia e M. Bolgiani, Torino, Einaudi, 2004, p. 148. Cfr. anche Id., *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi* (1953), in *Scritti*, cit., vol. I, pp. 230-316, a p. 271: «È nel nome del padre che dobbiamo riconoscere il supporto della funzione simbolica, che dal sorgere dei tempi storici identifica la propria persona con la figura della legge».

⁸² Id., *Il seminario*, Libro XI: *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003, pp. 212-225.

⁸³ A. Di Ciaccia e M. Recalcati, *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 64. Di «funzione [...] pacificante» esercitata dall'*imago* paterna Lacan parla in *L'aggressività in psicoanalisi* (1948), in *Scritti*, cit., vol. I, pp. 95-118, a p. 111.

⁸⁴ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano* (1886), ed. it. a cura di S. Giametta, 2 voll., trad. it., Milano, Adelphi, 1981, vol. II, p. 140.

quest'ultimo a preesistere al simbolo nelle opache profondità intrapsichiche dell'individuo. Nel ribaltamento demistificante del romanticismo dell'interiorità quale ricettacolo della sostanzialità individuale, Lacan arriva non solo a vedere il soggetto in sé irreversibilmente scomposto a causa della fluttuazione che l'azione spersonalizzante del significante imprime al significato, ma anche, sulla scorta di Freud, a concepire l'inconscio come istanza dotata di significazione retorico-linguistica e il complesso della soggettività dell'uomo come usurpato e parlato dal discorso della Legge. Ciò che consuona con quanto Gadda, a scorno di mistiche pretese d'originalità, andava registrando in proprio nel '49 in merito al suo pensiero intorno alla fruizione espressiva della lingua e al suo laboratorio di scrittore:

Fatti fisici, urti e strappi, lacerazioni del sentire, violenze e pressioni dal «di fuori», ingiurie e sturbi dal caso, dagli «altri», coartazioni del costume, inibizioni ragionevoli e irragionevoli, estetiche ed etiche, dal mondo non nostro, eppure divenute nostre come per contagio, voi vedete, pesano siffattamente sull'animo, sull'intelletto, che l'uscire indenni dal sabba non ci è dato. Non mi è dato affermare. La limpidezza naturale dell'affermazione più nostra, più vera, è devertita ed è imbrattata in sul nascere. Una mano ignota, come di ferro, si sovrappone alla nostra mano bambina, regge senza averne delega il calamo: lo conduce ad astinenti lettere e pagine, e quasi alle menzogne salvatrici⁸⁵.

Ed è esattamente l'«operazione di esteriorizzazione dell'inconscio»⁸⁶ compiuta dalla teoria lacaniana, la quale riporta l'individuo in seno alla storia e alla società che lo costituiscono e riconoscono in quanto soggetto, a permetterci il recupero della psicoanalisi quale chiave esegetica utile a sfatare la mitologia infantile apparecchiata da Gonzalo, inseguendo una vera e propria fallacia del conseguente.

⁸⁵ C.E. Gadda, *Come lavoro*, cit., p. 429.

⁸⁶ A. Di Ciaccia e M. Recalcati, *Jacques Lacan*, cit., p. 60. Cfr. T. Eagleton, *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1996², p. 150.

Che cosa accade se il «Totem paterno»⁸⁷, il modello socioculturale di riferimento, manca alla sua funzione d'inibitoria normalizzazione libidica e di rassicurante unificazione del soggetto? Può accadere che questi, disgregandosi, torni a ingorgarsi nell'indistinto primario e altalenante dei multipli io-ideali che lo specchio gli rimanda e nella loro partita distruttiva, portato del dissesto della menzogna salvatrice della pur precaria identità di superficie che un ordinamento societario e un'episteme stabili gli porgevano e salvaguardavano. La regressione a uno stadio che Freud direbbe d'infantilismo psichico, innesca la conflittualità col padre immaginario⁸⁸, che è la conflittualità che nella *Cognizione* si traduce nell'ingiuria di cui sono fatte oggetto le figure paterna e materna da parte del figlio, del quale non a caso la narrazione (nella prospettiva del dottor Higueroá) e il suo brogliaccio di note e frammenti ripetutamente calcano l'im maturità fisica e psicologica: la «Puerilità psichica e bambocceria esteriore. (Anche idiota di Dostoevski)» (*CdD*, p. 546), il «narcisismo infantile» (*CdD*, p. 561). E che nel romanzo gaddiano la Legge e il suo discorso vedano irrimediabilmente compromessa la propria autorità e presa sul soggetto, lo proclama *apertis verbis* il testo medesimo per bocca del protagonista, il quale, nel mentre castiga la tracotanza cartesiana dell'autodeterminazione personale del discorso e l'inconsistenza del credo essenzialistico che ne motiva l'assertiva logica cognitiva e il ferreo codice etico, scalza il credito di cultura e linguaggio denunciandone come sconosciuto il presupposto fondante, in una

⁸⁷ J. Lacan, *L'aggressività in psicoanalisi*, cit., p. 111.

⁸⁸ Id., *Il Seminario*, Libro IV: *La relazione d'oggetto (1956-1957)*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 1996, p. 34: «È a lui che più comunemente fa riferimento tutta la dialettica, quella dell'aggressività, quella dell'identificazione, quella dell'idealizzazione tramite cui il soggetto accede all'identificazione con il padre. Tutto ciò avviene a livello del padre immaginario. Lo chiamiamo immaginario anche perché è integrato alla relazione immaginaria che forma il supporto psicologico delle relazioni con il simile».

redazione anteriore esplicitato — comunica Manzotti nella nota relativa al passo in questione (*CdD*, p. 178 n.) — come «il nome di Dio»:

«... Il solo fatto che noi seguitiamo a proclamare... io, tu... con le nostre bocche screanzate... con la nostra avarizia di stitici predestinati alla putrescenza... io, tu... questo solo fatto... io, tu... denuncia la bassezza della comune dialettica... e ne certifica della nostra impotenza a predicar nulla di nulla,... dacché ignoriamo... il soggetto di ogni proposizione possibile...»

«... Quale sarebbe?....».

«... È inutile ch'io lo nòmini invano [...]». (*C*, p. 636)

Da qui, la ripresa a poche pagine di distanza dell'imprecazione contro la fragorosa *propaganda fidei* delle campane che hanno appena smesso di rintoccare in modo frastornante a mezzogiorno, già addietro dipinte come orgiaste invasate ed ermafrodite e materializzazione pomposa del municipale orgoglio convenzionale e fariseo «d'ogni incanutito offerente» (*C*, p. 625), e associate alla liberalità parentale costata al figlio stenti umilianti e reprimende disumane negli anni della giovinezza in nome del decoro marchionale.

L'esautorazione della Legge, straniante imposizione tirannica cui gli altri tributano un acquiescente rispetto formale⁸⁹, dà la stura a un'ipertrofia dell'interiorità egoica che, dallo scranno della sua «onnipotenza etica»⁹⁰ e gnoseologica e dell'utopistica e ampollosa legge del suo cuore, della realtà informata alla Legge decreta l'abbaglio, lo *Schein*, la parvenza⁹¹, secondando un esorcismo donchisciottesco (il furente *Wahnsinn*

⁸⁹ Tornano alla mente le parole usate da Gadda a proposito della religiosità dei genitori nell'intervista *Carlo Emilio Gadda come uomo* del 1968 di Dacia Maraini (ora in *«Per favore mi lasci nell'ombra»*. *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993, pp. 154-74): «Né mio padre né mia madre erano eccessivamente osservanti. Avevano il rispetto per le forme» (p. 160).

⁹⁰ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 93.

⁹¹ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 505.

des Eigeindünkels, la follia della superbia dell'hegeliano «cavaliere della virtù») per cui «la coscienza proietta fuori di sé l'elemento perverso che le appartiene intimamente, e si sforza di considerarlo e di esprimerlo come un altro»⁹². Non diversamente da molti antieroi del Novecento, anche quello gaddiano è posseduto dal «narcisismo negativo» che abita in quello che non molto tempo fa Enrico Testa ha ribattezzato «personaggio assoluto», sciolto dalle relazioni col reale ed ermeticamente chiuso in un sé in frantumi per l'inaffabile e incontaminato egotismo nichilistico che ne governa gli impulsi dell'animo, gli atti spesso limitandosi a fatui rigiri dell'immaginazione⁹³.

⁹² Ivi, p. 513.

⁹³ E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 9-11. Sulla discordanza tra l'azione e la virtù impoverita a petizione di principio cfr. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 529: «La virtù qui in questione [...] è fuori della sostanza, è una virtù priva di essenza, è virtù solo nella rappresentazione e nelle parole». Non altrimenti succede a Gonzalo, il cui giudizio irrevocabile, attestano i promemoria dell'autore, non varca la soglia del pensiero: «Egli, col pensiero, si negava, si uccideva: e uccideva tutti i cretini» (*CdD*, p. 557); «Il giudizio era in lui prassi: e cioè giudicando agiva, sentiva di agire, agiva moralmente, prendeva, attanagliava la realtà giudicata, e la stritolava in polvere di quello che ell'è veramente, cioè un bischero, pulverulento nulla» (p. 567); «il carattere delirante e meramente immaginario della sua vendetta» (p. 569); «Forse a lato della realtà fisica, meccanica, bassamente stereometrica, bassamente storica = corre una trama spaventosa e vera, uno spaventoso pensiero. E la cosa o l'atto pensato è più vero dell'accaduta o dell'eseguito. [...] Egli si sentiva perduto, vedeva che l'esser venuto tra le immagini era solo un antefatto della propria rovina. | Ogni prassi è un'immagine. Ma ogni immagine è già l'attuato orrore, è il male, il termine, il limite che ci esclude da Dio» (p. 570).

CAPITOLO TERZO

Sociologia del dolore

Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse
oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum
illi pueri dicerent: «Σίβυλλα, τί θέλεις;»,
respondebat illa: «Ἀποθανεῖν θέλω».

Petronius, *Satyricon*

Resta da vedere più in profondità di quale modello di mondo Gonzalo incarni la crisi in atto, se non addirittura il vicino esaurimento. Quesito all'apparenza ozioso, poiché — l'annosa vicenda della signora e del figlio venendo a sciogliersi in un'intensificazione tragica tra la fine dell'estate e il principio dell'autunno del 1934 — è il testo stesso a prevenirlo, col rappresentare la risolutiva erosione ad opera del fascismo della civiltà liberale postunitaria già sfiancata dal primo conflitto mondiale. D'altro canto, nell'intervista rilasciata a Dacia Maraini nominata in precedenza, rispondendo a una domanda sui suoi rapporti col regime Gadda, sin dalla prima ora suo aderente e lodatore¹, affermava d'aver cominciato ad avvertire per esso un sentimento di ripugnanza proprio nel '34, e d'aver peraltro «creato [nella *Cognizione*] una confusione narrativa, fra l'idea dei fascisti e l'idea dei vigili notturni»², nel romanzo impersonati dal finto sordo di guerra

¹ Obbligatorio il rimando a C.E. Gadda, *Lettere alla sorella*, a cura di G. Colombo, Milano, Rosellina Archinto, 1987 (in particolare, la lettera dall'Argentina datata 3 settembre 1923, nella quale Gadda informa la sorella Clara della sua militanza come membro del direttorio del fascio del luogo, riconosce ai fasci italiani un «carattere “eroico”» e confessa di riporre molte speranze nel «senso di responsabilità e di misura di Mussolini, [nella] sua rapidità d'azione e la sua energia» — p. 86); Id., *L'ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti 1919-1930*, a cura di G. Ungarelli, Milano, Rizzoli, 1984 (specialmente le lettere datate 31 dicembre 1921, che testimonia della precoce iscrizione al Partito Fascista, e 2 novembre 1922); infine, Id., *I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941*, a cura di M. Bertone, Pisa, ETS, 2005, che raccoglie i testi giornalistici d'argomento tecnico che Gadda pubblicò tra il 1932 e il 1941 per illustrare — e celebrare — iniziative del regime; altri articoli del periodo cita R.S. Dombroski nell'appendice «Gadda e il fascismo» di *Gadda e il barocco*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 124-40).

² Carlo Emilio Gadda come uomo, cit., p. 171.

e percettore abusivo d'una pensione statale Pedro Mahagones o Manganones alias Gaetano Palumbo, tra gli indiziati della mortale aggressione notturna alla signora. Retrodatando di diversi anni la propria sconfessione del fascismo Gadda mente con sfacciataggine, come sa chiunque abbia familiarità con la sua biografia e la cronologia della sua bibliografia, dal momento che nella stessa intervista attribuisce la stesura del libello antimussoliniano *Eros e Priapo* (1944-'45) a una datazione anteriore a quella reale di oltre un quindicennio³. La menzogna è tra l'altro alquanto improvvida, smentita com'è anche dalla storia pubblica, che registra come nell'arco di anni che va dal '29 al '34 il fascismo riscuotesse nel paese i maggiori consensi, che inizieranno a scemare soltanto a partire dal 1936-'37, in coincidenza con l'evoluzione del regime in senso pesantemente totalitario e antiborghese all'interno e guerrafondaio in politica estera⁴. Un personale cambiamento di rotta non è mai da escludersi, in particolare in un esponente della borghesia colta qual era Gadda. Ma nel caso del Nostro, che è quello di un reazionario tutto d'un pezzo dal fiscale senso del gerarchico ordine sociale e nient'affatto addentro alle cose della politica, è improbabile che il ripensamento sia avvenuto con largo anticipo sulla rottura tra fascismo e paese reale e con un'autonomia di ponderazione aliena da un tardivo rimorso⁵. Qualcuno potrà obiettare che il fatto che Gadda maturi il progetto della *Cognizione* dopo la morte della madre (avvenuta nel '36) e la vendita della detestata casa

³ Cfr. la Nota al testo di G. Pinotti, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. II, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzoni, D. Isella, M.A. Terzoli, Milano, Garzanti, 1992, pp. 991-1023.

⁴ Cfr. F. Chabod, *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Torino, Einaudi, 1961²⁰, pp. 90 e 99, E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 24 e 27-28, e A. Lepre e C. Petraccone, *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 219-20.

⁵ Cfr. P.P. Pasolini, *Gadda*, in *Passione e ideologia* (1960), ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. I, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1049-61, p. 1053, e P. Hainsworth, *Fascism and Anti-Fascism in Gadda*, in M. Bertone e Robert S. Dombroski, *Carlo Emilio Gadda: Contemporary Perspectives*, cit., pp. 221-41.

di Longone, e che lavori alla redazione del romanzo giusto negli anni del crescente calo di popolarità del regime — tra il 1938 e il '41 —, nel medesimo lasso di tempo facendolo uscire a puntate nella rivista «Letteratura» diretta da Alessandro Bonsanti, costituiscono argomenti probanti a sufficienza il ripudio del fascismo da parte dell'autore. Sarebbe comunque argomento debole, innanzi tutto perché basato sulla corriva confusione tra meditato antifascismo e accanimento antimussoliniano: è infatti contro il «Maledito Merdonio dictatore impestatissimo»⁶, reo di smaccato narcisismo esibitivo e di assoggettamento priapeo della massa infemminata che Gadda lancia i più furibondi ed estrosi improprietà — nel *Pasticciaccio*, in *Eros e Priapo*, nel *Primo libro delle favole*, nei *Miti del somaro* —, senza mai rinnegare la propria adesione all'originario programma fascista di disciplinamento e sorveglianza delle tensioni sociali, e di ritorno a una ritrovata armonia interclassista a esclusivo vantaggio dei ceti medi e della frazione imprenditoriale della borghesia, i quali — con i Savoia e gran parte dell'intellettualità italiana — «accettarono la demolizione del regime liberale senza proteste né rimpianti, e, considerando i cospicui vantaggi assicurati loro dal potere fascista, si adattarono a vivere nel nuovo regime che imponeva ordine e disciplina nella società e nel mondo del lavoro»⁷. Anche per questo, è stato giustamente notato che la vena antimussoliniana della satira gaddiana posteriore alla caduta del fascismo e del suo duce è tanto più caustica e biliosa quanto più a istigarla collabora l'intento del soggetto d'autopunirsi dell'affiliazione passata per tacitare i propri sensi di colpa⁸.

⁶ C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 94.

⁷ E. Gentile, *Fascismo*, cit., p. 22.

⁸ Cfr. S. Luzzatto, *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 131-37, e R. Donnarumma, *Satira e romanzo: «Un fulmine sul 220»*, in *Gadda modernista*, cit., pp. 81-96, a p. 94.

Francamente non crediamo che l'antifascismo, vero o presunto che sia, possa guidare un esauriente studio della semantica della *Cognizione* né che ne dischiuda per davvero il contenuto di verità, il quale va ricercato, piuttosto che nella cronaca politico-sociale e culturale coeva della composizione e dell'uscita del testo in rivista, in un decorso storico di lunga durata le cui sedimentazioni convergono, sì, verso il fenomeno della rivoluzione conservatrice fascista, ma prendono a stratificarsi in epoca più antica.

Nobile decaduto a *rentier* spiantato e all'esercizio salariato della defatigante professione ingegneresca da cui ricava un «misero stipendiucolo» (C, p. 642), Gonzalo, similmente all'autore storico, vive come cocente umiliazione il declassamento a uno status piccoloborghese, del quale fa pesare tutta la responsabilità sulla dappocaggine negli affari del padre — inabile «nonché ad arricchire, ma purtroppo nemmeno a fallire» (C, p. 584) — e sull'ostinazione d'ambidue i genitori a tutelare apparenze d'agiatezza signorile, in nome di questa scialando mezzi occorrenti per il sostentamento della famiglia e ostentando un benevolo e magnanimo paternalismo verso il «caro popolo» (C, p. 725). Le «parvenze, ossia sostituti menzogneri del Pragma» (C, p. 706) che il marchese figlio promuove a segni della caducità e della mendacità generali e ontologiche di un mondo caduto in potere del caos, hanno radici in un disinganno e in un disagio di natura sociale, esemplari del declino della borghesia conservatrice italiana postrisorgimentale. La quale, se per un verso si era dimostrata inadeguata al proprio ruolo di classe dirigente dello stato unitario, per un altro si era presto scoperta impreparata a fronteggiarne i problemi d'assetto e sviluppo ereditati dal passato e posti da rivolgimenti storici che, altrove in Europa sin dalla metà dell'Ottocento in seguito alle rivoluzioni liberaldemocratiche, marciavano nel senso di un'articolazione della società più ricca,

mobile e complessa per via dell'ingresso sulla scena di rinnovate o nuove parti sociali (la borghesia finanziario-industriale e il proletariato organizzato). Figlio di una borghesia in decadenza per aver dissipato le spinte propulsive sia ideali sia socioeconomiche dopo l'unificazione nazionale, Gonzalo importa entro la famiglia il malessere diffuso nella classe d'appartenenza, ad essa strenuamente opponendosi ma solo per restare in essa vieppiù invischiato, «bamboccio senile» (*CdD*, p. 532) inetto a provvedersi di categorie interpretative e strumenti di lettura della realtà corrente — di una *Weltanschauung*, insomma — alternativi al retaggio cetuale d'origine, alle sue spontanee inclinazioni sentimentali (quelle che Vilfredo Pareto chiamerebbe «residui», e che Pierre Bourdieu ha rinominato «*habitus*») e alle sue razionali e giustificatorie sistemazioni ideologiche (le «derivazioni» paretiane). Che nell'idalgo alberghino e convivano le affezioni contrarie dell'amore e dell'odio verso il padre defunto e l'anziana madre, la premura più devota e lo scatto più iracondo, la protezione più vibrante della sacralità dell'istituzione familiare e delle sue pur risicate sostanze e il dileggio più sprezzante della ritualistica svuotata di prestigio loro connessa, è sintomo di un logoramento vitale senza via d'uscita⁹ che, intestino al gruppo sociale di cui i protagonisti gaddiani fanno parte, ne preannuncia l'esaustione terminale, nella *Cognizione* allegorizzata nelle figure dello stallo amletico — che in relazione alla disperazione di Gonzalo andrebbe letto in una prospettiva

⁹ Sintomo della decadenza, appunto, secondo la visione darwiniana di Vilfredo Pareto, a Gadda tanto caro per affinità d'umori e collocazione socio-ideologica da considerarlo alla stregua — riferisce a Dacia Maraini — di «un controveleno per Marx»: «Non solo [...] la decadenza ha per sintomo principale l'indebolimento dei sentimenti virili, di cui è indispensabile esser provvisti nella lotta per la vita; essa sviluppa inoltre gusti depravati, spinge gli uomini a ricercare nuovi e strani godimenti. Tra questi ve n'è uno, che appare spesso, almeno nelle nostre razze, in tempi di decadenza. Si prova un'acre voluttà nell'avvilire se stesso, nel degradarsi, nel deridere la classe cui si appartiene, nello schernire tutto ciò che prima si credeva rispettabile» (V. Pareto, Introduzione a *Les systèmes socialistes* – 1902, in *Una teoria critica della scienza della società*, antologia a cura di G. Busino, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 169-211, a p. 207).

sociologico-culturale, e non solo o non semplicemente in quella psicologista della dipendenza libidica propria del complesso edipico¹⁰ — e della morte fisica.

«Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura»¹¹: così Michail Bachtin a proposito dello spazio che foggia e raprende l'andare del tempo e i suoi slittamenti di senso nelle proprie strutture materiali; del tempo che dinamizza lo spazio levandolo dalla muta inerzia delle cose alle significazioni simbolico-culturali di chi lo vive: lo abita, lo tramuta, lo traversa o lo vede. La casa di Lukones dei marchesi Pirobutirro d'Eltino è di diritto *il* cronotopo della *Cognizione*, poiché è essa, con le sue adiacenze immediate, lo scenario al quale la narrazione correla gli altri luoghi, naturali o antropici che siano; lo scenario nel quale si muovono e si congiungono i personaggi, primari e non, ciascuno acquisendo carattere; lo scenario per entro i cui termini lo stringato intrigo si compie, la finzione incontrando la storia. La dimora lukonese quindi, per la centralità che ricopre, al modo dei nomi propri d'una località geografica adempie alle funzioni di «soulignement du destin d'un personnage [...] et condensé économique de "rôles" narratifs stéréotypés»¹², oltre che di fissaggio referenziale all'interno dello spazio narrativo.

¹⁰ Cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni (1915-17)*, trad. it., Torino, Boringhieri, 1978², p. 305, e J. Starobinski, *Hamlet et Edipe*, in *La Relation critique*, cit., pp. 326-63.

¹¹ M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica (1937-38)*, in *Estetica e romanzo*, ed. it. a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405, alle pp. 231-32.

¹² Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, cit., p. 127.

Venuta a coronare le smanie di *grandeur* del marchese padre, l'architettura dell'infruttifera villa (nell'orto «non ci matura altro che il fieno.... o la semenza delle cipolle»: *C*, p. 646) — oggetto di molteplici intermezzi descrittivi — ne rispecchia la vanagloriosa strampaliera padronale, edificata com'è su un'impervia differenza di quota:

Il terrazzo è a livello del piccolo giardino dietro casa, con il quale comunicava direttamente, dopo il solo ostacolo d'un gradino di serizzo. Questo giardino triangolare, e un po' orto, di minima estensione, con le cipolle e la vigna, e il fico, tutto frescure ed ombre il mattino, permetteva a chiunque di passare in casa dal di dietro, sospingendo il cancelletto in ferro pitturato di verde [...]. La casa si squadrava bianca alla costa, e anzi al sommo, verso mezzogiorno, in corrispondenza dell'ultima ripa: che faceva un dislivello di metri 4,25¹³: l'altezza d'un piano. Sul davanti, contro il sole, c'era un piano in più.

Dal terrazzo la veduta spaziava per dutamente fino alle lontane colline, e poi più lontano, nel sole. Si spegneva ai tardi orizzonti: e agli ultimi fumi delle fabbriche, appena distinguibili nella foschia: posava alle ville e ai parchi, cespì verdissimi, antichi, tutt'attorno la mite e famigliare accomandita di quei piccoli laghi.

Eran livelli celesti, opachi, future torbiere, tra l'insorgere dei mille piacevoli incidenti d'una orografia serena, che aveva conosciuto i cammini delle Grazie. Terra vestita d'agosto, v'erano sparsi i nomi, i paesi. Ed era terra di gente e di popolo, vestita di lavoro. (*C*, pp. 628-29)

Il luogo, con tanto di veduta sull'«idillio» della vallata su cui incombe la «gropaminaccia» (*C*, p. 575) del Serruchón, lo si direbbe ameno, persino transitato dagli dei e magnificato dalla letteratura (del malvisto Foscolo); la casa, un'abitazione patrizia la quale, garante il populismo che al *señor* Francisco e a sua moglie ha insufflato un incrollabile convincimento nella «buona fede del popolo, che guarda, gode, e non tocca» (*C*, p. 713), non necessita né di sbarramenti invalicabili né di accessi protetti che rendano ardua l'entrata ai malintenzionati. L'affidamento sicuro della buonanima di don

¹³ Scompare la canzonatura percepibile nell'enfasi della notazione topografica («un dislivello, oh un salto di 4 metri!») di *Villa in Brianza*, il frammento anticipatore della *Cognizione* che Gadda redasse in un quaderno datato 1928, ora a cura di E. Manzotti in «I quaderni dell'Ingegnere», 1, 2001, pp. 7-33, a p. 18.

Francisco sulle virtù degli altri, non ne prevedeva e nemmeno paventava malevolenza alcuna, tanto più ch'era fortificato da un'etica sociale rinsaldata dall'anacronistica certezza dell'invalidabilità del divario tra gli stati di una società che ancora non s'era messa in movimento, o meglio, che pure aveva preso a muoversi inoltrandosi negli ultimi decenni dell'Ottocento all'insaputa della buonafede georgofila e russoviana del munifico signore bozzolaio¹⁴, così austero invece nell'educazione impartita ai figli e nell'impiego dei propri assottigliati averi a loro beneficio:

Ognuno, ogni estraneo, avrebbe potuto apparire, nero e improvviso, nel riquadro di finestra della sala da pranzo, senza dimandar compermissa ad alcuno e senza incontrare alcun ostacolo sulla via della familiarità e del «noi non abbiamo nulla da nascondere». Il Marchese padre, costruttore della villa e della terrazza a livello, era e si sentiva talmente puro, e, sotto l'usbergo del sentirsi puro, amava talmente il popolo e riponeva una tal fiducia nel popolo del Serruchón che di chiavistelli o spranghe o serramenti e di cocci di bottiglia ne'

¹⁴ Del «gentilhomme campagnard» Francesco Pelegatta o Pellegatta, capostipite del signor Francisco della *Cognizione, Villa in Brianza* fa sapere che «Soprattutto egli amava l'agricoltura: in tutte le sue forme; che è la ricchezza delle nazioni, la salute degli individui. Frumentone, asparagi, pere butirro, vite albicocche» (cit., p. 11). Il modello è tolto dalla realtà, essendo Francesco Ippolito Gadda. Epperò la letteratura, di un padre appassionato d'agricoltura e altrettanto malaccorto nei negozi, ne annovera un altro, somigliantissimo ai Franceschi gaddiani e ugualmente odiato e messo in berlina dal figlio edipico: «La passion de mon père pour son domaine de Claix et pour l'agriculture devenait extrême. Il faisait faire de grandes réparations, amendements, par exemple miner le terrain, le défoncer à deux pieds et demi de profondeur et emporter dans un coin du champ toutes les pierres plus grosses qu'un œuf. [...] | Mon père planta les grandes Barres, ensuite la Jomate où il arracha la vigne basse. Il obtint par échange de l'hôpital (qui l'avait eue, ce me semble, par le testament d'un M. Gutin, marchand de draps) la vigne du Molard (entre le verger et notre Molard à nous), il l'arracha, la mina en enterrant le *Murger* (tas de pierres de sept à dix pieds de haut) et enfin la planta. | Il m'entretenait longuement de tous ces projets, il était devenu un vrai *propriétaire du Midi*. | C'est un genre de folie qui se rencontre souvent au midi de Lyon et de Tours ; cette manie consiste à acheter des champs qui rendent un ou deux pour cent, à retirer pour cela faire de l'argent prêté au cinq ou six, et quelquefois à emprunter au cinq pour *s'arrondir*, c'est le mot, en achetant des champs qui rapportent le deux. Un ministre de l'Intérieur qui se douterait de son métier entreprendrait une mission contre cette manie qui détruit l'aisance et toute la partie du bonheur qui tient à l'argent dans le vingt départements au midi de Tours et de Lyon. | Mon père fut un exemple mémorable de cette manie qui tient à la fois à l'avarice, à l'orgueil et à la manie nobiliaire» (Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, 1835-42, in *Œuvres intimes*, a cura di H. Martineau, Paris, Gallimard, 1955, pp. 192-93). Più di tanto stupore le accoppiate Stendhal-Gadda e Henry Brulard-Gonzalo Pirobutirro non dovrebbero suscitare. Tutto sommato, «In Stendhal ogni Narciso ritrova il fratello e il simile. Quanto al conflitto del desiderio, dell'Io, e del reale, o della Legge, quanto alla sua definizione come una sorta di impossibilità, di mancanza infelice o morbosa, che dà alla psicoanalisi un versante ribelle o nichilista, oppure un versante normativo, applicativo e medico, esso è nel cuore dell'avventura romantica» (M. Crouzet, *Stendhal. Il signor Me stesso*, ed. it. a cura di M. Di Maio, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 14).

muri, di che certi vecchi danarosi si premuniscono contro le tentazioni altrui, non aveva mai nemmeno voluto saperne. D'altronde egli non era affatto un vecchio danaroso, poiché, dopo la costruzione della villa, non sapeva che cosa fosse aver in tasca mai il becco d'un quattrino. (C, p. 722)

Morto (presumibilmente nei primi anni del Novecento, come il padre dell'autore) il vecchio gentiluomo, che con la fabbrica lukonese aveva suggellato la propria rovina economica, agli occhi di Gonzalo la casa — guai a chiamarla villa, «ché [il padre] aborrisce dal fasto e da' nomi sontuosi, inconciliabili con lo spirito de' tempi e con la sua modesta pietà di marchese che rinuncia al titolo»¹⁵ — appare un «rattoppato maniero» (C, p. 767), giusta la dicitura bonariamente irrisoria di *Autunno*, la poesia del '31 posta inizialmente in coda e infine, dopo varie peripezie editoriali, in appendice all'edizione einaudiana della *Cognizione*: ammasso di «rovine» (C, p. 642) gravato da un'ipoteca e da imposte e inidoneo alle bisogne giornaliere, la casa cade a pezzi, quasi ne sia incipiente e inarrestabile il crollo, emblematico dello scadimento sociale dei redditi¹⁶ Pirobutirro. Come non bastasse, che «chiunque», qualunque essere animato e qualunque cosa, finanche il «baccano tridentino» (C, p. 625) delle campane, senza incappare in validi impedimenti (il muro, il cancello, la porta-finestra) possa violare la proprietà e spingersi fin dentro la casa, atterrisce la vedovata signora che, deposta la «cieca fiducia nell'onesto dilungar dei passanti» (C, p. 617), nottetempo, assente Gonzalo, ammoniticchia carabattole dietro la porta-finestra del terrazzo; angustia e imbestialisce il figlio, che nel focolare domestico «avrebbe voluto custodita la gelosa riservatezza dei loro due cuori

¹⁵ C.E. Gadda, *Villa in Brianza*, cit., p. 15.

¹⁶ Neologismo introdotto da Pareto, il quale, all'interno del «ceto dei capitalisti», separa i redditi dagli speculatori (V. Pareto, *Fatti e teorie*, 1920, in *Scritti sociologici*, a cura di G. Busino, Torino, UTET, 1966, p. 880; cfr. anche Id., *Rentiers et spéculateur*, in «L'Indépendance», 1° maggio 1911, pp. 157-66, riprodotto col titolo *Redditi e speculatori* in *Scritti sociologici*, cit., pp. 472-80).

soli» (C, p. 729) e raccogliersi, lenito il dolore con «solitudine e silenzio» (C, p. 764), nel culto dei lari, nella dedizione alle umanità, nell'attesa paziente e smagata dell'alato figlio di Nyx (la Notte) — Thanatos, la morte¹⁷.

«Non era la morte minacciata da un avversario mortale anche lui; non si poteva respingerla con armi migliori, e con un braccio più pronto; veniva sola, nasceva di dentro; era forse ancor lontana, ma faceva un passo ogni momento; e, intanto che la mente combatteva dolorosamente per allontanarne il pensiero, quella s'avvicinava»: sulle prime, si scambierebbe il frammento per un'ulteriore perifrasi illustrativa del male oscuro di Gonzalo, e invece figura «l'immagine della morte» che, «nel silenzio della notte, nella sicurezza del suo castello»¹⁸, sgomenta un altro *fuorilegge* della letteratura italiana, l'Innominato dei *Promessi Sposi* manzoniani. E bene ha fatto Emilio Manzotti a dare il dovuto risalto all'«affinità non solo tonale» (CdD, p. 108 n.), ma espressivo-discorsiva che l'apparenta all'immagine della morte del primo tratto della *Cognizione*: «la morte arriva per nulla, circonfusa di silenzio *ecc.*». Ma l'affinità va oltre l'intonazione e il dettato dei passi summenzionati. A vedere meglio, è di una somiglianza tra Gonzalo e l'Innominato che è questione, cosa — stante le risultanze delle nostre ricognizioni — che non ha fermato l'attenzione di quanti hanno ampiamente indagato il manzonismo gaddiano¹⁹, che nella *Cognizione* ha campioni rappresentativi e dichiarati.

¹⁷ Un angelo della morte che potrebbe essere Gonzalo stesso, il quale nel terzo tratto, nel corso del colloquio col medico, viene così ritratto mentre, fattosi al parapetto del terrazzo, osserva meditabondo il panorama: «Insaccato nelle spalle, intento a guardare, il figlio aveva le due mani alla balaustra di legno, le braccia divaricate ed aperte, come stanche ali» (C, p. 629).

¹⁸ A. Manzoni, *I Promessi Sposi* (1840), a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002, p. 381.

¹⁹ Cfr., tra gli altri, G. Contini, *Premessa su Gadda manzonista* (1973), in *Quarant'anni d'amicizia*, cit., pp. 69-72; G. Nava, *Gadda lettore di Manzoni*, in «Belgafor», 3, 1965, pp. 339-52; F. Bernardini Napoletano, *Il modello manzoniano nella scrittura gaddiana, tra apologia e parodizzazione*, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda: progettualità e scrittura*, Roma, Editori

Sia Manzoni sia Gadda, prima ancora che i rispettivi personaggi facciano la loro comparsa in scena, la precorrono ricorrendo a modalità indirette, citazionali di presentazione che si esplicano nel riporto, di cui salta immediatamente agli occhi la parentela intonativa e d'elocuzione, della leggenda sinistra ordita e propalata sulla loro indole e sulle loro prodezze dall'opinione popolare. Così Manzoni nel diciannovesimo capitolo sul conto del «terribile uomo»²⁰, nel capitolo precedente ritratto come «un uomo o un diavolo»²¹ attraverso la prospettiva di don Rodrigo:

Ma la fama di questo nostro era già da gran tempo diffusa in ogni parte del milanese: per tutto, la sua vita era un soggetto di racconti popolari; e il suo nome significava qualcosa d'irresistibile, di strano, di favoloso²².

Ed ecco come Gadda, attraverso il punto visivo del dottor Higueroá, dipinge Gonzalo, che in precedenza il peone-custode di casa Pirobutirro ha segnato col marchio d'infamia d'un indiavolato che «avesse dentro, tutti e sette, nel ventre, i sette peccati capitali, chiusi dentro nel ventre, come sette serpenti» (C, p. 597):

Una gloria di schegge di piatti aureolava quel signore favoloso della viltà e della poltroneria, sordido e ingordo, capace solo, nei suoi meglio momenti, di maltrattare la sua madre curva: di offendere alla memoria degli scomparsi. (C, p. 617)

Riuniti, 1987, pp. 203-29; A. Andreini, *Il manzonismo di Carlo Emilio Gadda*, in *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerio, 1988 pp. 17-54; C. Bologna, *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, in «Critica del testo», I, 1, 1998, pp. 345-406; e A. Ciccarelli, *Comico e tragico in Manzoni e Gadda*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV, 607, 2007, pp. 329-67.

²⁰ A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 371.

²¹ Ivi, p. 347.

²² Ivi, p. 375.

È evidentemente l'epiteto «favoloso» a far sospettare al lettore di scaltrita competenza culturale che la «cattiva stampa» (C, p. 596), «le opinioni più strane» (C, p. 600, dove «strano» potrebbe essere un altro attributo di memoria manzoniana), «le dicerie di ogni genere» (C, p. 600) di cui s'imbastiscono il «mito e [il] folklore locale» (C, p. 604), ovvero di cui si alimenta l'etopea di Gonzalo divulgata dai villani di Lukones, siano imprestito del Manzoni romanziere, il quale — appoggiandosi a resoconti cronachistici del Seicento, tra cui quelli di Francesco Rivola e Giuseppe Ripamonti²³ — per completare il ritratto morale dell'Innominato e renderne intelligibili le scelleratezze adduce, come farà più tardi Gadda riguardo all'idalgo, moventi psicologici che sono fatti risalire agli anni dell'adolescenza, allorché nell'efferato signore arrivano a maturazione i contrastanti sentimenti della riprovazione e dell'emulazione dei soprusi cui assiste o di cui gli giunge notizia. Di nobili ascendenti come l'Innominato, Gonzalo, oltre a essere consanguineo dei Borgia, è erede per via paterna di Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, inflessibile come il pronipote nel senso del dovere e dell'onore e donchisciottesco nella corporatura, «stato già governatore spagnolo della Néa Keltiké e resosi anche troppo noto, alle istorie, per la sua sete di giustizia», morto nel 1695 col solo rincrescimento di «non essere arrivato a tempo a far impiccare sulla forca pubblica certo Filarenzo Calzamaglia o, come dicevan tutti, Enzo» (C, pp. 401 e 402). Consegnatario ideale delle durezze del patrimonio spirituale del progenitore, al modo del personaggio manzoniano Gonzalo — che ha, «della legge, un concetto sui generis; non appreso alla lettura

²³ Si veda la scheda autobiografica dettata nel 1963 da Gadda ad Angelo Guglielmi, che con essa aprirà il capitolo *Carlo Emilio Gadda* della *Letteratura italiana. I Contemporanei*, vol. II, Milano, Marzorati, 1963, pp. 1051-69: «il Gadda ha nella sua ascendenza paterna il sangue dei Ripamonti (Manzoni, *Promessi Sposi*)» (ora in *Saggi giornali favole*, vol. II, cit., pp. 873-76, a p. 873). Cfr. anche *MM*, p. 778. Spesso attingendo al serbatoio di spunti autobiografici, Gadda utilizzerà il nome dell'ecclesiastico nel *Racconto italiano* e nella *Madonna dei filosofi*, che nel racconto eponimo cita la travagliata notte dell'Innominato, i dubbi di quest'ultimo in materia di religione affiancando a quelli speculativi della proiezione autobiografica dell'autore che è il nevrastenico ingegner Baronfo.

dell'editto, ma consustanziato nell'essere, biologicamente ereditario» — nel suo delirio d'interpretazione e nel suo radicalismo anarchicheggiante e personalistico s'impipa della legge positiva, le cui ingiunzioni stima alla stregua di «un abuso o [...] un arbitrio, tanto più, anche, [...] una soperchieria» (C, p. 650), ciò che nella considerazione altrui fa di lui «un nemico del popolo; se non addirittura un vigilato della gendarmeria» altrettanto famigerato di quell'«aperto nemico della forza pubblica»²⁴ che è l'Innominato.

Di specie disuguale rispetto alla legge deliberata dagli uomini è la legge cui i due personaggi, dopo averla avversata, con esito difforme rimettono le proprie sorti. È, nel caso di Gonzalo — l'abbiamo visto — la legge che nel Nome-del-Padre ha il proprio fondamento; è, in quello dell'Innominato, la legge per così dire mosaica, dapprima esecrata in giovinezza e poi, simultaneamente all'avanzarsi dell'età e al sorgere del rimorso per i misfatti compiuti e del pensiero tormentoso della morte (anch'essi assillanti Gonzalo: «tutto, tutto era mio! mio!.... finalmente.... come il rimorso» — C, p. 633), messa invano a tacere:

Quel Dio di cui aveva sentito parlare, ma che, da gran tempo, non si curava di negare nè di riconoscere, occupato soltanto a vivere come se non ci fosse, ora, in certi momenti d'abbattimento senza motivo, di terrore senza pericolo, gli pareva di sentirlo gridar dentro di sè: Io sono però. Nel primo bollor delle passioni, la legge che aveva, se non altro, sentita annunciare in nome di Lui, non gli era parsa che odiosa: ora, quando gli tornava d'improvviso alla mente, la mente suo malgrado la concepiva come una cosa che ha il suo adempimento. Ma, non che aprirsi con nessuno su questa sua nuova inquietudine, la copriva anzi profondamente, e la mascherava con l'apparenze d'una più cupa ferocia; e con questo mezzo, cercava anche di nasconderla a sè stesso, o di soffogarla. Invidiando (giacchè non poteva annientarli nè dimenticarli) que' tempi in cui era solito commettere l'iniquità senza rimorso, senz'altro pensiero che della riuscita, faceva ogni sforzo per farli tornare²⁵.

²⁴ A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, cit., p. 376.

²⁵ Ivi, pp. 381-82.

Al contrario di Gonzalo, che alla Legge resta sottomesso nel momento in cui e perché continua a trasgredirla, in conclusione l’Innominato, dopo una notte straziante in cui l’esame di una vita violenta e la pena della perdizione per il suo «titanico assalto al cielo»²⁶ l’arrovellano e lo prostrano quasi persuadendolo a negarsi, a levare la mano su di sé²⁷, la legge di Dio, l’abbraccia nella conversione, che col beneplacito e la benedizione dell’autorità religiosa restituisce alla convivenza umana e civile il sanguinario fuorilegge, ora figliol prodigo riconciliato con se stesso e con gli altri.

Dal confronto delle rispettive prosopografie, il parallelo tra i due personaggi esce ulteriormente confermato, soprattutto se si accludono il dettaglio anagrafico e il ritratto delle qualità fisiche, dell’aspetto e del portamento del Conte del Sagrato nel *Fermo e Lucia*:

Fermo e Lucia

I Promessi Sposi

La cognizione del dolore

Era il Conte del Sagrato un uomo di cinquant’anni, alto, Era grande, bruno, calvo; bianchi i pochi capelli che il figlio della Signora [...] a 45 anni non aveva ancora

²⁶ S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996, p. 133.

²⁷ Preda dell’ambascia notturna cui d’impeto decide di porre fine facendo fuoco contro se stesso, l’Innominato è d’improvviso colto dal turbamento al pensiero che il tempo seguiti indifferente alla sua morte, che egli visualizza nella macabra immagine barocca del corpo esanime come fosse d’un manichino, del cadavere deforme: «S’immaginava con raccapriccio il suo cadavere sformato, immobile, in balia del più vile sopravvissuto; la sorpresa, la confusione nel castello, il giorno dopo: ogni cosa sottosopra; lui, senza forza, senza voce, buttato chi sa dove. Immaginava i discorsi che se ne sarebber fatti lì, d’intorno, lontano; la gioia de’ suoi nemici» (ivi, p. 407). Sulla fantasticheria mortuaria di sé sconciato a cadavere marcescente indugia, in un disincanto che si tinge di vendicativa causticità espressionistica in sfregio alla cittadinanza lukonese, anche Gonzalo: «Sapeva benissimo che cosa sarebbe arrivato dopo tutta la fatica e l’inutilità, dopo la guerra e la pace e lo spaventoso dolore; in fondo, in fondo a tutto, c’era, che lo aspettava, il vialone coi pioppi, liscio come un olio. Coi pioppi dalle tergiversanti foglie, nella bionda luce, il viale della Recoleta, in asfalto, dove gli scarafaggioni elettrificati ci scivolavano sopra in silenzio che parevano nere ombre già loro, con bauli argentati, trapezoidali. La cassa di zinco, dentro, ch’è obbligatoria per legge nel Maradagàl, costituiva un monopolio del Municipio, che la faceva pagare ottocento pesos ai dolenti. Ottocento.... Nessun dolente, certo, dopo di lui, e ghignava tra sé e sé dalla gioia solo a pensarci [...]; il Municipio lo avrebbe preso in gobbo, stavolta. Doveva metterci lo zinco per nulla e portarlo alla Recoleta a gratis, e sbrigarci anche: perché la sua supposta nobiltà d’animo dopo alcune ore, e tra lo scandalo, avrebbe cominciato a emanare un fetore insopportabile» (C, p. 730).

gagliardo, calvo, con una faccia adusta e rugosa. Si sforzava fino ad un certo segno d'esser garbato, ma da quegli sforzi stessi traspariva una rusticità feroce e indisciplinata²⁸.

gli rimanevano; rugosa la faccia: a prima vista, gli si sarebbe dato più de' sessant'anni che aveva; ma il contegno, le mosse, la durezza risentita de' lineamenti, il lampeggiar sinistro, ma vivo degli occhi, indicavano una forza di corpo e d'animo, che sarebbe stata straordinaria in un giovine²⁹.

trovato la sposa. (C, p. 580)

Era alto, un po' curvo, di torace rotondo, maturo d'epa, colorito nel viso come un Celta: ma la pelle alquanto rilasciata e stanco all'aspetto, benché fosse una meravigliosa mattina. [...] Un lieve prognatismo facciale, quasi un desiderio di bimbo [...]. Con garbo nativo diede senz'altro per inavvertiti i quattro millimetri di barba color sale che gli riducevano il mento, al dottore. (C, pp. 618-19)

Lo sguardo si accendeva in una perspicacia velata di timidezza, in un sorta di prontezza bambinesca. (C, p. 622)

L'età, l'altezza, la carnagione e la conformazione prominente del volto quasi collimano, se si eccettuano la complessione pingue che dell'idalgo significa la mancanza di vigoria, e una languidezza che fa sì che la sua fisionomia d'intristito bamboccio di mezz'età, il cui naso sporgente e turgido ricorda un grottesco animale esotico «tra il canguro e il tapiro» (C, p. 629), si mostri di colorito acceso più che scuro e d'aspetto cascante più che spigoloso. Anche l'infiammarsi subitaneo dello sguardo — un particolare mimico che l'Innominato possiede in comune con padre Cristoforo e Gonzalo con il suo *Doppelgänger* Pedro Manganones — è lo stesso, seppure lasci trapelare attitudini dissimili, denotando nell'Innominato saldezza fisica e tenacia d'intenti criminali,

²⁸ A. Manzoni, *Fermo e Lucia* (1823), a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002, p. 303.

²⁹ Id., *I Promessi Sposi*, cit., p. 380.

nell'ingegnere un acume remissivo che non si versa né si realizza nella virile azione risolutrice. Ultima similitudine, una compitezza che in entrambi i personaggi è segno di nativa distinzione, frutto di un'identità d'origine sociale.

Una convalida finale dell'aria di famiglia che corre tra l'Innominato e Gonzalo viene dalla topografia, che riproduce i luoghi e le dimore abitati dai due personaggi. Per apprezzarla, leggiamo intanto l'*incipit* del capitolo ventesimo dei *Promessi Sposi*:



Il castello dell'innominato era a cavaliere a una valle angusta e uggiosa, sulla cima d'un poggio che sporge fuori da un'aspra giogaia di monti, ed è, non si saprebbe dir bene, se congiunto ad essa o separatone, da un mucchi di massi e di dirupi, e da un andirivieni di tane e di precipizi, che si prolungano anche dalle due parti. Quella che guarda la valle è la sola praticabile; un pendio piuttosto erto, ma uguale e continuato; a prati in alto; nelle falde a campi, sparsi qua e là di casucce. Il fondo è un letto di ciottoloni, dove scorre un rigagnolo o torrentaccio, secondo la stagione: allora serviva di confine ai due stati. I gioghi opposti, che formano, per dir così, l'altra parete della valle, hanno anch'essi un po' di falda coltivata; il resto è schegge e macigni, erte ripide, senza strada e nude, meno qualche cespuglio ne' fessi e sui ciglioni.

Dall'alto del castellaccio, come l'aquila dal suo nido insanguinato, il selvaggio signore dominava all'intorno tutto lo spazio dove piede d'uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sè, nè più in alto. Dando un'occhiata in giro, scorreva tutto quel recinto, i pendii, il fondo, le strade praticate là dentro. Quella che, a gomiti e a giravolte, saliva al terribile domicilio, si spiegava davanti a chi guardasse di lassù, come un nastro serpeggiante: dalle finestre, dalle feritoie, poteva il signora contare a suo bell'agio i passi di chi veniva, e spianargli l'arme contro, cento volte. [...] Il birro poi che vi si fosse lasciato vedere, sarebbe stato trattato come una spia nemica che venga colta in un accampamento³⁰.

Il domicilio di Gonzalo è, malconcio quanto si vuole e in malora, pur sempre un maniero anch'esso, anch'esso «un po' fuori mano» (C, p. 610), ubicato su un colle nel cuore del «feudo pirobotirrico» (C, p. 643). Ma si dia un orientamento all'antartico «mappale della tristezza» (C, p. 712) già parzialmente annesso, per dirla con le movenze ironicamente

³⁰ Ivi, pp. 377-78.

similmanzoniane del narratore della *Cognizione*: a levante e a settentrione, verso cui guarda il lato posteriore e più basso della casa, lo sovrastano i paurosi ed erti gioghi montani del malauguroso Serruchón, «Qualcosa di simile, per il nome e più per l'aspetto, al manzoniano Resegone» (C, p. 575); a meridione e a ponente — su cui prospetta quello spazio mediano tra il chiuso e l'aperto che chiama madre e figlio alla contemplazione, alla meditazione e alla rammemorazione sofferta che è la terrazza³¹ — la vista si slarga ad abbracciare la vallata con i laghi attornati dalle ville signorili e dai loro giardini — «cespi verdissimi» (C, p.628) —, le sparse cascine, i campi coltivati, gli opifici, la strada ferrata, i paesi limitrofi, le colline in lontananza: è, maleficio del totemico Serruchón a parte, il panorama idillico su cui a turno si sporgono il medico sin dal suo arrivo alla villa, la Signora dopo l'accanimento del temporale, il figlio durante l'incontro col dottore e, più avanti, per distogliersi dallo spettacolo stomachevole degli zotici ospiti della madre. A mettere in comunicazione villa Pirobutirro con il paese è adibita una strada disagiata, altrettanto tortuosa di quella che s'inerpica fino al castellaccio dell'Innominato, visto che «dopo assai rigiri e sassi e guizzi di lucertoloni dai roveti, discende a Lukones» (C, p. 740): si tratta dell'iterativamente descritta scoscesa «cataratta esterna della stradaccia» (C, p. 641), la quale costeggia il «fesso muro pagatasse» (C, p. 637) che cinge a nord la proprietà dei Pirobutirro. A renderla accidentata e a fatica transitabile, l'essere cosparsa, come l'alveo del torrentaccio sottostante all'inespugnabile

³¹ Cfr. N. Lorenzini, *Gadda, la ciclicità, la «deformazione»*, in *Le maschere di Felicità. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Lecce, Piero Manni, 1999, pp. 129-57, in particolare le pp. 140 e ss.

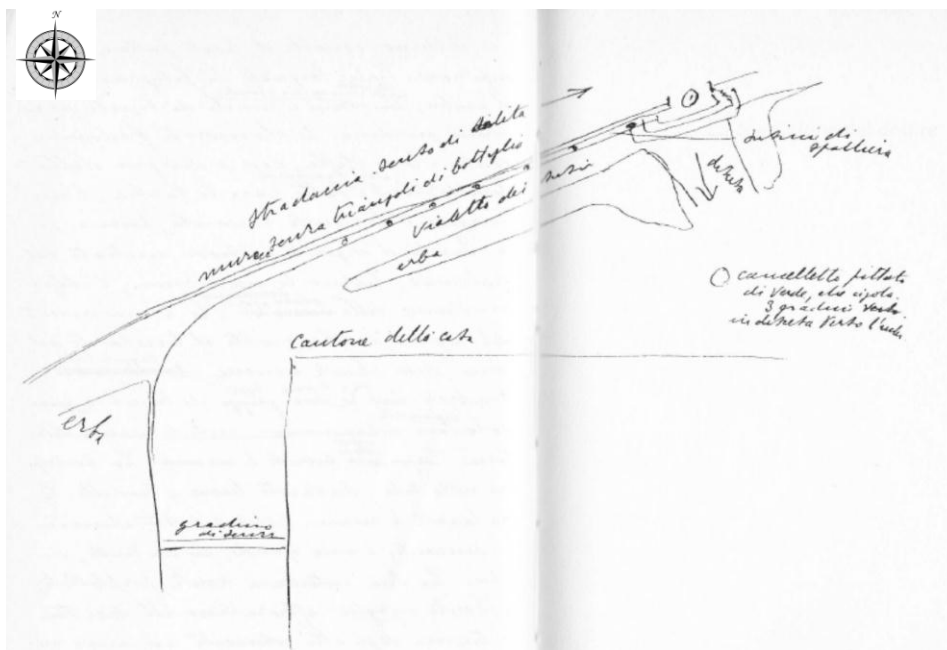


FIG. 1. Verso del foglio 7 di un frammento di redazione manoscritta del terzo tratto della *Cognizione*.

dell’Innominato, di «ciottoloni e marocchi» (C, p. 615), di «grossi ciottoli, ossia scheggioni aguzzi e “bocce”» (C, p. 641).

Le opere di fortificazione di villa Pirobutirro, come il muro di cinta dall’altezza dimezzata dai paracarri o il cancello principale dalle barre marce, non sono affatto atte allo scopo. Quanto al budello della strada sulla quale sbocca il cancello, può avventurarvisi chiunque, attentando all’onorabilità e alla sicurezza dei marchesi o disturbandone la quiete e il senso dell’ordine, della convenienza, della dignità. Se nessun birro potrebbe arrischiarsi a percorrere il sentiero sinuoso che sale al castello del temuto signore secentesco senza mettere a repentaglio la propria incolumità, un birro, agghindato alla maniera di un bravo manzoniano, irrompe invece impudentemente e impunemente mentre Gonzalo è a colloquio col dottor Higueroá. È l’insolente guardia del Nistitúo

provinciale de vigilancia para la noche Gaetano Palumbo³², spintosi fin lassù a reclamare l'abbonamento a termini di legge al servizio di sorveglianza notturna da parte dei Pirobutirro, facendo fremere d'ira Gonzalo, che — per «la severità e l'inetitudine» (C, p. 657) a controbattere la sfrontatezza dell'avversario — come al solito si ripaga vagheggiando una ritorsione barbara. In quanto si fa carico per primo di prestare una veste concreta al tempo materializzandolo nello spazio, il cronotopo, dice Bachtin, «è il centro della concretizzazione e dell'incarnazione raffigurativa di tutto il romanzo»³³. Ciò che è vero anche per la strada. Luogo di pubblico transito e d'impreveduti incontri quanto mai altri, e per questo causa di malumore per chi come l'ingegnere se ne tiene discosto per inseguire un'indisturbata e linda reclusione nell'eremo d'una villa appartata, la stradaccia della *Cognizione* non è solo ammantata di una sconnessa pavimentazione naturale di sassi e scaglie rocciose né è solo percorsa da passeggiatori in vena di ristori bucolici, poiché l'attraversano accattoni, bande di ladruncoli, strepitanti mezzi motorizzati con a bordo chiassose e inurbane compagnie familiari in diporto domenicale, e la lastricano gli scarti e i residuati fetenti di una civiltà artificiale e in preda alla degradazione quale quella della tarda modernità di già massificata e dagli ignobili costumi, noncuranti del riguardo dovuto al «demanio feudale» (C, p. 769). Proseguiamo nella localizzazione della tristezza:

³² Sosia di Gonzalo, il Palumbo ha a sua volta fattezze che paiono ricalcate su quelle dell'Innominato, la rassomiglianza col quale risponde a intenti d'abbassamento parodico, data la canagliasca statura morale della vigile: «Era, sopra la corpulente imponenza della persona, e sul collo chiuso dell'uniforme, una faccia larga e paterna dai corti baffi, a spazzola e rossi, dal naso breve, diritto: gli occhi affossati, piccoli, lucidi, assai mobili e con faville acutissime e d'una luce di lama nello sguardo, cui la visiera attenuava ma non poteva spegnere interamente. Quando levava il berretto, come a lasciar vaporare la cabeza, allora la fronte appariva alta, ma più stretta degli zigomi, e sfuggiva con alcune modulazioni di tinta nella cupola del cranio calvo, bianco, e, a onor del vero, assai pulito, cioè senza lentiggini di crassume e di polvere impastati assieme» (C, p. 576; ma si confronti anche p. 656 per il particolare dell'abbronzatura del viso del Palumbo).

³³ M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 398.

Di là dal muretto, una stradaccia. Ghiaiosa, a forte pendenza, con lùnule di piatti infranti, o d'una scodella, tra i ciottoli, od oblio d'un rugginoso barattolo, vuotato, beninteso, dell'antica salsa o mostarda: tratto tratto anche, sotto il livido metallo d'un paio di mosconi ebbri, l'onta estrusa dall'Adamo, l'arrofolata turpitudine: stavolta per davvero sì d'un qualche guirlache de almendras, ma di quelli!.... da pesarli in bilancia, diavolo maiale, per veder cosa pesano; parvenze, d'altronde, che la magnanimità del nostro apparato sensorio, aiutata da onorevole addobbo di circostanze, non può far altro, in verità, se non fingere di non aver percepito.

Percorsa da pedoni radi, la strada: e talora, in discesa, da qualche ciclista di campagna con biciletta-mulo; o risalita dal procaccia impavido, arrancante sotto pioggia e stravento; o zoppicata non si sa in che verso da alcuni mendichi ebdomadarî, maschi e femmine, cenciose apparizioni nella gran luce del nulla. Vaporando l'autunno, vi sfringuellavano battute di ragazzi birbi, a piè nudi, en busca de higos y de ciruelas, che arrivano a divinare per telepatia di là d'ogni chiuso: d'orto (salvo l'orto del prete) o di signorile giardino. Vi si avventurava pure, col settembre, qualche puttanona d'automobile sfiancata dagli strapazzi, dagli anni, imbarcando magari tutta una famiglia gitante, con due litri di pipì a testa in serbo per la prima fermata, pupi e pupe, e il chioccione di dietro, sparanzato a poppa, che soffocava con la patria potestà del deretano i due fili d'erba delle due figliette maggiori. Pareva che una Meccanica latrice di prosciutti si avventasse contro l'assurdo, ruggendo, strombazzando, schioppando, sparando sassi da sotto le gomme, lacerando coi ruggiti del motore e con gli strilli de' suoi sbatacchiati Argonauti-donne il tenue ragnatelo di ogni filosofia. (C, pp. 713-14)

Rincontriamo qui, in uno degli innumerevoli rosari delle angosciose idee fisse del figlio, la simbiosi enunciativa di narratore e personaggio, la quale si vale della «duplicità strutturale»³⁴ del discorso indiretto libero, di cui è spia l'*Ausdruck* del passo, per delegare in modo surrettizio a Gonzalo l'atto locutivo assieme al punto di vista.

La ricerca di analogie somatiche, fisiognomiche, etico-temperamentali e di status tra l'idalgo gaddiano e il «selvaggio signore» manzoniano è alla fine sfociata, com'era probabilmente da aspettarsi, nella rilevazione di difformità, le quali sono tanto più eloquenti delle prime in quanto testimonianze del contrarsi della scellerata grandezza

³⁴ B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985, p. 117.

schilleriano-byroniana³⁵ dell’Innominato nelle velleità romantiche fuori tempo e plateali di un imborghesito marchese squattrinato, che con la sottrazione d’inveramento pragmatico della propria autorità sconta il *déclassement* e la marginalizzazione sociale: «Egli sentiva — recita la «battuta da interpolare» sul lignaggio borgiano di Gonzalo — che, per poter essere veramente un assassino, gli mancavano soltanto tre gradini sotto le pantofole, una matista sul dito» (*CdD*, p. 569). La selvaggia del signore di Lukones, di cui più o meno con malanimo mormora la voce pubblica e il personaggio medesimo — crudele con lucertole, polli e gatti — dà prova, consiste in ultima analisi in manifestazioni piccine di vizi capitali: per superbia («alterigia», secondo una nota redatta in vista della preparazione della seconda puntata di «Letteratura»: *CdD*, p. 551) Gonzalo non ha alcuna disposizione alla vita associata né alcuna disponibilità al rapporto con gli altri, tantomeno — all’opposto del Conte del Sagrato, che non si perita di far le veci di un’assente giustizia pubblica per intromettersi in difesa degli oppressi contro le sopraffazioni dei prevaricatori — se essi sono di basso rango («Che non compatisse agli umili lo si intuiva dall’andatura, dal portamento....: non altezzoso, questo, ma sembrava escludere dallo sguardo, e forse dallo sguardo dell’anima, la miseria e il giallore della poveraglia»: *C*, p. 597); per avarizia, che è — stante un appunto costruttivo dell’autore — «Nota e tema martellante» (*CdD*, p. 543) della *Cognizione*, al punto che l’anima del figlio diventa per metafora una grottesca «pentola dell’avarizia» (*C*, p. 705)³⁶, vorrebbe licenziare — come

³⁵ A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1988, p. 435 n.

³⁶ Più che dell’anima, la metafora parrebbe resa visiva della deformazione del ventre di Gonzalo, che sappiamo essere «maturo d’epa» (dove «epa» è, come può darsi altri abbia già notato, prestito dantesco: «col pugno li percosse l’epa croia» – *Inf.*, XXX, v. 102). Ciò che è rilevante è che, a nostro vedere, l’immagine recuperi quella del capitolo undicesimo dei *Promessi Sposi*, là dove una donna-pentolaccia, che ha appena fatto incetta di farina caricandola nella sottana di cui regge la falda, si fa incontro a Renzo, capitato a Milano durante la sommossa frumentaria del 1628: «Ma più sconcia era la figura della donna: un

finalmente gli riuscirà di fare col peone José — il servitorame di casa, percorre a piedi il tragitto alla stazione del Prado, questiona con l'oste del paese sul prezzo delle prelibatezze che trangugia e tracanna, lamenta «d'aver tradotto in bismuto [per curare un'ulcera gastrica seguita alla sue abbuffate] le economie di dieci anni di lavoro, cioè in verità di dieci anni di tirchieria» (C, p. 604), infine contesta ogni pedaggio fiscale; per accidia, da quella torpida e «malinconica bestia» (C, p. 618) che è, tarda a svegliarsi fino a mattino inoltrato per poi, «allungato in letto come una vacca: (così diceva il peone)» (C, p. 597), intrattenersi nella lettura di giornali e libri sorbendo il caffè servitogli dalla madre; per invidia e gelosia, a ognuno che le si avvicini, finanche al piccolo nipote del colonnello medico Di Pascuale cui la Signora impartisce lezioni di francese e dispensa regali e gesti affettuosi «come fosse lei la sua mamma» (C, p. 644), contende le attenzioni e l'amore della madre; per iracondia, angaria quest'ultima, oltraggia la memoria del padre, fracassa ritratti, sveglie, orologi e penne; per ingordigia, «il sin vergüenza» (C, pp. 601 e 603) consuma pasti luculliani passati in leggenda nelle ciarle della gente come scorpacciate cannibalesche annaffiate con vini pregiati degustati in levigati cristalli, in un sacrilego capovolgimento dell'accettazione evangelica della Passione («Oh! non era il tipo, così la favola, del “transeat a me!”»: C, p. 603); per lussuria... be', converremo in tanti — autore compreso — che Gonzalo è un edipico, non è vero?³⁷

pancione smisurato, che pareva tenuto a fatica da due braccia piegate: come una pentolaccia a due manichi» (A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, ed. Nigro, cit., p. 233).

³⁷ A questo proposito, si rilegga nel quinto tratto il racconto di esibita letterarietà dell'uragano che in un pomeriggio dei primi di settembre costringe la madre a trovar scampo nel sottosuolo della casa. Non esperienza di un kantiano sublime dinamico che superi lo sgomento nella conferma della superiorità della ragione e della moralità umane, ma preannuncio della morte e allegoria del male che per un immotivato rancore infierisce contro di lei, l'uragano trae la sua forza belluina dalla stessa lontananza tenebrosa dalla quale scaturisce l'astio irrazionale di Gonzalo (ci si rammenti de «Il suo [di Gonzalo] rancore veniva da una lontananza più tetra, come se fra lui e la mamma ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d'ogni guerra: e d'ogni spaventosa morte» di C, p. 692): «Quella minaccia la feriva nel profondo. Era l'urto, era lo

scherno di forze o di esseri non conosciuti, e tuttavia inesorabili alla persecuzione: il male che risorge ancora, ancora e sempre, dopo i chiari mattini della speranza. Ciò che più la solleva sgomentare fu sempre il malanimo impreveduto di chi non avesse cagione alcuna da odiarla, o da offenderla [...]. | L'uragano, e anche quel giorno, solleva percorrere con lunghi ululati le gole paurose delle montagne, e sfociava poi nell'aperto contro le case e gli opifici degli uomini. Dopo ogni tetro accumulo di sua rancura, per tutto il cielo si disfrenava alle folgore, come nel guasto e nelle rapine un capitano dei lanzighe a gozzovigliare tra sinistre luci e spari. [...] Dalla finestretta delle scale, una raffica, irrompendo, l'aveva ghermita per i capegli [...]. Ed ella, simile ad animale di 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. [...] E la inseguivano fin là, dov'era discesa, discesa, nel fondo buio d'ogni memoria, l'accaneggiavano gli scoppî, ferocemente, e la gloria vandalica dell'uragano» (C, pp. 674-76). La valenza metaforica di «ululati», a rendere il suono minaccioso della tempesta infiltrata tra le foreste montane, e di «accaneggiavano» (forse reminiscenza ariostesca e/o carducciana), a significare l'inseguimento ferino dei tuoni, assieme al paragone della madre con un «animale di già ferito» in una battuta venatoria, allestiscono lo spettacolo orroroso della «gloria sulfurea» (C, p. 676) di una caccia infernale, in un contrappasso di sapore dantesco mutuato da *Inf.*, XIII (*La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957), dove, all'interno del secondo girone del settimo cerchio, sono condannati a essere dilaniati da cagne fameliche gli scialatori (i prodighi sono invece puniti nel quinto cerchio):

Noi eravamo ancora al tronco attesi,
 credendo ch'altro ne volesse dire,
 quando noi fummo d'un romor sorpresi,
 similmente a colui che venire
 sente il porco e la caccia alla sua posta,
 ch'ode le bestie, e le frasche stormire.
 Ed ecco due dalla sinistra costa,
 nudi e graffiati, fuggendo sì forte,
 che della selva rompieno ogni rosta.
 [...]
 Di retro a loro era la selva piena
 di nere cagne, bramose e correnti
 come veltri ch'uscisser di catena.
 In quel che s'appiattò miser li denti,
 e quel dilaceraro a brano a brano;
 poi sen portar quelle membra dolenti. (vv. 109-129)

Alla signora, insomma, viene inflitto il castigo che ha meritato per la propria oblatività materiale a beneficio degli altri e a detrimento della propria famiglia, se stessa inclusa.

Tutto qui? Può darsi di no. L'oblatività della madre comporta altresì una gratuita dedizione affettiva agli altri, tutti gli altri, tranne Gonzalo, che infatti sente di non esservi ammesso. «Vorrei vedere le cose della mia famiglia – annotava in data 10 settembre 1919 il reduce Gadda nel *Giornale di guerra e di prigionia* (in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 864; d'ora in avanti, *GGP*) – andar bene: la regola perfetta: le spese inutili evitate: ecc.; e mi logoro stupidamente l'anima perché la Mamma non fa quello che vorrei. [E perché, dico io, vuol più bene ai muri di Longone, alle seggiole di Milano, che a me, che a Clara malata]». Nel tempo libero che gli concede la professione ingegneresca, Gonzalo compulsa i prediletti autori classici, che chiede di «potersi centellinare in santa pace [...] in letto» (C, p. 650). Nel breve elenco, compaiono Cervantes, Ariosto e Boccaccio, del quale ultimo Gadda ammirava la satira concepita e praticata come «irrisione della umana dappocaggine» (*La Mandragola filtro di giovinezza* – 1954, in *Saggi giornali favole*, vol. I, cit., pp. 1091-95, a p. 1093). Si parla, ovviamente, dell'autore del *Decameron*, nella cui novella su Nastagio degli Onesti narrata da Lauretta (è la novella 8 della quinta giornata, dedicata – sotto il reggimento di Fiammetta – agli amori dall'esito felice) trova posto il *tableau* di un'altra caccia infernale. Innamoratosi di una Traversari, nobile ma «tanto cruda e dura e salvatica» (G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1987⁶, p. 672), il ravennate Nastagio degli Onesti, rimasto in possesso di un ingente patrimonio alla morte del padre e d'uno zio, prende a dilapidarlo nel tentativo di conquistare

Un germoglio spunterà dal tronco di Iesse,
un virgulto germoglierà dalle sue radici.
Su di lui si poserà lo spirito del Signore,
spirito di sapienza e di intelligenza,
spirito di consiglio e di forza,
spirito di conoscenza e di timore del Signore³⁸:

secondo la tradizione cristiana che rimonta al poema messianico di Isaia 11, 2, pressoché ciascuno dei peccati capitali ha il proprio termine antinomico in una delle qualità che la *rûah* del Signore infonde: così la superbia l'ha nel timore, l'avarizia nel consiglio, la lussuria nella sapienza, la gola nell'intelligenza, l'ira nella conoscenza, l'accidia nella forza³⁹. È forse più che azzardato congetturare che una siffatta tradizione, Gadda l'avesse presente. E tuttavia, chissà non gli sia affiorata al pensiero raffigurando, direttamente o attraverso la prospettiva altrui, il totale difetto di temperanza di Gonzalo. Questi non conosce timore d'autorità e di leggi umane o sovrumane, né equilibrio,

l'amore della giovane. Già tentato dal suicidio per l'ostinata ripulsa della donna, Nastagio parte per Classe, dove, continuando a sperperare i propri beni per menare vita lussuosa ed elegante, gli accade al principio di maggio di ritrovarsi, solo e soprappensiero, in una pineta. Qui «subitaneamente gli parve udire un grandissimo pianto e guai altissimi messi da una donna; per che, rotto il suo dolce pensiero, alzò il capo per veder che fosse e maravigliossi nella pigneta veggendosi. E oltre a ciò, davanti guardandosi, vide venire per un boschetto assai folto d'albuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piagnendo e gridando forte mercé; e oltre a questo le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano; e dietro a lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando» (pp. 674-75). Il persecutore è un cavaliere concittadino di Nastagio che, morto suicida per l'amore non corrisposto di una donna, nell'oltretomba espia il proprio fallo, nel contempo facendosi strumento dell'espiazione della crudeltà dell'amata ingrata, coll'aizzarle contro dei mastini perché la sbranino e col trafiggerla a sua volta con la medesima arma che in vita rivolse contro se stesso. Fatta assistere la Traversari alla visione purgatoriale, Nastagio se ne servirà con successo per persuaderla a ricambiarlo. Il rovesciamento mondano-edonistico della penitenziale esemplaristica cristiano-dantesca è netto: la colpa per la quale la donna viene punita, sta non nell'essersi lasciata travolgere dalla passione amorosa, bensì – a differenza della Francesca da Rimini, travolta col suo amante da una bufera nel secondo cerchio infernale – nell'averle resistito (cfr., per esempio, F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 304-5). Nell'episodio gaddiano dell'uragano vi sono cani, un capitanaccio e un animale braccato figurati, oltre a una donna scarmigliata come la giovane dell'*exemplum* boccacciano, quasi che alla madre di Gonzalo, in un anticipato contrappasso decretato dal figlio, tocchi in sorte di pagare il fio per... non avergli saputo sorridere.

³⁸ *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1995¹³.

³⁹ Cfr. F. Rigotti, *Gola. La passione dell'ingordigia*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 37.

ragionevolezza e prudenza, né forza d'animo. Gli impeti incontrollati della sua ira scriteriata, poi, della conoscenza sono la negazione massima, sebbene Gonzalo — redivivo, ma abulico e indolente Michael Kohlhaas — si erga a vindice di torti subiti, quantunque soltanto nell'eguale «verbosa ipertrofia di un'etica destinata a campare sulle parole»⁴⁰ che rinfaccia a coloro che gli hanno avvelenato l'esistenza.

Rebus sic stantibus, viene da ipotizzare che la sotterranea comparazione intertestuale con l'Innominato non giovi granché all'idalgo gaddiano. L'assiduo connubio enunciativo tra narratore e personaggio, quale quello colto nella partitura a due voci del passo sulla stradaccia, non sottende una consonanza sentimentale, valoriale ed epistemica tra Gonzalo e l'autore modello, come se il secondo partecipasse delle attitudini e delle vedute del primo. Il narratore, d'altronde, frammischia voce e prospettiva proprie alle voci e ai punti di vista anche d'altri — la madre del protagonista e i villani soprattutto —, incrinando nella logomachia del multiprospettivismo e della polifonia la propria tradizionale, ottocentesca eminenza semantica, senza per questo ambire a eclissarsi nella pretesione di oggettività naturalistica del referto documentale. Lungi dal favorire la medesimezza di autore modello e narratore da una parte e Gonzalo dall'altra, il raffronto del signore d'Eltino (così come «Pirobutirro», titolo eroicomico, la cui etimologia ammicca al costume di madre e figlio d'indulgere a vini sopraffini) col leggendario malfattore manzoniano dice, viceversa, di una loro disparità ineliminabile, tanto più se pensiamo che l'abbinamento discordante dei due caratteri non sia l'*exploit* del condizionamento inconsapevole delle sedimentazioni di un'involontaria memoria letteraria, bensì la tappa di una voluta ironizzazione che in questo caso si scarica sul

⁴⁰ C.E. Gadda, *La Mandragola filtro di giovinezza*, cit., p. 1094.

calco, senza che su di essa cada l'ombra di una dissacratoria parodia del modello o di una sua distorsione in un *divertissement* scanzonato.

Troppe soglie, per di più troppo facilmente valicabili, fanno permeabile il feudo, che Gonzalo vorrebbe «sacra privata inchiavardata proprietà» (C, p. 739) in difesa, più che di possedimenti materiali, d'integri affetti e d'autentici valori ideali, civili, di nobiltà interiore e finezza di gusto, preservati nel *sancta sanctorum* che è la casa, transustanziati anzi nel nido domestico⁴¹, la cui inviolabilità è sentita insidiata dalla montante fiumana dell'abominevole esterno sozzo, becero e grossolano che riesce comunque a insinuarvisi. Nella topologia letteraria, Bachtin insegna⁴², il cronotopo del limine veicola il senso simbolico della crisi, quindi della cesura e della transizione, della soluzione di continuità che, spezzando il flusso temporale della biografia individuale e della storia collettiva, genera l'arena nella quale — contrariamente a ciò che i miti palingenetici s'intestardiscono a propagandare — convivono, fronteggiandosi e intrecciandosi, vecchio e nuovo. Il vecchio — la borghesia liberal-conservatrice che si era messa alla testa del Risorgimento e aveva portato all'unificazione il paese —, Gonzalo l'aggrede con una riprovazione furiosa che si estrinseca nelle maniere categoriche di un sarcasmo graffiante, tanto più corrosivo quanto più è motivato da un misto di biasimo e rimpianto: rimpianto per i trascorsi fulgidi di una classe il cui ruolo dirigente aveva avuto, in un non lontanissimo passato, riscontro nella realtà dei tangibili rapporti politici e socioeconomici e una conforme sanzione etico-concettuale in un capitale consolidato di virtù e codici di

⁴¹ Sulla casa della *Cognizione* come nido pascoliano cfr. G. Baldi, *Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mursia, 1988², pp. 96-102, e Id., «Pasticcio» e ordine nella «Cognizione del dolore», in A. Andreini e M. Guglielminetti (a cura di), *Carlo Emilio Gadda. La coscienza infelice*, Milano, Guerini, 1996, pp. 97-126, in particolare le pp. 107-8.

⁴² M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., p. 395-96.

civiltà e cultura; biasimo per un ruolo egemonico immeschinito a sopravvivenza deteriore e marginale, e per idealità svigorite a ostentati simulacri e grette millanterie — a gusci vuoti senza più il lumacone dentro, direbbe Gadda. È una crisi di lunga durata, un'agonia protratta di cui l'icasticità del dissanguamento e della perdita della cognizione di sé finali della signora offre un fissaggio allegorico, se il suo estremo sbocco storico — Sartre segnalava — sarà il fascismo, ma che comincia a profilarsi negli anni subito successivi all'Unità, ratificata dalla *débâcle* elettorale della Destra storica nel 1876 ed esternata dalla maggioranza del suo avvilito ceto intellettuale, ora non casualmente di estrazione in gran parte piccoloborghese, espresso cioè dalla «classe sociale medio-bassa, che si realizza attraverso le professioni o l'esercizio di un modesto potere economico, generalmente parassitario»⁴³. È la classe che s'impunta ad abbarbicarsi saldamente al cultuale mito eroico del Risorgimento, impegnata a compensare per proiezione il rincrescimento per un'unificazione inadempita a causa delle questioni spinose che pone allo Stato liberale la disomogeneità socioeconomica e politico-culturale delle aree della penisola; a scacciare l'apprensione di fronte ai sovvertimenti che in Europa sconvolgono l'ordine sociale costituito (si pensi alla Comune parigina); e a regolamentare le trasformazioni dappprincipio impacciate ed esitanti che nella società italiana determinano — rispettivamente a partire all'incirca dalla metà degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento — la salita alla ribalta storica delle masse e l'ascesa di nuovi ceti, senza che per debellare il prender piede della coscienza e dell'antagonismo di classe riescano a tornare di qualche utilità all'élite moderata dominante né gli scongiuri educativi

⁴³ A. Asor Rosa, *La cultura*, cit., p. 838.

inneggianti alla volontà e al merito individuali⁴⁴, né il dispregio anti-utilitaristico del volgare profitto in nome del disinteressato lustro dato alla patria riunita, gli uni ammonimento indirizzato ai non abbienti al fine di rabbonirne gli animi, l'altro critica moralistica della bramosia di guadagno volta a bollare come infami i nuovi ricchi. Il gruppo conservatore della borghesia, che vede progressivamente diminuire il proprio prestigio e potere incaparandosi a restare aggrappato a un'economia agricolo-industriale e alla rendita fondiaria, è la frazione posseditrice — in concorrenza con rozzi ma intraprendenti arrampicatori sociali, cui tuttavia non arride la buona sorte di riuscire «a farsi affusolare le dita» — delle ville, delle villette, delle villule e dei villoni che adornano i digradanti colli del Serruchón, molti con un'ipoteca accesa, commessi come sono stati agli stravaganti e fantasiosi architetti pastrufaziani da inavveduti imprenditori e piccoli nobili in miseria: «un bozzoliere fallito, e [...] un ridipinto conte o marchese sbiadito» (C, p. 584)⁴⁵. Segno della corruttela dei tempi, le ville, tutte le ville — non più impreziosite

⁴⁴ A proposito dell'etica materna della volontà e del merito cui nella *Cognizione* («volere è potere. Volontà, volontà»: C, p. 669) fa da contraltare la *noluntas* di Gonzalo, Manzotti (CdD, p. 249) non manca di citare in nota la raccolta di biografie edificanti *Volere è potere* pubblicata nel 1869 da Michele Lessona a dimostrazione di come chiunque fosse provvisto di qualità, competenze e perseveranza potesse accedere a un'elevata posizione sociale. Sulle finalità dell'opera di Lessona e sulle ragioni della sua popolarità si veda A. Lepre e C. Petraccone, *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, cit., p. 48: «Il timore [del rischio di un'eversione del regime esistente per il dilagare della sollevazione comunarda parigina] spinse i liberali a riflettere sulla necessità, per un paese come l'Italia che si reggeva su un'élite assai ristretta, di allargare la base sociale dello Stato facendo sentire i benefici dell'indipendenza, dell'unità e della libertà anche a chi non ne aveva ancora goduto. Ma per il momento questa riflessione portò a una soluzione soltanto pedagogica: si decise di favorire la diffusione negli strati popolari degli esempi di chi aveva saputo innalzarsi dalle condizioni più umili all'agiatezza grazie al lavoro, alla tenacia, all'istruzione. Ebbero fortuna i ritratti esemplari presentati in *Volere è potere* di Michele Lessona o in *Chi dura la vince* di Paolo Lioy».

⁴⁵ Riferimento autobiografico all'insuccesso dell'intrapresa serica dell'anziano padre dell'autore. Notizie sull'arretratezza dell'industria serica in Italia a cavallo tra l'Otto e il Novecento, utili per capire il retroterra familiare e sociale dell'autore storico e di Gonzalo, fornisce R. Morandi, *Storia della grande industria in Italia*, Torino, Einaudi, 1966², il quale, al di là delle congiunture sfavorevoli quale la guerra doganale con la Francia del 1888, vede l'industria della seta in preda a «una sorte di senile paralisi» (p. 187) dovuta a fattori strutturali di natura tecnico-economica: «questa vetusta industria [...] sembrava ostinatamente rifiutarsi d'ascendere al rango di "grande industria", ossia di seguire la via della concentrazione industriale, evolvendosi alle nuove forme dell'economia capitalistica [...]. Fondandosi

dalla presenza di alberi nobili (querce, olmi e faggi), ma strette del «verzicante assedio» (C, p. 609) di quelle «creature dello Standard» che sono le allogene e profittevoli robinie «senza nobiltà di carne» (C, p. 608) — sono parti di pessimo gusto di mostruosi eclettismi architettonici, la cui escursione sincronico-diacronica è passata in rivista dal narratore secondo la maniera «umoristico-ironica» rubricata nel *Racconto italiano* (RI, p. 396), in un barocco, cumulativo catalogo mozzafiato che, con mordacità intrisa d'antiamericanismo, scredita più d'ogni altro stile il pratico funzionalismo tecnico-strutturale trapiantato nell'architettura novecentesca maradagalese:

Poiché tutto, tutto! era passato pel capo degli architetti pastrufaziani, salvo forse i connotati del Buon Gusto. Era passato l'umberto e il guglielmo e il neo-classico e i neo-neoclassico e l'impero e il secondo impero; il liberty, il floreale, il corinzio, il pompeiano, l'angioino, l'egizio-sommaruga e il coppedè-alessio; e i casinos di gesso caramellato di Biarritz e d'Ostenda, il P.L.M. e Fagnano Olona, Montecarlo, Indianòpolis, il Medioevo, cioè un Filippo Maria di buona bocca a braccetto col Califfo: e anche la Regina Vittoria (d'Inghilterra), per quanto stravaccata su di un'ottomana turca: (sic). E ora vi stava lavorando il funzionale novecento, con le sue funzionalissime scale a rompigamba, di marmo rosa: e occhi di bue da non dire, veri oblò del càssero, per la stireria e la cucina; col tinello detto office: (la qual parola esercitava un fascino inimmaginabile sui novelli Vignola di Terepàttola). Coi cessi da non poterci capire dentro se non incastrati, tanto razionali erano, di cinquantacinque per quarantacinque; o, una volta dentro, da non arrivar nemmeno al sospetto del come potervisi abbandonare: cioè a manifestazione alcuna del proprio libero arbitrio. Ché, per quanto libere, sono però talvolta impellenti e dimandano, comunque, un certo volume di manovra. Con palestra per i ragazzi, se mai volessero cavarsi lo sfizio; non parendogli essere abbastanza flessuosi e snodati tra una bocciatura e l'altra, tra il luglio e l'ottobre. Con tetto a terrazzo per i bagni di sole della signora, e del signore, che aspiravano già da tanto tempo, per quanto invano, sia lei che lui, alla bronzatura permanente (delle meningi), oggi così di moda. Con le vetrate a ghigliottina uno e sessanta larghe nel telaio dei cementi, da chiamar dentro la montagna ed il lago, ossia nella hall, alla quale inoltre conferiscono una temperatura deliziosa: da ova sode.

ancora in misura eccezionalmente larga, anzi presso che esclusivamente su di una economia individuale, difficile e lenta riusciva sempre la sua ripresa dopo prolungate contrarietà di mercato. La male intesa facilitazione del credito favoriva la speculazione e stimolava l'azione deprimente e perturbatrice di una larga categoria di imprenditori senza solidità veruna» (p. 189).

Ma basti, con l'elenco delle escogitazioni funzionali. (C, pp. 585-86)

Sulle ville preandine, con l'eccezione — guarda un po'! — di quella dell'atipico Gonzalo debitamente munite di parafulmine, si abbatte in sequenza, per una nemesi celeste raccontata in analessi in un'esilarante e divagatoria epica eroicomica, l'inclemenza degli elementi naturali, complici le aste parafulmine che, anziché disperdere a terra le folgorazioni come sarebbe stato loro compito, le rimbalzano da una villa all'altra, dando avvio ogni volta a un garbuglio di procedimenti legali e discordi valutazioni d'esperti, con la dinamica dell'evento in un caso messa spassosamente in chiaro da un umile muratore che, col solo ausilio del buon senso, assoda alla fine come a indurre l'odissea villereccia della sadica saetta sia stata l'ostruzione di una lorda latrina.

L'ossessione escrementale: qui allegoria del declino di un'élite che ha barattato un'antica, mirabile elevatezza per la pretenziosa esteriorità *kitsch* dei tempi in corso, pareggiandosi agli arrivati nell'estemporaneità della squisitezza dei modi e dei gusti. Nella *Cognizione*, a indignarsi dello stato di decadenza della propria classe e a soffrirne è Gonzalo, il quale, lungi dal sincerarsi delle ragioni storico-oggettive dello scadimento, lo universalizza addebitandolo alla sostanza delle cose, a se stesso assicurando non un'implausibile e inverosimile salvezza dal generale e fatale disfacimento, bensì l'istanza di una superiore conoscenza e di un inoppugnabile giudizio, secondo il filisteismo del «piccolo borghese inselvatichito, che gabella la sua piccineria per eroismo eccentrico e solitario, e la sua capitolazione davanti ad ogni moderna superstizione reazionaria per un tragico destino “cosmico”»⁴⁶.

⁴⁶ G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria* (1953), trad. it., Torino, Einaudi, 1964, p. 208.

La decadenza della borghesia conservatrice e la sua involuzione reazionaria si stendono, s'è detto, su un arco temporale di svariati decenni, ma, per quanto volgano progressivamente a un esito funesto (il fascismo), il loro svolgersi non uniforme impone una periodizzazione meno generica, imprescindibile per comprendere la selvatichezza dell'idalgo, il suo essere bifronte — «individualità raffinata e bestialità scatenata»⁴⁷ —, andando al di là dell'eziologia psicologica che del proprio male accampa il figlio, che va a scovarla tra le memorie indelebili delle turbe d'infanzia. Commiserabili memorie di copertura che, retrodatando alla fanciullezza il trauma del personaggio, ne alterano e occultano la natura reale, poiché non di trauma psichico si tratta, ma di *choc* socioculturale. Memorie svianti dunque, che nondimeno, scrutando oltre il diaframma dell'orgoglioso solipsismo dello sconcolato Gonzalo, della sua indole ci hanno consentito di mettere in luce col soccorso della psicoanalisi lacaniana gli ambivalenti meccanismi triangolari, affioramenti dell'eteronomia costituzionale dell'Io e del concepimento mediato e imitativo del desiderio del soggetto. Ma chi è il mediatore, rivaleggiando col quale Gonzalo persevera in «quegli atteggiamenti [...] *romantici* [...] tutti destinati a mantenere in vita l'illusione del desiderio spontaneo e di una soggettività quasi divina nella sua autonomia»⁴⁸? È innanzi tutto, per impiegare la terminologia di René Girard e star dappresso alla lettera del testo gaddiano, un mediatore endogamico, che, dato l'edipismo dell'idalgo, altri non può essere che il padre Francisco, oggetto d'odio in quanto ha confiscato il desiderio del figlio forzandolo a restare inesaudito. È quindi l'altro speculare del registro immaginario, del quale abbiamo però indicato sulla scorta di

⁴⁷ Ivi, p. 169.

⁴⁸ R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita* (1961), trad. it., Milano, Bompiani, 2002, p. 28.

Lacan l'insufficienza chiarificatrice, giovandoci del registro simbolico per dilatare la prospettiva così da rovesciare la relazione tra privato e sociale, per scorgere nel secondo l'elemento prioritario che informa a sé il primo. Da questo punto di vista, odiosamati intermediari sono sia il padre sia la madre in quanto responsabili dello sfacelo familiare, in ciò degni rappresentanti di quel mediatore collettivo che è la classe a cui essi appartengono e a cui Gonzalo stesso, per il risentimento che cova nei suoi confronti, è e fino alla fine rimane contraddittoriamente organico.

Padre, madre, classe: i mediatori più prossimi, ognuno d'essi interno alla sfera vitale del personaggio. Il quale se ha una soggettività composita, l'ha specialmente in ragione della soggezione a una pluralità eterogenea di modelli, agli endogamici andando a sommarsi i modelli esogamici. Mediatrice esogamica è la folla incontrata nella rievocazione da parte di Gonzalo dell'orripilante carnasciale pastrufaziano conosciuto nell'infanzia. Solo che, al di sotto della smorfia impressale dalla reminiscenza, è una folla dai contorni ancora imprecisati e impercipienti, l'orrore demofobico di fronte alla quale abbiamo postulato che funga non da archetipo come ci si vorrebbe far credere, bensì da camuffamento psicopatologico delle vere ragioni della più tarda collisione del figlio adulto con folle dal meglio distinguibile profilo sociale. Tanto più perché, a far scattare il ricordo schifato di Gonzalo della repellente bolgia carnevalesca, è la vista della madre accerchiata nella sua propria casa dallo stuolo questuante e malfido dei villani di Lukones. E sono esattamente questi ultimi e gli arrivati, che nella fantasia sovreccitata dell'idalgo accalcano gli odeon e i ristoranti cittadini, a costituire le due folle che finora abbiamo lasciato in ombra, in competizione con le quali ulteriormente e più a fondo si determinano tanto il desiderio di Gonzalo quanto la sua sterile animosità emulativa,

ch'egli nobilita facendola passare per sprezzo fiero delle meretricie e sudicie menzogne del mondo. Nel caso della «pluralità sconcia» (C, p. 729) dei *peones* lukonesi che gremiscono la casa e circuiscono la Signora, la sua descrizione attraverso il delirante e livido punto di vista di Gonzalo si trama d'immagini che essa, per una relazione di causalità invertita rispetto a quella allusa più che per una pura e semplice contiguità testuale, scambia con la retrospezione carnevalesca, sezione di un più vasto *flashback* cui incombe il compito di arretrare al tempo della fanciullezza inerme e di una giovinezza attoscata dalla scomparsa in guerra del fratello e dal reducismo l'«ossessione della folla» che tortura il figlio per motivarla in chiave morbosa:

Il sole e le luci declinavano verso la loro dolcezza, allorché il figlio discese dal *Simposio*, o forse dalle *Leggi*, e senza prevedere aprì la porta della sala. Vi vide la mamma, con gli occhî arrossati dalle lacrime, tener crocchio: all'impiedi: e intorno, come una congiura che tenga finalmente la sua vittima, Peppa, Beppina, Poronga, polli, peone, la vecchia emplegica del venerdì, la moglie nana e ingobbita dell'affossamorti, nera come una blatta, e il gatto, e la gatta tirati dal fiuto del pesce: ma fissavano il cagnolino del Poronga, lercio, che ora tremava e dava segni, il vile, d'aver paura dei due gatti, dopo aver annusato a lungo e libidinoso le scarpe di tutti e anche pisciato sotto la tavola. Ma il filo della piscia aveva poi progredito per suo conto verso il camino. E sul piatto il pesce morto, fetente. Era enorme, giallo, con gli occhî molli e cianòtici dopo l'impudicizia e la nudità; con la bocca rotondo-aperta pareva gli avessero dato a suggerire, per finirlo, il tubo del gas. E nel cestello i funghi dall'odor di piedi; per aria mosche e anzi alcuni mosconi, due calabroni, una o forse due vespe, un farfallone impazzito contro la specchiera: e, computò subito, stringendo i denti, un adeguato contingente di pulci. La rabbia, una rabbia infernale, non alterò tuttavia la sua faccia. Aveva una speciale capacità d'odio senza alterazioni fisiognomiche. Era, forse, un timido. Ma più frequentemente veniva ritenuto un imbecille. Si sentì mortificato, stanco. (C, pp. 727-28)

La descrizione, una soggettiva che via via inquadra come in una serie di gigantografie i dettagli più minuti e repulsivi della scena, è una sinossi della genuinità brutta e sordida che nella narrazione — per la loro trasandatezza nell'abbigliamento e l'afrore che ne

trasuda, la cera giallognola che si trasmette come per contagio alla signora a lasciarne presagire la morte, l'andatura dinoccolata, le emissioni vocali inarticolate in un'inflessione ossitona, il soddisfacimento disinvolto e spiccio dei più bassi bisogni fisiologici, l'inverecondia — assiduamente accomuna ad animali i villani del paese, i «pitecàntropi-granoturco» (C, p. 692) qui sopraggiunti alla spicciolata, quasi si siano dati convegno presso l'indifesa casa Pirobutirro, nella sala da pranzo della villa, introdottivi dal rustico «psicagogo in zòccoli» (C, p. 722) che è il custode José: la mascolina e sbilenca lavandaia Peppa; la pesciaiola Beppina, in grado soltanto di pronunciarsi per monosillabi, e usa ad andar scalza e sfornita di lingerie così da risparmiarsi tempo nel disbrigo delle impellenze corporali; la consorte del becchino del paese, lillipuziana e gobba, e nerovestita da somigliare a uno scarafaggio; la vecchia madre semiparalitica del José, affetta da disturbi della fonazione, sdentata da poter con tutto comodo ridurre in poltiglia e ruminare il fetido e viscido formaggio del Maradagàl, e controfigura spregevole, come la Beppina che piange il nipote Angelino ucciso dagli stenti bellici, della Signora, cui l'avvicina il lutto di un figlio morto in guerra; il falegname Poronga dal fallico nome argentino e dai piedi mefitici, con indosso una camicia inzuppata di sudore e pantaloni rattoppati, che una malcerta cintura assicura a stento in vita. È una fiera di deformità fisico-morali e un campionario di miasmi, esalanti anche da vegetali putrescenti e da un nugolo di animali morti e vivi e dai liquidi organici che rilasciano. La vista della «turpe invasione» (C, p. 732) inferocisce Gonzalo, che se ne stacca portandosi sul terrazzo, dove, dopo essere mentalmente trascorso da uno all'altro dei mortificanti affanni di tutta una vita al cospetto di un paesaggio naturale che per incantazione romantica pare corrispondere e dar voce alla sua sofferenza («Per intervalli sospesi al di

là di ogni clàusola, due note venivano dai silenzi, quasi dallo spazio e dal tempo astratti, ritenute e profonde, come la cognizione del dolore»: *C*, pp. 731-32), sogna — com'è intuibile faccia chi dentro di sé mastichi amaro («Altro non poteva fare»: *C*, p. 735) — la vendetta più truculenta verso gli usurpatori lukonesi a suon di mitraglia, l'esecuzione di una mandolinata omicida pregustata in immagine nel ragguaglio al rallentatore dei preparativi dell'agguato.

Parimenti aggressiva, per essere eseguita anch'essa dall'osservatorio dell'idalgo, la dipintura satirica di chi, innalzatosi a un livello sociale superiore conservando la mentalità e i modi triviali della modesta condizione d'origine, si pavoneggia snobisticamente in sfarzosi luoghi pubblici di svago, imbaldanzito dall'«illusione, quasi, d'un attimo di potestà marchionale» (*C*, p. 698), in stridente contrasto con la parchezza e la frugalità del contegno cui dalla scarsità di mezzi è astretto il titolato Gonzalo. La caricatura dei nuovi arricchiti non ne sferza la barbarie teratogena che assume corporeità in malformazioni, fetori e indecenza iperbolici, bensì l'appariscente ricercatezza nell'aspetto e la leziosa affettazione nei comportamenti di cui essi s'imbellezzano, mediocri attori immeritevolmente favoriti dalla sorte di una commedia umana che nasconde sotto le tartufesche apparenze di una socialità distinta una fissazione manicale nel culto spocchioso per sé (sta di fatto che i *parvenus* vanno intumiditi ed equipaggiati dei bargigli della loro boria come l'io-tacchino), una sfrenata cupidigia di fortune e potere, e un egoismo non intralciato da remore di sorta⁴⁹. A dare appena una scorsa alle pagine del sesto tratto sulla frivola ritualità sociale della «sarabanda famelica»

⁴⁹ «Della società non glie ne importa un cacchio: e vi si destreggiano secondo la brama e la tecnica centripeta del più puro egoismo», recita la nota finale apposta al brano qui in esame nella versione pubblicata nel 1943 sotto il titolo *Navi approdano al Parapagàl* ne *L'Adalgisa* (in *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 439).

pastrufaziana, il pensiero corre veloce alle prefazioni verghiane ai romanzi *Eva* (1873) e *I Malavoglia* (1881), in cui rinviene una concordanza d'immagini e un'affine nozione di un pressoché identico e a grandi linee coevo stadio storico di deterioramento dei valori-guida della condotta sociale per l'influsso malsano e incivile esercitato dall'interesse e dal profitto economico, in un *milieu* avvolto da «un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali» nella quale «la febbre dei piaceri è la esuberanza»⁵⁰ della vita. Per il distaccato e neutrale, scienziata Verga dei *Malavoglia*, motore dell'inesausto avanzamento dell'umanità è lo spasmodico sforzo degli individui d'ogni classe di modificare in positivo il proprio stato sociale, imprimendo all'esistenza collettiva, custodita dai pericolosi frangenti del mutamento finché ognuno resta all'interno del suo guscio primigenio, la propulsione immane che il progresso eguaglia al moto impetuoso e caotico di una formidabile «fiumana» che, agendo da operatrice della selezione, discrimina i vincitori dai vinti, tutti presto o tardi soverchiando nella sua «immensa corrente» per abbandonarli «sulla riva, dopo averli travolti e annegati»⁵¹. Gadda, da parte sua, adopera anch'egli, amplificandola metonimicamente per alcune pagine⁵², la metafora equoreo-marinaresca, a effigiare sia il frenetico agitarsi stigio delle torme, delle «maree» di coloro che, «in balia del Progreso», arrembano la «strinata proda» (Montale) delle terre sudamericane e ne affollano gli elitari templi del sollazzo, sia il fausto ingresso in società (il «varò») della figliolanza somara — «carene insevate di stupidità» (C, p. 695) — di

⁵⁰ G. Verga, Prefazione a *Eva*, in *Opere*, a cura di L. Russo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, p. 3.

⁵¹ Id., Prefazione a *I Malavoglia*, in *Opere*, cit., pp. 177-78.

⁵² Sulla cooperazione discorsiva tra metafora e metonimia cfr. G. Genette, *Metonimia in Proust*, in *Figure III*, cit., pp. 41-66. Di «esplosione metonimica» in Gadda parla, con abbondanza di esempi e analisi testuali, Emilio Manzotti, *Descrizione 'per alternative' e descrizione 'commentata'. Su alcuni procedimenti caratteristici della scrittura gaddiana*, in M.-H. Caspar (a cura di), *Carlo Emilio Gadda*, numero monografico di «Italies – Narrativa», 7, 1995, pp. 115-45.

quanti han fatto fortuna. Ignorato traguardo della lotta per l'affermazione e della mostra arrogante dell'elevazione sociale, la morte, con necrofori marpioni a lucrare sulle onoranze funebri cavalcando un regime di monopolio:

Tale gli appariva fortuna, nel Sud-America. Tempestoso mare addosso le zattere sbatacchiate delle genti sperse, slavate, con sargassi di cinesi o di bracci di negri fuor dal ribollire delle onde; armeni, russi, bianchi e rossi, arabi che s'eran conquistati una scialuppa col coltello alla mano, levantini veri con un carico, sulla spalla, di tappeti finti, di Monza: e sul mugghiare di quella turba in tobòga senza più né Cristo né diavolo, moltitudine flagellata contro la proda dal precipitare dell'onda, ecco, ecco, alfine! il trionfo blafardo di alcuni impresari di pompe funebri, pochissimi, uno per ogni città del Maradagàl, i quali beneficiavano della più redditizia tra le esclusive e privative maradagalesi: il monopolio cadaveri. Così, ad esempio, la ditta Flejos. [...] Oppure, agli antipodi, i salumai grassi, come baffuti topi, insaccatori di topi; torreggianti sul loro marmo alto, con mannaia, i macellai-scimitarra; o paonazzi sensali, nel foro, a bociare sobre el ganado; o bozzolieri in marsina tumefatti dalla prosopopea delle virtù keltikesi al completo, con undici bargigli, se pure inetti a spiccare una sola zeta dai denti: elettrotecnici miopi come carciofi: preti (presbiteriani) in abito di ballo, droghieri brachischelici dalle brache piene di saccarina contrabbandata; ingegneri cornuti, medici delle budella, e dei rognoni, e specialisti del perepepè: guardie giurate, ladri, gasisti, ruffiane asmatiche, stuccatori e stuccatrici d'ogni risma! [...] Questo mare senza requie, fuori, sciabordava contro l'approdo di demenza, si abbatteva alle dementi riviere offrendo la sua perenne schiuma, ribevendosi la sua turpe risacca. Pomata mercuriale o vangeli apocrifi, là, là, verso l'allucinato fulgore degli Odéons: con dietro i magazzini generali della ditta Flejos, y compañeros. (C, pp. 692-93)

A completare l'enumerazione degli avventurieri *self-made* — babele di razze, culture, nazionalità, lingue e professioni, cui vanno ad aggregarsi «Turchi, frittellari, circassi, mendicanti ghitarroni d'Andalusia, polacchi, armeni, mongoli, santoni arabi in bombetta, labbroni senegalesi dai piedi caprigni, e perfino i Langobardò di Cormanno [...]. E l'agente della casa di profumi, gréculo; e quello, ebreo, della casa di tappeti» (C, p. 695) —, le donne, le quali, nel vaneggiamento misogino di Gonzalo, personificano la frode del mondo per il travestimento claunesco con cui si parano e le lascive movenze cui

si atteggiavano a praticare l'immonda seduzione del mercimonio di se stesse: «E poi ancora femmine, femmine [...]; femmine! come barchi di cabotaggio rimessi a nuovo, stradipinte, col riso delle bassaridi aperto su trentadue denti fino agli orecchi; una sottanella gualcita, di mezza lana, a tegumentare d'un mistero da diez pesos (cinquantacinque di queste qua) la miseranda meccanica dello sculettamento» (C, p. 693). Nel furore visionario dell'idalgo in piedi davanti a una magra cena nella semioscurità della sala, a delinarsi è una società dominata dalla potenza del denaro quale equivalente generale («merce *universale*»)⁵³, senza che, degli speculatori, la fantasmagoria della manierata mondanità e il goffo sussiego delle pose che le *réclame* di periodici come il satirico «Fray Mocho» sciorinano, riescano a velare la cafoneria, la iattanza e la *tartufferie*.

I greci innamorati — scrive con tanto di sottolineatura antifrastica il prefatore di *Eva* sconfortato dalla bassezza bottegaia della società in cui gli toccato di vivere — ci lasciarono la statua di Venere; noi lasceremo il *can-can* litografato sugli scatolini da fiammiferi. Non discutiamo nemmeno sulle proporzioni; l'arte allora era una civiltà, oggi è un lusso; anzi un lusso da scioperati. La civiltà è il benessere, e in fondo ad esso, quand'è esclusivo come oggi, non ci troverete altro, se avete il coraggio e la buona fede di seguire la logica, che il godimento materiale. In tutta la *serietà* di cui siamo invasi, e nell'antipatia per tutto ciò che non è positivo — mettiamo pure l'arte scioperata — non c'è infine che la tavola e la donna⁵⁴:

sarà forse una combinazione, sebbene nella letteratura le filiazioni siano qualche volta illegittime e le paternità solitamente elettive ma non sempre confessabili, eppure nella continuazione della sonnambula allucinazione di Gonzalo i *nouvelles enrichis* —

⁵³ K. Marx e F. Engels, *L'ideologia tedesca* (1845-46), ed. it. a cura di C. Luporini, Roma, Editori Riuniti, 1972, p. 385.

⁵⁴ G. Verga, Prefazione a *Eva*, cit., p. 3.

dimentichi per sconsideratezza di «tutti gli scioperi, di colpo; le urla di morte, le barricate, le comuni, le minacce d'impiccagione ai lampioni, la porpora al Père Lachaise; e il caglio nero e aggrumato sul goyesco abbandono dei distesi, dei rifiniti; e le cagnare e i blocchi e le guerre e le stragi, d'ogni qualità e d'ogni terra» (C, p. 698) — siedono studiamente al ristorante, giubilanti per l'ingessata eleganza della propria *mise* e la disponibilità a loro soltanto data di ninnoli amuleti strumenti da polso di alta precisione cronometrica, per il nobilitante riflesso di sé nell'ammirazione dei propri pari e nell'insincera deferenza dei servizievoli camerieri in frac, per la scorta incantevole delle loro accompagnatrici, addobbate quale di penne del paradiso quale di coroncina di pietre preziose, alcune facendosi aria sui morbidi seni con ventagli di piume di struzzo dai colori smaglianti, ciascuna d'esse in brodo di giuggiole al sentirsi dare della signora dai reverenti addetti al servizio di tavola:

La sarabanda famelica vorticava sotto i globi elettrici dondolati dal pampero, tra miriadi di sifoni di seltz. La luce del mondo capovolto si beveva le sue folle uricemiche, profumieri in balia del Progreso, uretre livellate dallo seltz. «¡Mozo, tráigame otro sifón!»». Una giuliva bischeraggine animava le facce di tutti; le donne, come si grattassero un acne, o con gesti di bertucce cui sia data tra mano alcuna cacaruetta, si davan la cipria a ogni piatto: mangiavano minestrone e matita. E tutti speravano, speravano, giulivi. Ed erano pieni di fiducia. Oppure, autorevoli, tacevano. A tavolino: petto in fuori, busto eretto; incartonati nell'arnese d'amido dello smoking quasi nel cerotto e nel turgore supremo della certezza e della realtà biologica. Di quando in quando facevano pisciare i sifoni: e il sifone virilmente mingente conferiva alla mano del disoccupato una tal quale gravità. E si gargarizzavano, baritonali, glabri, col collutorio dei ricordi: vantando immaginarie notti e lucri di diamanti rivenduti (ma non mai esistiti): taceva, il viso-bugia della femmina, circa l'aucupio vero. (C, p. 693-94)

Non mancano nemmeno i fiammiferi, che i signoroni estraggono nella liturgia solenne e flemmatica dell'accensione della sigaretta al termine del fiero pasto in stile trimalcionico.

I «paradisi di stucco» (C, p. 695) dove i nuovi ricchi crapulano e si spassano, sono i regni delle «parvenze non valide», dell'artificio che nelle sue contumelie Gonzalo disdegna come imbroglio, «specie falsa di denaro» (C, p. 703). La gozzoviglia e il futile spasso, però, i novelli e vanesi «sibariti in trentaduesimo» (C, p. 701) li pagano in denaro sonante, di cui l'ingegner Pirobutirro — prima di ulcerarsi lo stomaco a furia di spanciate di sapide pietanze, già frequentatore di bettole tra Pastrufazio, Babylon e Lukones, dove di frequente gli avveniva di tirare sul prezzo con l'oste di turno — va scarso, indennizzandosi del «lento pallore della negazione» (C, p. 703) e della malasorte riservatigli dal Progresso con l'avocare a sé, quantunque a sua volta corrotto dal proprio ambiente e dal proprio tempo e votato a un olocausto infruttuoso, la signoria morigerata sull'anima e la casa sue, ricoveri ultimi dei valori della *pietas* familiare e della dignità sociale. Sfavorito da un progresso che ne ha lesa gli interessi patrimoniali e disconosciuto la scala draconiana delle norme etico-civili e culturali, Gonzalo prende commiato dalla storia, che è adesso la storia del pervertimento della virtuosa gerarchia degli ordini sociali sancita dal liberalismo individualistico sette-ottocentesco e della parallela mercificazione della civiltà, in conseguenza di un'economia industriale orientata dal concentrazionismo del capitale e del farsi strada del protagonismo delle masse. D'altronde, i processi di massificazione e reificazione cui, anche in Italia tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento in seguito all'avanzata del capitalismo cartellistico, dà impulso l'imporsi generalizzato e senza più velature meritocratiche del valore di scambio, si coniugano nella compulsione al consumo e nell'ostentazione del lusso, e nella *Cognizione* hanno condensazione figurale nella mistificazione della realtà ad opera della malia pubblicitaria e nel riprovevole commercio della prostituzione, vista sia nei termini metaforici

dell'acquiescenza alla falsità depravata del mondo e delle sue blandizie, sia in quelli letterali cui il misoginismo del figlio associa la donna. Per questo, mentre il *buen retiro* (si fa per dire) di villa Pirobutirro nel contesto rurale, e retrogrado a uno sguardo superficiale, di Lukones simboleggia il congedo del protagonista dalla storia, è nella promiscuità dell'urbanesimo di Pastrufazio — la città dei pasticci che sta per Milano, Roma venendo trasfigurata nel luogo di perdizione e bailamme di Babylon — che la depravazione della tarda modernità s'insedia, funzionalizzando la metropoli a centro della sua irradiazione. È un'apocalisse a prodursi nella realtà metropolitana, conformando la vita di chi se ne senta estraniato a una successione di traumi ingovernabile dalla coscienza, se non a prezzo di un proprio ottundimento in un'intorpidita *Erlebnis* al fine di difendersene, secondo un paradigma allo stesso tempo esistenziale ed espressivo dello *choc* urbano collaudato da Baudelaire, nella cui opera la massificazione e la perdita d'aura dell'esperienza nell'alienazione della modernità capitalistica avevano trovato una figurazione combinata⁵⁵, sintetizzandosi nella fascinazione bugiarda della prostituta, allegoria dell'incanto affatturante della merce — al quale «allude il mascheramento dell'espressione individuale operato dal *maquillage*»⁵⁶ — e della coazione al consumo che essa instilla nell'uomo-massa:

Uno degli arcani di cui la prostituzione divenne depositaria solo con l'avvento della grande città, è la massa. La prostituzione inaugura la possibilità di una comunione mistica con la massa. Ma l'avvento della massa è contemporaneo a quello della produzione di massa. La prostituzione sembra implicare insieme la possibilità di resistere in uno spazio vitale in cui gli oggetti del nostro uso

⁵⁵ Cfr. W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1939), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982², pp. 89-130.

⁵⁶ Id., *I «passages» di Parigi* (1927-40), in *Opere complete*, ed. it. a cura di E. Gianni, vol. IX, Torino, Einaudi, 2000, p. 378.

immediato sono divenuti — sempre di più — articoli di massa. Nella prostituzione delle grandi città anche la donna diventa tale⁵⁷.

Nell'appunto che immediatamente segue quello testé citato, con concisione aforistica Benjamin asserisce che «La poesia di Baudelaire fa apparire il nuovo nel sempreuguale e il sempreuguale nel nuovo», la novità essendo quella della merce: una novità pianificata, seriale e mendace sotto allettanti spoglie. Precedendo Benjamin di alcuni anni, Gadda osservava — nel saggio d'esordio *I viaggi, la morte* pubblicato in «Solaria» nel 1927 — come in Baudelaire e Rimbaud il nuovo fine a se stesso assurga a contenuto e cifra stilistica dell'opera poetica: nel caso del contenuto, attraverso il motivo nichilistico del viaggio per il viaggio; nel caso dello stile, attraverso l'elezione dell'oltranza simbolico-analogica. Spinta all'eccesso per spregio verso l'assunzione del reale come datità immobile e imm modificabile e verso la sua supina ricalcatura nel pensiero e nell'arte, la cattiva infinità della diaspora spaziale ed estetica stempera la drammaticità della tensione etica nella rimozione fantastica dell'effettuale e nel virtuosismo stilistico, per consegnarsi all'autoannientamento splenetico e all'arbitrarietà rappresentativa, ignara di replicare col favore concesso alla spazializzazione tematica e raffigurativa la nullificazione della temporalità e l'espropriazione dell'esperienza sotto il cui segno la modernità si pone e contro le quali il simbolismo francese pure insorge. Quantunque neutralizzata dal naufragio in cui si conclude, è «la rivolta della materia paziente contro l'insopportabile tirannide della finalità» (*VM*, p. 581) a motivare la fuga disperata e illusoria dalla realtà dei Baudelaire e dei Rimbaud, scrive Gadda riecheggiando e rendendo propria la polemica di Bergson (con probabilità del Bergson dell'*Evoluzione creatrice*) con la deterministica armonia prestabilita dell'episteme positivista e con la prassi disgiuntiva e

⁵⁷ Id., *Parco centrale*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 131-44, a p. 137.

raggelante secondo cui — con la complicità di un linguaggio che cristallizza e generalizza — l'intelletto si muove nella conoscenza per pervenire alla formulazione astrattiva di leggi predittive e regolatrici dei fenomeni, ai quali, in una visione statica e quantitativa che li omologa l'uno all'altro nell'indifferenza, sono tolte l'individualità, la virtualità inesauribile e la connessione con la totalità mutevole che sortiscono dal divenire temporale, dal «tempo-qualità»⁵⁸. Per la verità, ci avvertirebbe Benjamin, anche l'origine del volontarismo che connota lo *élan* bergsoniano va rapportata alla parcellizzata società moderna, costituendo una reazione vitalistica all'esistenza esemplata sul modello della divisione del lavoro e dell'estraniante razionalizzazione del capitalismo avanzato. Gadda, da parte sua, fedele a un fenomenismo morale e gnoseologico che non si esenta dal fare i conti con i complessi «vincoli tutti: teoretici ed etici» che stringono insieme nella comune deformazione temporale l'io e la realtà, sorvola sulle più ampie ragioni storiche del simbolismo francese, alle quali di passaggio ma significativamente accenna tuttavia a proposito dello spirito antifamiliistico e antiborghese di Rimbaud, gaddizzandone la biografia in un'inconsapevole prefigurazione del personaggio di Gonzalo:

I fleuves impassibles sono il monotono scorrere della vita borghese, la banale educazione borghese, la insopportabile santità della famiglia: circondano di grigiore l'adolescenza del poeta, affidata ad «institutori» troppo impreparati al loro compito, inetti comunque a seguire e a confortare nel tragico suo sviluppo un'anima di eccezione. Si veda, a questo riguardo, *Les poètes de sept ans* che anticipa l'esegesi di *Bateau ivre*. Rimbaud ricorda con certo sarcasmo sua madre [...].

La sciocca inanità dei metodi educativi correnti, praticati a un tanto il chilo, vuoti d'un amore sollecito e vigile, non potrebbe essere più ferocemente rappresentata [...].

Il risultato di siffatta perizia pedagogica nei confronti d'un soggetto d'eccezione, e per di più *livré aux répugnances*, è poi estramamente brillante:

⁵⁸ H. Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), trad. it., Milano, Cortina, 2002, p. 84.

contro l'implacabile mediocrità degli educatori offrirà scampo e rifugio la fresca latrina. (VM, pp. 573-74)

I processi di trasformazione societaria e di metamorfosi antropologico-culturale che nei paesi europei più sviluppati come Francia e Inghilterra si verificano già a partire dalla metà dell'Ottocento, iniziano timidamente ad aver luogo in Italia con ritardo (si pensi alla svolta protezionistica di Depretis del 1887), seppure avessero principiato a ridefinire dai primi anni Settanta la fisionomia di una città dal profilo europeo come Milano, che con Torino e Genova sarà protagonista — sul finire del secolo (1896) — del decollo industriale italiano, consolidando nel contempo il proprio ruolo di centro intellettuale di punta dal quale si diffondono avanguardie artistico-letterarie (la scapigliatura, il verismo, il futurismo), correnti di pensiero (il positivismo) e lo sviluppo dell'industria editoriale. Come dimostra l'accorata irrisione del Verga di *Eva*, l'industrializzazione si annuncia nel corso del primo ventennio successivo all'Unità e s'avanza verso il suo momento di incontrastato successo tra le resistenze acerrime delle forze dominanti improduttive quali erano la nobiltà e la borghesia agraria, tradizionalmente legate alle rendite e attestate su posizioni oligarchico-conservatrici, inabili pertanto, come la media e piccola borghesia che ad esse si allea, a farsi promotrici di una modernizzazione economica in senso imprenditoriale e di un riassetto politico-sociale. Sono resistenze che andranno vieppiù rafforzandosi nel tempo, spesso declinandosi nella forma del miope sdegno moralistico, tanto più virulento quanto più supplisce alla carenza di strumenti d'analisi confacenti alla comprensione delle cause effettive del nuovo corso storico, cui nelle lamentazioni delle prefiche del tempo vengono imputati la dissolutezza e il disfacimento del sistema di valori che appesta il paese. È un

moralismo che non risparmierà nemmeno la babilonica Roma, complice del decadimento nella sua veste di centro della vita istituzionale. Un moralismo i cui maligni umori antiparlamentari, accreditati in qualche modo dalla degradazione trasformistica e clientelare della politica (è il «meccanismo del favore elettorale, che diviene procura d'inetti e d'immeritevoli, ma aventi-voto: e figura tra le meno confessabili del costume democratico e repubblicano» di C, p. 574) e dalla collusione della classe politica in genere con spregiudicati settori della finanza coinvolti in disastrose manovre speculative di aggio, semineranno i germi delle tentazioni autoritarie e antidemocratiche che, mai debellate alla radice, da allora periodicamente sono sorte e risorte nella storia d'Italia fino ad anni recenti, dopo la iattura dei precedenti della politica crispina forte e illiberale di fine Ottocento e del totalitarismo fascista. Ciò che è in gioco nella stagione europea di emergenza della grande industria, della concentrazione del capitale e della ristrutturazione della finanza è in primo luogo uno sconvolgimento interno alle file delle forze produttive che compongono la classe dirigente, con l'alta borghesia industriale e finanziaria che finirà per sopravanzare la frazione borghese che aveva eretto la propria egemonia sociale su un'economia individuale oramai impari a competere in un mercato mondiale, e sostenuto la propria preminenza politica su un elitismo insieme sanzionato ed edulcorato da un sublime codice di comportamenti e convinzioni che collassa di fronte all'inopinata e turbolenta mobilità che contrassegna la fine del diciannovesimo secolo. Fatte le debite proporzioni storiche, non altro è accaduto con l'illimitato cabotaggio e la risistemazione virtuale della finanza indotti dalla globalizzazione, dalla quale sono conseguite l'esautorazione sostanziale dei governi nazionali e la sfida lanciata alla sopravvivenza delle economie locali a vantaggio di un liberismo non infrenato da

trasparenti regole condivise; la formazione di compagini societarie atomizzate, derivanti dalla sommatoria di individui isolati gettati in pasto al mercato in qualità di produttori o fruitori di mercanzia; l'assunzione di stili di vita e valori narcisistici, imperniati sull'epico e immemore presente dell'«esperienza vissuta». Fatte sempre salve le distinzioni di tempo e luogo e dimensioni, non altro era accaduto a cominciare dal diciassettesimo secolo nel paese motore della prima rivoluzione industriale, l'Inghilterra:

la grande industria universalizzò la concorrenza [...], stabilì i mezzi di comunicazione e il mercato mondiale moderno, sottomise a sé il commercio, trasformò ogni capitale in capitale industriale e generò così la circolazione rapida (perfezionamento del sistema finanziario) e la centralizzazione dei capitali. Con la concorrenza universale essa costrinse tutti gli individui alla tensione estrema delle loro energie. Essa distrusse il più possibile l'ideologia, la religione, la morale, ecc. e quando ciò non le fu possibile ne fece flagranti menzogne. Essa produsse per la prima volta la storia mondiale, in quanto fece dipendere dal mondo intero ogni nazione civilizzata, e in essa ciascun individuo, per la soddisfazione dei suoi bisogni, e in quanto annullò l'allora esistente carattere esclusivo delle singole nazioni. Sussunse le scienze naturali sotto il capitale e tolse alla divisione del lavoro l'ultima parvenza del suo carattere naturale. Per quanto ciò era possibile nell'ambito del lavoro, distrusse l'impronta naturale in genere e risolse tutti i rapporti naturali in rapporti di denaro. In luogo delle città naturali, creò le grandi città industriali moderne, sorte da un giorno all'altro. Là dove penetrò, essa distrusse l'artigianato e in generale tutti gli stadi anteriori dell'industria. Completò la vittoria della città sulla campagna⁵⁹.

La società copernicana e impersonale che viene prospettandosi con l'economia dei trust, fagocita l'individuo deprimendone l'amor proprio e frustrandone la conoscenza, poiché allo stesso soggetto (borghese) che l'ha tenuta a battesimo convinto di tenerla doma e ora — mascherando la malafede da raccapriccio per un impenetrabile destino nemico — la rigetta come sua produzione, si mostra come una seconda natura, un gigantesco dispositivo che vive di vita propria e si autoalimenta, come un sovrumano

⁵⁹ K. Marx e F. Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 50.

prodigio eccedente qualsiasi possibilità di padronanza e comprensione. Anche perché, per tornare ai fatti di casa nostra, corollario dell'evoluzione industriale della società italiana, in particolare settentrionale — data l'arretratezza del Sud ancora agrario e latifondista —, sarà la prima entrata tumultuosa delle masse nella competizione politica ed economica. Stavolta non le masse amorfe, destinatarie passive dei nuovi beni di consumo e delle campagne reclamistiche, bensì il popolo minuto cittadino che, aspirando ad avere voce in capitolo in questioni economiche e rappresentanza politica per il riconoscimento dei propri diritti e interessi, dapprincipio si organizza in società di mutuo soccorso, per poi delegare le proprie rivendicazioni a sindacati e partiti o promuoverle in prima persona in azioni dimostrative. E infatti, dopo il caso pregresso del Partito operaio italiano fondato a Milano nel 1882 su ispirazione di Andrea Costa, nel 1892 sarà la volta della fondazione del partito dei lavoratori italiani, che nel 1895 si chiamerà Partito socialista italiano. Ci metteranno del proprio anche i «neri», *id est* i clericali, che, sull'abbrivo delle disposizioni politico-sociali della *Rerum Novarum* di Leone XIII, si adopereranno anch'essi in favore delle masse popolari urbane e contadine, dirigendone l'impegno auto-organizzativo per arginare l'influenza socialista e la sua teoria classista della società e smussare gli attriti originantesi da esorbitanti disuguaglianze sociali⁶⁰.

Eccolo ricostruito l'identikit dei due veri antagonisti di Gonzalo, ai quali, senza che intervenga a metterci fuori strada la ruralità della vacanza lukonese, possiamo ora dare un nome: alta borghesia industriale e finanziaria e proletariato. Resta però da elucidare appieno l'astiosità del personaggio. A intenderla non basta addurre né la rovina dei Pirobutirro, che in sé consente forse di penetrare l'elegia a cui s'improntano soprattutto le attitudini della Signora, né lo stadio originario — e cronologicamente

⁶⁰ Cfr. A. Lepre e C. Petraccone, *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, cit., pp. 75-79.

esterno alla biografia dell'idalgo — della lunga dinamica sociale che porta al passaggio di consegne tra frazioni diverse e concorrenti della borghesia. Occorre invece una periodizzazione più persuasiva, possibile solo laddove si prendano in considerazione i dati documentari della vita di Gonzalo per accertare quale momento della storia pubblica essa incroci, e come pubblico e privato s'illustrino a vicenda.

Nel 1934 Gonzalo ha quarantacinque anni. È dunque maturato psicologicamente e ideologicamente nei due lustri della democrazia giolittiana, dopo che la storia si era di fatto già incaricata di invalidare gli esorcismi cui era ricorsa la vecchia classe dominante conservatrice al fine di sostenere la concordia sociale entro il mantenimento dello *statu quo*, e contrastare così la concezione e la presa di coscienza della società come complesso di classi in opposizione dialettica per gli interessi divergenti che le dividono e che promanano dalle contraddizioni del sistema di produzione. Giovanni Giolitti, all'opposto, non solo aveva ammesso la conflittualità di classe tra borghesia imprenditoriale e proletariato, ma, porgendo al sindacalismo e al socialismo riformisti la legittimazione denegata fino a quel momento, la conflittualità, l'aveva sfruttata per favorire la crescita politico-civile e lo sviluppo industriale del paese di concerto con le categorie sociali e le organizzazioni politiche che guardavano al cambiamento. Di certo, gli obiettivi di espansione produttiva e d'incivilimento che il primo ministro piemontese d'indirizzo liberal-democratico si prefiggeva, non equivalevano (come da molti fu erroneamente creduto) a un'abdicazione all'egemonia da parte dei liberali né tantomeno a una capitolazione delle forze moderate di fronte a un operaiismo radicale. Piuttosto, messe al bando le controproducenti soluzioni repressive seguite da coloro che avevano preceduto Giolitti al timone dello Stato sul finire del secolo che si era appena chiuso, risultavano sia

dalla consapevolezza di quanto radicate fossero le tensioni tra i principali attori sociali e di quanto pernicioso potesse diventare a quel punto l'inasprimento del confronto, sia dalla presa d'atto dell'inevitabilità di dover a maggior ragione sottoporre a disciplina e contenere il dissidio tra i soggetti sociali con giovamento reciproco, naturalmente sotto l'indiscussa e lungimirante tutela di una borghesia illuminata e bendisposta a misurate concessioni:

Giolitti aveva compreso, in sostanza, che il passaggio da paese agricolo a paese industriale costituiva per l'Italia la condizione imprescindibile di ogni progresso civile, sociale e politico; e aveva altresì compreso che tale passaggio non sarebbe stato possibile, senza realizzare un blocco di tutte le forze politiche e sociali «progressive» allora operanti, e senza stabilire quindi un rapporto diretto fra il governo e il movimento operaio organizzato (il partito socialista) e fra le forze imprenditoriali e le rappresentanze sindacali dei lavoratori. Egli testimoniava l'esistenza di un settore della borghesia produttiva ormai autonomo rispetto ai vecchi centri del potere fondiario, burocratico e parassitario, e voglioso di contare nella realtà sociale e politica del paese⁶¹.

È chiaro che la morsa di una cosiffatta politica di concertazione mediata dal governo giolittiano aveva stretto tra le ganasce delle due controparti privilegiate la media e la piccola borghesia, che — riluttanti al rinnovamento dei ruoli politici e delle posizioni sociali consacrate, e maldisposte verso un ridimensionamento della sperequazione sino ad allora esistente a beneficio della classe che dal basso la incalzava minando la stabilità dell'ordine acquisito — avevano paventato l'innalzamento degli speculatori alla dignità della gestione della cosa pubblica e l'apertura ai «rossi» egualitari come una spinta alla disgregazione, vedendo in colui che con non molta giustizia fu soprannominato da

⁶¹ A. Asor Rosa, *La cultura*, cit., p. 1101. Cfr. R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 voll., Torino, Loescher, 1981, vol. I, pp. 51-53 (ma della prima parte del *Novecento* di Luperini andrà tenuto presente per intero il primo capitolo «Gli anni del sovversivismo e delle avanguardie» sulla condizione e sulla reazione degli intellettuali negli anni a cavallo della Grande Guerra).

Gaetano Salvemini «il ministro della mala vita», il liquidatore fallimentare dell'Italia uscita dal Risorgimento al termine di una parabola discendente iniziata in Europa verso la metà dell'Ottocento e accelerata con la Comune. Anni dopo, rifacendosi alle conclusioni esposte nel *Trattato di sociologia generale* (1916) riguardo alla decadenza della borghesia, in un suo svelto e sapido consuntivo Vilfredo Pareto tacerà la borghesia conservatrice di cedevolezza, per essersi lasciata depredare senza fare opposizione dagli smaniosi e prepotenti arricchiti e dai ciarlataneschi e violenti socialisti:

Questa [la borghesia], dalla metà del secolo non ha saputo opporre altra resistenza che della fraudolenta rassegnazione, allo alzarsi della potenza avversaria. Alla dichiarazione di guerra dei socialisti, mai e poi mai ha voluto rispondere con dichiarazione analoga. I suoi avversari dicono di volerla distruggere, essa china il capo e non ha neppure una piccola frazione avventata che, a sua volta, gridi morte ai nemici. [...]

Sconsigliata ed insipiente, la borghesia riproduce i tratti, già notati nella storia, dei suoi predecessori. Non le basta di lasciarsi tosare con supina rassegnazione, di chinare il capo ai soprusi dei «nuovi ricchi» e dei ben provveduti operai, di subire le ambascie del caro vivere, occorre inoltre volenterosa a portare i suoi quattrini per gli prestiti pubblici, il che è veramente un volere pagare le proprie catene. Ascolta a bocca aperta le più strane scempiaggini, chiude gli occhi alle più palesi contraddizioni, ammira coloro che vogliono imporre «il diritto, la giustizia» e che trasgrediscono quello e questa a più non posso, che parlano con sacro orrore di compiuti in guerra e tollerano i *linciaggi* in tempo di pace, che proclamano l'eguaglianza di tutti gli uomini e sanciscono la disuguaglianza del negro, dell'asiatico e dell'europeo, che dicono essere finito il tempo in cui i potenti barattavano i popoli come branchi di pecore, e che fanno proprio lo stesso. Almeno su ciò, i socialisti dimostrano maggior serietà di propositi⁶².

Non si sa se la deploratoria di Pareto provveda una disamina scientifica o in sé documenti, per i toni schernitori che la qualificano, la diffusa percezione inquieta e

⁶² V. Pareto, *Fatti e teorie*, cit., pp. 917-18. Va detto che nella biblioteca di Gadda di Pareto figuravano sia il *Compendio di sociologia generale* sia *Fatti e teorie*, entrambi nella prima edizione del 1920, il primo posseduto sin dal 1921, il secondo — lascia presumere il timbro appostovi — preso in prestito in una biblioteca argentina (cfr. il catalogo *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, 2 voll., a cura di A. Cortellessa e G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001, vol. I, p. 188).

stizzata che i conservatori medio-borghesi ebbero delle cause dell'avvilimento della propria classe. Di sicuro, risuonano in Pareto i pensieri, le parole e gli accenti di disapprovazione e sbeffeggiatura che il *señor ingeniero* Pirobutirro rivolge al padre e alla madre, anch'essi prони alle pelature, inclini come sono (stati) ora a farsi spennare dai maggiorenti per contribuire all'acquisto delle campane di Lukones, ora a tollerare che i pezzenti del paese o addirittura un violinista in bolletta forestiero li spolpino, i primi col rifilargli del pesce guasto o funghi vomitevoli, il secondo, ingratiatasi la signora, con lo sbafare alla loro tavola. Quanto a salassare i marchesi, poi, il peone José non pare temere rivali, poiché non soltanto li deruba nottetempo dell'esigua porzione di raccolto che a lui non toccherebbe, ma reclama nientemeno che un salario («orripilante richiesta!»), per di più facendosi forte di diritti sindacali e appellandosi alla condiscendenza della padrona. Questa, difatti, nel suo animismo proprietario «indulgeva alla rivendicazione villereccia, come al solito: tutto ciò che nasceva dalla Villa, o dalla Idea-Villa, era manifestazione e modo dell'Essere, sacro foruncolo sul collo della Bestia-Essere» (C, p. 706), mentre su Gonzalo la «premeditata ostentazione della miseria, una dimostrazione a carattere sindacale» da parte del sottoposto ha l'effetto di condurlo — conviene il narratore — a un nuovo accesso di delirio, all'inizio trattenuto dalla ben nota «timidità naturale» (C, p. 705) e dalla preoccupazione della capziosità della legge, traboccato finalmente in una rabbia incontenibile e nella decisione di mandar via il contadino, sicché all'idalgo, «il sangue germanico, o unno, gli serviva di ben comodo per dinieghi duri» (C, p. 706).

Coerente con la sua visione antisostanzialista dell'individualità umana, nella *Cognizione* Gadda sottopone il personaggio di Gonzalo a continui sdoppiamenti per accentuarne la natura multanime. La galleria dei doppi, oltre ad attingere per identità o

contrasto i suoi referenti dalla storia (Rodrigo Borgia) e dalla tradizione letteraria (Amleto, l'Innominato), li reperisce nel regesto fittivo della *Cognizione* stessa. Un sosia è Gaetano Palumbo, che a Gonzalo è simile in ragione della corporatura, delle fattezze e dei lampi della guardata; un altro è il belluino peone José, che come il figlio e la guardia notturna sarà — nei piani preparatori dell'autore — un possibile indiziato dell'omicidio della signora. Ad avvicinare nella riflessione speculare tutti e tre i personaggi non sono unicamente la somiglianza nell'aspetto esteriore o la supposizione che siano assassini mossi dal livore e dalla vendetta, ma anche il rapporto che ciascuno d'essi intreccia col primo conflitto mondiale, un capitale spartiacque storico che nessuna interpretazione può concedersi di tralasciare, se non a costo di nebulizzare il romanzo gaddiano. Come Gonzalo, il contadino ha perduto un fratello nella guerra alla quale, da imboscato, non ha preso parte. Come Gonzalo, il sorvegliante è un reduce, attorno all'antefatto delle cui false generalità e dell'infondata invalidità di guerra, simulata per frodare l'assegnazione di una pensione allo Stato, ruota parte del primo tratto e una sezione del colloquio tra il dottor Higueroá e Gonzalo, sicuramente per preparare il terreno a un finale che nella guardia responsabile trufferie e di gradassate degne d'un *miles gloriosus* plautino potesse senza incoerenze additare il colpevole della violenza sulla marchesa madre. Le affinità, però, non vanno oltre questi punti di tangenza, poiché la relazione del José e del Palumbo con la guerra è antinomica rispetto a quella di Gonzalo, che alla guerra aveva aderito con urgente slancio sentimentale e con ferma e antiretorica convinzione ideologica, nella speranza di ricavarvi sia una personale maturazione virile mediante l'*impromptu* dell'azione temeraria di contro alla ponderazione morosa e paralizzante, sia una rigenerazione nazionale che rinvigorisse il credo (risorgimentale) della grandezza patria

nel supremo e collettivo sacrificio di sé dell'intera comunità nazionale. Mentre il contadino ha schivato il rischio della morte con l'imboscamento e il vigile — almeno fino al momento in cui lo «scandaletto rurale» (C, p. 574) e la sagacia partenopea del colonnello medico Di Pascuale non ne smascherano la reale identità e la farsa della sordità riportata in guerra per lo «scoppio di granata “penetrante e dilacerante”» — si è insignito della reputazione eroica che l'epica stereotipa dell'«azione di quota 131» (C, p. 577) gli ha procurato con l'assistenza della divulgazione ecolalica del popolo della Néa Keltiké, lo scampato Gonzalo si è ripiegato nell'incomunicabilità della disillusione e del dolore, ed è stato contraccambiato dai concittadini con l'emarginazione dalle congreghe, dalle corporazioni e dai cenacoli pastrufaziani. Così le «note [...] esterne all'amore della madre»:

Gonzalo! Il suo figlio maggiore non era un pensionato dello Stato, se non da ridere, per una medagliuzza: l'ultima e la più risibile delle medaglie. (Ma così potevano credere i competenti, non la sua certezza di madre). Nessuna ragione sussisteva, d'altronde, perché avesse ad essere un pensionato dello Stato. I di lui timpani erano affetti d'altro male, ora, che una lacerazione traumatica, d'altro tedio guasti, si sarebbe detto, che non fosse la nebbia imperscrutabile della sordità. [...] Non raccontava nulla, mai: non ne [della guerra] parlava ad alcuno: non certo ai ragazzi, se lo attorniavano in un minuto di lor sosta, belligeranti o ammiragli sgraffiati, accaldati, con baionette di latta: e nemmeno alle signore in villa, ch'erano, diceva, tra le più elette gentildonne di Pastrufazio le più assetate di epos: e in conseguenza le più entusiaste bevitrici di fandonie.

[...] Era evidente. Dopo recuperate vittorie, gli stampatori della gloria funebre non gli eran più bastate le loro xilografie mortuarie fino ai carmi d'un reduce senza endecasillabi: lampade funerarie e motti e fiammelle e perennis ardeo: tutto esaurito per gli xilografi, sulle coperte dei cadaverosi poemi. I compagni morti, mai, mai, Gonzalo non li avrebbe mai adoperati a così gloriosamente poetare, il fratello, sorriso lontano! Chiusone in sé il nome, la disperata memoria.

I venditori di passamanerie non ebbero gale di nessun prezzo da potergli vendere, né alamari di caballero, né nastri, né fibbie, per il suo cammino silente. Lo hidalgo reluttava ai salotti, alle opinioni delle signore patriottarde. Al tè lungo, come non bastasse, preferiva la strada solitaria della Recoleta. Dopo le quali incresciose constatazioni, la stima della gente seria cominciò davvero a dovergli

girare alla larga. E un giorno, anzi, sistemati i quadri delle sue Lettere e della sua Ingegneria, la natale Pastrufazio non poté a meno di defecarlo. (C, p. 681-83)

È con la sua vicenda di combattente, le cui aspettative di eccellenza soggettiva e valente partecipazione civica e militare si erano scontrate con manchevolezze caratteriali insuperabili e con una scadente realtà circostante (un esercito male equipaggiato, alti comandi incompetenti, colleghi ufficiali dozzinali, soldati indisciplinati, infine la sconfitta di Caporetto e la prigionia), che Gadda tesse l'oggettivazione rappresentativa. Ne rende testimonianza il *Giornale di guerra e di prigionia* compilato dall'autore per quattro anni, senza che praticamente nulla s'interponga mai a correggere lo spirito ossessivo e la materia monocorde delle entrate diaristiche, nelle quali si presente l'*éché* di Gonzalo. 30 novembre 1915:

Miserabile io credo soprattutto di essere per l'eccessiva, (congenita e continua) capacità del sentire, la quale implica uno incorreggibile squilibrio fra la realtà empirica e l'apprezzamento che il mio essere ne fa in relazione con le necessità della sua esistenza; implica la sufficienza nel comprendere ma l'insufficienza nell'agire, oltre che nel volere. Troppo gli aspetti non sereni dell'ambiente si stampano nel mio animo agghiacciandolo d'uno sgomento insuperabile e togliendogli la facoltà della reazione. Intendo per aspetti non sereni tutte le circostanze di insufficienza o di malvolere della società in cui vivo, massime della mia gente; e degli uomini fra cui opero: amici, colleghi, ecc., tutte le insufficienze mie; e le durezzae provate. (GGP, p. 503)

10 settembre 1919, mesi dopo la *contemplatio mortis* («Automatismo esteriore e senso della mia stessa morte: speriamo passi presto tutta la vita»: GGP, p. 850) alla notizia della morte del fratello Enrico:

Tutto ha congiurato contro la mia grandezza, e prima d'ogni cosa il mio animo, debole, docile, facile ad esser preso dalle ragioni altrui; poiché in tutti, anche nei

miserabili, v'è un po' di ragione, o almeno la logica della realtà. — Se la realtà avesse avuto minor forza sopra di me, oppure se la realtà fosse di quelle che consentono la grandezza, (Roma, Germania), io sarei un uomo che vale qualcosa. Ma la realtà di questi anni, salvo alcune fiamme generose e fugaci, è merdosa: e in essa mi sento immedesimare e annegare. (*GGP*, p. 863)

Sono fatti notori la foga e l'entusiasmo con i quali il giovane Gadda, studente d'ingegneria al Politecnico la cui devozione patriottica affondava le radici nel familiare *background* spirituale, si fosse schierato come la maggioranza dei suoi colleghi d'università a sostegno dell'intervento dell'Italia nella Grande Guerra, scendendo in piazza a Milano nelle giornate di quello che fu detto «il maggio radioso» a urlare contro l'ignavia di Giolitti e della sua Italicetta. Lo racconta egli stesso, d'altronde, nella prima sezione del *Castello di Udine*, dando a vedere come a distanza di un quindicennio dalla fine del conflitto bellico ancora serbi, seppure con il complemento della patina dell'idealizzazione retrospettiva in cui si è convertito il vitalismo che aveva spronato il ventiduenne, l'infervoramento giovanile e la fede nella bontà dell'interventismo:

Il Regno d'Italia, per i miei, era una cosa viva e verace; che valeva la pena di servirlo e tenerlo su [...].

Questi accenni per spiegare le cose: per isolare il germine, forse, della mia retorica patriottarda e militaresca: dalla quale non mi purgò la guerra, né il dopoguerra, né l'ora che volge: avvegnacché, già discendendo l'arco de' miei anni, le nevi già della saggezza dovessero freddare quel primo fuoco sbagliato.

Io ho voluto la guerra, per quel pochissimo che stava in me di volerla. Ho partecipato con sincero animo alle dimostrazioni del '15, ho urlato Viva D'Annunzio, Morte a Giolitti, e conservo ancora il cartello con su Morte a Giolitti che ci eravamo infilati nel nastro dei cappelli. Del resto, pace all'anima sua. Io ho presentito la guerra come una dolorosa necessità nazionale, se pure, confesso, non la ritenevo così ardua. E in guerra ho passato alcune ore delle migliori di mia vita, di quelle che m'hanno dato oblio e compiuta immedesimazione del mio essere con la mia idea: questo, anche se trema la terra, si chiama felicità. (*CU*, pp. 141-420)⁶³

⁶³ Cfr. A. Guglielmi, *Carlo Emilio Gadda*, cit.: «Forti immagini risorgimentali, senso nazionale fin dall'infanzia, anche per intervento della madre» (ora in *Saggi giornali favole*, vol. II, cit., p. 874). Un

Non fu il solo, Gadda, a trovare la guerra più ardua del previsto: sarebbe dovuta essere una guerra lampo, e si protrasse per anni come una logorante guerra di trincea e — come non bastasse — di massa, per risolversi in una carneficina generazionale. In nome di che? In nome di un rinverdimento del culto risorgimentale, riesumato da un nazionalismo che, auspicando il compimento del Risorgimento («il principale interesse è questo che l'Italia è fatta ma non è compiuta»)⁶⁴, si spinse fino al punto di considerare la sottomissione al rigorismo dei codici di condotta dell'esercito come via per educare gli italiani all'osservanza e all'obbedienza di un ordine e di una gerarchia blindati, e d'invocare il bagno di sangue («Senza il sacrificio di molti uomini l'umanità torna indietro — senza un olocausto di vite la morte ci vince»)⁶⁵ come somma prova morale in grado di temprare e coalizzare la cittadinanza attorno all'amor di patria attraverso l'ardimento in una lotta di civiltà. La guerra, inoltre, a sentire uno sguaiato come Papini, tramite «l'assassinio generale e collettivo»⁶⁶ avrebbe dovuto espletare la funzione selettiva di scremare gli eletti, gli atti a vivere, e di scartare «un'infinità di gente ch'è

riferimento alle giornate del maggio del 1915 anche nel terzo capitolo dell'incompiuta *Meccanica*: «Gli studenti a Milano ed altrove, avevano gridato “Morte a Giolitti!”, “Viva la guerra!”, “Viva D'Annunzio!”, e noi stessi non lesinammo la voce de' polmonacci nostri di allora, in sì fortunata concomitanza d'eventi» (*M*, pp. 520-21). Che Gadda augurasse a Giolitti una morte violenta e non solo il discredito politico, sta a dimostrarlo la scrittura privata del *Giornale* in data 24 luglio 1916: «combattere sapendo che Giolitti e Bertolini e altri escrementi organizzati a dominare il paese non sono ancora stati scannati, e che i loro figli non sono stati espulsi dallo Stato: che gusto è?» (*GGP*, p. 575). Soltanto in tarda età, in un'intervista realizzata e trasmessa dalla RAI nel 1972, Gadda darà a intendere d'aver mitigato il pesante giudizio su Giolitti: «E adesso cosa pensa di Giolitti? Di Giolitti, che sia stato un uomo probò. Aveva torto o aveva ragione nella questione dell'intervento? Forse aveva ragione» (*Carlo Emilio Gadda. Intervista a più voci*, in *Gadda al microfono*, cit., pp. 129-159, a p. 148).

⁶⁴ G. Prezzolini, *Facciamo la guerra*, in «La Voce», VI, 16, 1914, pp. 1-6; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III: «La Voce» (1908-1914), a cura di A. Romanò, Torino, Einaudi, 1960, pp. 703-6, a p. 704.

⁶⁵ G. Papini, *La vita non è sacra*, in «Lacerba», I, 20, 1913, pp. 223-25; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. IV: «Lacerba» «La Voce» (1914-1916), a cura di G. Scalia, Torino, Einaudi, 1961², pp. 205-8, a p. 207.

⁶⁶ Ivi, p. 208.

assolutamente inutile e superflua». A dover andare sottoposta alla tempra della guerra era «tutta un'Italia trafficatrice, sozzamente egoista e schiava di quanti dovrebbero essere secondo natura suoi servi»⁶⁷; erano gli smidollati borghesi, infiacchiti dal quietismo pacifista, dal materialismo dell'utile individuale e da un edonismo crasso e di bassa lega; era, in soldoni, la borghesia affaristica liberale raccolta intorno al progetto di modernizzazione di Giolitti, «l'infame ruffiano, il famoso ladro, il sicario della barbarie»⁶⁸:

la borghesia italiana — sentenziava nel '14 la redazione della «Voce» — è ignorante, povera di passione politica, quietista per gli interessi, scarsa di sentimento patriottico sincero, sbalordita dagli avvenimenti di un'epoca più grande di lei, snervata dalle stesse malattie pacifiste degli avversari interni senza possederne le brame e i bisogni, e non può dimostrare altro che un vago turbamento quando è costretta a guardare in faccia a problemi che richiedono decisioni differenti da quelle della politichetta locale e della politicaccia parlamentare⁶⁹.

Solamente la guerra, con il suo lavacro di sangue e il suo addestramento mistico rispondente a un'etica dell'abnegazione e del coraggio, avrebbe potuto purificare la combriccola dei banchieri e degli industriali, l'*homo oeconomicus*, per instradare l'Italia verso la rinascita dopo il marcio sparso dal disfattista canagliume parlamentare giolittiano, come nel 1911 ebbe a scrivere nella «Voce» Giovanni Amendola, con parole e immagini delle quali potrebbe essersi ricordato Gadda nel momento di satireggiare i sibaritici «signori attavolati» (C, p. 700):

⁶⁷ A. Soffici, *Memento*, in «Lacerba», III, 22, 1915, p. 163; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. IV: «Lacerba» «La Voce» (1914-1916), cit., pp. 399-401, a p. 399.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Redazione de «La Voce», *Partiti e gruppi davanti alla guerra*, in «La Voce», VI, 17, 1914, pp. 4-10; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III: «La Voce» (1908-1914), cit., pp. 707-11, a p. 707.

Ma gli uomini, se qualche volta sacrificano la guerra a qualche cosa di superiore, in cui essa sia contenuta ed assorbita, non si mostrano disposti a sacrificarla sugli altari di Mammona. Si sono visti uomini che hanno ucciso la fierezza del combattente nella umiltà del cristiano: ma Cristo venne al mondo per portare non la pace ma la guerra. E l'asceti, infatti, la lotta contro la natura interna, la conquista del mondo dello spirito, richiedono dall'individuo quelle virtù di sacrificio, di fermezza, e d'audacia, con tutti i suoi eccessi e con tutte le sue brutalità, un tipo infinitamente superiore a quello dell'accorto *sibarita* che trova nel culto della pace la migliore espressione della sua concezione voluttuaria della vita⁷⁰.

Se gli accoliti di Mammona potevano essere mondati del loro utilitarismo individualistico e delle loro mollezze sfibranti con l'*ethos* bellicista, non era certo pensabile — proseguiva Amendola — si potesse soccorrere con una medesima opera di emendazione le masse rurali e cittadine, alla cui schietta animalità l'elevazione etica, «l'asceti e la spiritualità non son possibili». Andavano invece irreggimentate attraverso l'inquadramento militare, non solo in vista del loro docile impiego bellico ma anche dell'urgenza di precludergli, entro la società civile, le richieste e le iniziative ideologico-rivendicative che potessero destabilizzare e minacciare di scardinare la piramide sociale e l'architettura istituzionale. In una situazione di accesa conflittualità di classe, in cui dal tramonto del liberalismo oligarchico la mitologia delle virtù personali del merito e della volontà non aveva più corso, ecco spuntare la funzione modellizzante dell'esercito che, se da una parte rinsaldava la coesione degli italiani col collante del patriottismo e della

⁷⁰ G. Amendola, *La grande illusione*, in «La Voce», III, 9, 1911, pp. 517-18; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III: «La Voce» (1908-1914), cit., pp. 298-304, alle pp. 303-4 (nostro il corsivo). Il rilassamento dei costumi borghesi bollato come degenerare da Amendola non era certo una novità, se già negli anni Ottanta dell'Ottocento Giosuè Carducci ne faceva carico alla borghesia postrisorgimentale: «La borghesia, che molto, a dir vero, pagò e di persona e di borsa per la riconstituzione della patria, dati giù i bollori, è ricascata nella morbidezza stracca dell'apatia, e non se ne leva che per isvaghi e chiassate, procurati eccessi di morbosa vitalità che la frollano sempre più. La salutata Niobe delle nazioni, discesa dal Sipilo doloroso, è tornata la schiava e la cortigiana dei tempi imperiali e papali, vuole *circenses* e *carnasciali*; per rifarsi del tempo della espiazione gira in volta con i martiri figliuoli e coi pedagoghi menando un gran ballo mascherato da capo d'anno a San Silvestro. [...] Ogni occasione è buona [...] per non lavorare e per far baldoria» (G. Carducci, *Ça ira* — 1883, in *Confessioni e battaglie*, serie terza, Roma, A. Sommaruga e C., 1884, pp. 187-284, a p. 279).

difesa nazionale dall'imperialismo germanico («Questa guerra segna il risorgimento morale dell'Italia. [...] Da questo momento noi non siamo che una cosa sola: Italiani!»⁷¹, esultava Aldo Palazzeschi alla vigilia dell'entrata in guerra del paese), dall'altra indicava nella militarizzazione della vita civile l'unica alternativa valida e l'unico rimedio efficace al frazionamento e alla rissosità sociali provocati dalla lotta di classe, il paradigma militare dovendo porsi alla base dell'istituzione di una «società corporativa, gerarchica e interclassista»⁷², il cui assetto poggiasse sull'inderogabilità di una Legge avallata da una metafisica di tipo herderiano:

Ma nell'Esercito che in una Nazione è quasi il vigile cuore; nell'Esercito che [...] mette a nudo chiaro, per il suo stesso ufficio, qual sia la più profonda radice dell'onore civile, quale sia il più perfetto modello della disciplina morale, ed è dunque quasi la trave della vita nazionale, ciò che le dà compattezza e continuità sicura, nell'Esercito dunque dimenticare non è possibile. Qui noi siamo appunto per servire quella *Necessità*, quella profonda *Legge*, che è l'essenza del popolo nostro e che fuori di qui troppo spesso è stata calpestata⁷³.

All'intimidazione del nemico situato oltrefrontiera si sommava lo sfascismo dei traditori intestini, dei «nemici interni»⁷⁴: Giolitti, i suoi liberal-democratici e il blocco borghese finanziario-industriale messi in combutta con il socialismo riformista secondinternazionalista. Nelle parole (rappresentative del sovversivismo destrorso del ceto medio) di un Prezzolini che sospettava il buon esito degli intrighi giolittiani contro l'intervento, «Il socialismo patteggia con i borghesi per averne favori di riforme. I

⁷¹ A. Palazzeschi, *Evviva questa Guerra!*, in «La Voce», III, 21, 1914, p. 162; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III: «La Voce» (1908-1914), cit., p. 398.

⁷² M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2002⁵, p. 261.

⁷³ G. Boine, *Discorsi militari* (1915), citato in M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, cit., 78.

⁷⁴ Redazione di «Lacerba», *Ultimo appello*, in «Lacerba», III, 20, 1915, p. 153; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. IV: «Lacerba» «La Voce» (1914-1916), cit., p. 387.

borghesi si assicurano contro la rivoluzione cedendo i posti grassi ai socialisti. L'Italia soffre di questa perpetua finzione, in cui nessuno è al suo posto»⁷⁵. Di rimettere ciascuno al posto che gli competeva avrebbe dovuto occuparsi la guerra, cui in realtà l'Italia concorse non con il consenso della maggioranza della popolazione — la borghesia della coalizione giolittiana, il socialismo moderato, il proletariato agrario e industriale essendo sfavorevoli all'intervento —, ma perché pressata dalla propaganda demagogica e battagliera e dalla pubblicistica battente dello strato colto della classe media, che era poi la classe di provenienza della più parte di quel ceto intellettuale che, avendo subito un processo di proletarizzazione a unificazione avvenuta e avendo perduto progressivamente il ruolo di guida spirituale e morale che l'aveva collocato alla testa del Risorgimento, da allora s'era distanziato tanto dalla classe dirigente quanto dal paese reale, lasciandosi attrarre da malinconici romanticismi antindustriali⁷⁶ e da brutali trasporti antiparlamentari e antidemocratici. Dall'intelligenza italiana, quindi, la guerra fu valutata come un'opportunità di risarcimento e riabilitazione dal declassamento che l'aveva spinta ai margini della nazione alla cui fondazione ideale aveva fattivamente collaborato, come la *chance* di recupero di un mandato sociale, che essa colse facendosi, nel suo radicalismo ultraconservatore e grazie a una ritrovata consonanza d'intenti con la frazione dominante altoborghese, interprete ed esecutrice materiale di un ordine sociale rimodellato secondo i rigidi canoni solidaristici della mistica organicista militare. Prima di tutto in seno alle forze armate, là dove gli intellettuali furono reclutati in qualità di ufficiali di

⁷⁵ G. Prezzolini, *La guerra tradita*, in «La Voce», VI, 18, 1914, pp. 2-4; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III: «La Voce» (1908-1914), cit., pp. 712-13, a p. 713.

⁷⁶ Come ha scritto Alberto Asor Rosa (*La cultura*, cit., p. 829), «è significativo che già in questi anni [dopo l'Unità] si determini una scollatura piuttosto cospicua fra mondo industriale e cultura, che nei decenni successivi sarà difficile colmare: una vena antindustriale di nostalgia precapitalistica continua a correre nella cultura italiana otto-novecentesca, e forse neanche ai giorni nostri può dirsi completamente esaurita, con esiti spesso di gravi di inequivocabile sapore reazionario».

complemento per mediare presso le masse, in funzione repressiva e restauratrice, quella che Mario Isnenghi ha qualificato come la «reversione all'ordine» in nome del principio di nazionalità. Al gruppo degli intellettuali piccoloborghesi ingaggiati nei ranghi dell'ufficialità di complemento tocca ora

di ricucire, grazie al sussidio autoritario concesso dalla guerra, le spaccature verticali di classe della società italiana d'anteguerra in una continuità orizzontale nazional-corporativa. È chiaro che questo ruolo mediatore prevede la subordinazione e la rinuncia alla “fronda” dei declassati, chiamati a sublimarsi nell'ordine attraverso la partecipazione ideologica. Da questo punto di vista, la guerra assumerebbe l'aspetto di un grandioso rito collettivo di celebrazione e di convalida dell'etica sociale della classe dominante⁷⁷.

L'intervento parve temporaneamente sanare la frattura prodottasi con la moderna divisione del lavoro all'interno della borghesia tra la componente politico-produttiva più avanzata e la depressa categoria degli intellettuali, secondo uno schema invalso soprattutto a partire dalla metà dell'Ottocento, la cui attuazione si ripeterà con costanza ogniqualvolta s'imporrà la necessità di far fronte comune contro il nemico, tanto più se annidato all'interno:

La divisione del lavoro [...] si manifesta anche nella classe dominante come divisione del lavoro intellettuale e manuale, cosicché all'interno di questa classe una parte si presenta costituita dai pensatori della classe (i suoi ideologi attivi, concettivi, i quali dell'elaborazione dell'illusione di questa classe su se stessa fanno il loro mestiere principale), mentre gli altri nei confronti di queste idee e di queste illusioni hanno un atteggiamento più passivo e più ricettivo, giacché in realtà sono i membri attivi di questa classe e hanno meno tempo di farsi delle idee e delle illusioni su se stessi. All'interno di questa classe questa scissione può addirittura svilupparsi fino a creare fra le due parti una certa opposizione e una certa ostilità, che tuttavia cade da sé se sopraggiunge una collisione pratica che metta in pericolo la classe stessa: allora si dilegua anche la parvenza che le idee

⁷⁷ M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 147.

dominanti non siano le idee della classe dominante e abbiano un potere distinto dal potere di questa classe⁷⁸.

In guerra, dopo essersi arruolato volontario motivato dal retaggio d'idealità risorgimentali e — come egli stesso scrisse in uno degli abbozzi redatti nel 1925 di temi per la tesi di laurea in filosofia con Piero Martinetti — da un «estetismo militaresco e stendhaliano»⁷⁹, pure Gadda fu ufficiale di complemento. L'ardore iniziale, però, proprio perché stendhaliano e dunque idealizzante e utopico, ne uscì annichilito dall'impreparazione italiana, e in poco tempo cedette non alla conclamata insubordinazione (impensabile in Gadda) né a un esame di coscienza da parte del fervente interventista, bensì a rigurgiti del giacobinismo prebellico del conservatore Duca di Sant'Aquila. Confidato segretamente al *Giornale*, il ritorno all'estremismo benpensante d'anteguerra si sfoga nel vilipendio dello stato maggiore dell'esercito e delle autorità politiche del Regno d'Italia, ivi compresi i reali, per la loro imprevidenza e asinaggine strategico-organizzativa:

Chissà quelle mucche, quegli acquosi pancioni di ministri e di direttori e di generaloni: chissà come crederanno di aver provveduto alle sorti del paese con i loro discorsi, visite al fronte, interviste, ecc.— Ma guardino, ma vedano, ma pensino come è calzato il 5.^o Alpini! Ma Salandra, ma quello scemo balbuziente d'un re, ma quei duchi e quei deputati che vanno «a veder le trincee», domandino conto a noi, a me, del come sono calzati i miei uomini: e mi vedrebbe il re, mi vedrebbe Salandra uscir dai gangheri e farmi mettere agli arresti in fortezza: ma parlerei franco e avrei la coscienza tranquilla. Ora tutti declinano la responsabilità: i fornitori ai materiali, i collaudatori ai fornitori, gli ufficiali superiori agli inferiori, attribuiscono la colpa; tutti si levano dal proprio posto quando le responsabilità stringono. È ora di finirla: è ora di impiccare chi rovina il paese. (*GGP*, p. 467)

⁷⁸ K. Marx e F. Engels, *L'ideologia tedesca*, cit., p. 36.

⁷⁹ C.E. Gadda, *Abbozzi di tempi per tesi di laurea*, in «I quaderni dell'Ingegnere», 4, 2006, pp. 45-68, a p. 45.

Sotto l'imprecatorio fuoco di fila aperto dal giovane ufficiale deluso cade anche, dalla parte opposta della scala gerarchica militare, la soldatesca, tacciata di riottosità all'ubbidienza e d'indifferenza verso il bene comune della collettività nazionale, con l'eccezione della patente di genuina generosità d'animo e d'istintivo spirito di sacrificio dispensata a qualche umile⁸⁰:

La nostra anima stupida, porca, cagna, bastarda, superficiale, asinesca tiene per dignità personale il dire: «io faccio quello che voglio, non ho padroni.» — Questo si chiama fierezza, libertà, dignità. Quando i superiori ti dicono di tosarti perché i pidocchi non ti popolino testa e corpo, tu, italiano ladro, dici: «io non mi toso, sono un uomo libero.» Quando un generale passa in prima linea, come passò Bloise, e si lamenta con ragione delle merde sparse dovunque, tu, italiano escremento, dici che il generale si occupa di merde [...]. Se il generale se ne sta a casa sua, dici che è un imboscato, ecc. Abbasso la libertà, abbasso la fierezza, intese in questo senso. Non conosco nulla di più triviale che questi sentimenti da parrucchiere. [...] L'egotismo cretino dell'italiano fa di tutto una questione personale, vede dovunque le persone, i loro sentimenti, il loro amor proprio a questi sentimenti e a questo amor proprio sente il bisogno istintivo di contrapporre un altro amor proprio, pien di veleno e di bizzze. (*GGP*, pp. 578-79)

Neppure il Gaddus, in verità, scarseggiava di egotismo, con tutte le sue bizzose oscillazioni tra stati d'euforia e disforia, il cui pendolarismo la guerra fisserà in via definitiva e senza possibilità di remissione. E puntualmente nel *Giornale*, a mano a mano

⁸⁰ Secondo una concessione in linea con la retorica populista del tempo, che nel gregarismo del contadino individuava — in funzione antioperaia — il comportamento esemplare del soldato, giovandosi della favola dell'incorruta naturalità dell'arrendevole sottomissione contadina per statuire surrettiziamente come incontrovertibile e inalterabile il principio di gerarchia secondo cui si articolava l'esercito, a immagine e somiglianza del quale avrebbe dovuto comporsi la società coeva (cfr. M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, cit., pp. 323 e ss.). Anche gli uomini ai comandi di Gadda furono in maggioranza contadini: «imparano adagio e balbettano molto», egli scrive nel *Giornale* (p. 535). Nella *Cognizione*, Gadda sformerà il farfugliare dei suoi soldati nel gutturalismo della plebe lukonese, laddove nel *Giornale* capita che a prevalere sia la simpatia verso gli umili, a volte finanche la comunanza del sentire tra essi e l'ufficiale, come certificano l'attaccamento al fedele attendente Stefano Sassella e la corrispondenza di fraterni sensi con quanti non sono di condizione socialmente elevata notata dal reduce mesi dopo il rientro a Milano: «Io sento la simpatia e l'affinità, guardo con occhio amico ogni porco che passa. Non ho l'istinto dell'odio, che in me ha forme e origini soltanto cerebrali.— Sarei nato alla vita collettiva: a una vita collettiva di miei pari, intendo dire di persone che avessero il mio animo: e ne ho incontrate, sopra tutto fra gli umili. Ma la gran maggioranza ha tinte spirituali, tonalità di carattere troppo diverse dalla mia, e troppo uniformi ad un altro tipo: sicché ci troviamo pochi contro molti compatti» (*GGP*, p. 863).

che si affievolisce la personale aspettazione di acquistare sintonia tra risolutezza della volontà e tempestività dell'azione dando prova di *élan* eroico, prendono il sopravvento il tarlo di non aver piglio autorevole, d'essere un «vaso di terracotta» (*GGP*, p. 595) a causa di tare riferibili al vessatorio *milieu* familiare e alle angustie patite in gioventù, il rimorso verso i congiunti e la trepidazione per essi, l'autolesionismo, la nevristenia di fronte agli scenari di disordine cui la guerra costringe, infine — con la sconfitta di Caporetto e la prigionia a Rastatt e a Celle Lager — la certezza di un fallimento irrisarcibile:

sentii con intensità spasmodica che non un sorriso di giocondità ha rallegrato i miei giorni distrutti; ho patito tutto, la povertà, la morte del padre, l'umiliazione, la malattia, la debolezza, l'impotenza del corpo e dell'anima, la paura, lo scherno, per finire a Caporetto, nella fine delle fini. Non ho avuto amore, né niente. L'intelligenza mi vale soltanto per considerare e soffrire; gli slanci del sogno, l'amore della patria e del rischio, la passione della guerra mi hanno condotto a una sofferenza mostruosa, a una difformità spirituale che non ha, non può avere riscontri. Sentii in quel momento, con l'intensità d'un asceta, il vuoto, l'orribile vuoto della mia vita, la sua brevità, la sua fine. Che cosa avrò fatto per gli uomini, che cosa per il mio paese? Niente, niente. Morirò come un cane, fra dieci, fra trent'anni; senza famiglia, senza neppur aver goduto nel doloroso cammino di aver a lato mia madre, i miei cari fratelli. E nessun al di là mi aspetta poiché l'intima religiosità de' miei sentimenti non ha riscontro nel pensiero e nella ragione. (*GGP*, p. 817)

L'ascesi tramite la guerra che Giovanni Amendola aveva contemplato come superamento della limitatezza dell'individualismo calcolatore e bassamente gaudente, nel rinunciatario soldato Gadda (come poi in Gonzalo) inaridisce nella recessione da ogni legame col mondo. In realtà, Caporetto, unitamente alla spontanea insurrezione operaia torinese dell'estate del 1917, volle dire molto più che non il mero fallimento esistenziale dei singoli. Sia la rivolta di Torino sia la disfatta di Caporetto portarono a un punto d'irreversibilità il fallimento storico del sogno di una palingenesi etico-politica nazionale

capitanata dal ceto intellettuale piccoloborghese che, impregnato fino alle midolla di un'ideologia del primato umanistico, aveva tentato di redimersi da decenni d'inferiorità e ghettizzazione per auto-investirsi della funzione di mediatore e tutore dei valori autoritari di un ordine sociale ristabilito e, secondo l'illusionismo di una 'deculturazione' della storia, *naturaliter* rappacificato e inviolabile. Una volta che ebbe sortito esito negativo l'esperimento della ricomposizione corporativa — da realizzarsi mediante «il necessario accostamento delle plebi all'idea di patria» (*M*, p. 518) e la rottura del patto nefando tra la grande borghesia e il riformismo di sinistra —, nella società italiana ripresero forza gli antagonismi di classe, con la piccola e media borghesia in atteggiamento accusatorio tanto verso l'alta finanza e la grande industria (i «pescicani», come furono detti, che Gadda metterà al centro del *Pasticciaccio*), che dalla guerra avevano tratto enormi profitti, quanto verso il proletariato che, pur avendo beneficiato di maggiorazioni salariali, era stato neutralista nell'anteguerra e disfattista a guerra in corso. Furono, questi, gli unici gruppi sociali che, agli occhi dell'indispettito ceto medio, davvero profittarono del conflitto, come senza mezzi termini diagnosticò il Pareto di *Fatti e teorie*, traccia notevolissima del pessimo umore della borghesia intellettuale conservatrice, che provò a sgravarsi la coscienza della responsabilità di aver magnificato l'intervento scaricandola sulle macchinazioni della plutocrazia e sull'avidità dei ceti inferiori:

Si ricorre al solito compenso di gettare un'offa al mostro, di deviarne l'ira, di acquietarlo, sacrificando una parte, per salvare il rimanente. Coloro appunto che, durante la guerra, fecero crescere e prosperare i pescicani, sono ora i primi a dare loro addosso. Parecchi che, della guerra, hanno tratto vantaggio, oggi la rinnegano; altri che ne hanno patito, la scusano e la lodano.

Da essa ebbero maggiore utilità contadini ed operai, che conseguirono enormi ed insperati guadagni, nonché accrescimento di potere sociale e politico; inoltre gli uomini nuovi, fatti lieti dai subiti guadagni; ne patirono i danni principalmente i risparmiatori, i redditieri, molti della piccola borghesia, tutti coloro che non vollero o non seppero avere parte nelle speculazioni.

Tutto ciò non si vede, o non si vuol vedere. È comune opinione che contadini ed operai abbiano esclusivamente patito i mali della guerra, di cui invece hanno goduto gli abbienti, che, per comodo di tale dimostrazione, si confondono coi nuovi ricchi, estendendo al tutto ciò che è vero solo della parte.

Tale modo di pensare non opererebbe molto sugli eventi, poiché sappiamo che, in ciò, maggiormente delle opinioni, pesano i fatti; ma tra questi havvene uno importantissimo, ed è l'eclissi, in quasi tutti gli Stati che presero parte alla guerra, del militarismo; tolto il quale, rimane, come unico appoggio dei governi, il compiacere alla plebe⁸¹.

Pareto, è vero, sosteneva fosse stato un passo falso abbattere il militarismo tedesco, poiché ciò aveva dato forza agli avversari di classe della borghesia europea. Ma qui, per cavarsi d'impaccio, compie una prestidigitazione ideologica, in prima istanza stornando le colpe della guerra dalla propria classe per addossarle a una «plutocrazia demagogica» mirante a ricorrere «alle guerre internazionali, stimando così di scansare le civili»⁸²; in seconda istanza, rincrescendosi dell'indebolimento nei paesi combattenti del militarismo, che solo avrebbe potuto osteggiare la marcia politico-economica in avanti delle masse popolari organizzate in partiti e organizzazioni sindacali in fase d'espansione. Curiosa contorsione argomentativa da parte di chi invitava a prendere con le pinze le elaborazioni ideologiche, le «derivazioni», posto che ciò da cui scaturisce la loro più o meno serrata logicità esteriore è l'esigenza di dissimulare (anche onestamente, senza averne coscienza) l'inveterata tendenza a giudicare «i fatti attraverso i vetri colorati dai nostri sentimenti»⁸³,

⁸¹ V. Pareto, *Fatti e teorie*, cit. pp. 911-12.

⁸² Ivi, p. 913.

⁸³ Id., *Compendio di sociologia generale* (1920), a cura di G. Busino, Torino, Einaudi, 1978, p. 472.

ovvero dai «residui» soggettivi. Dato sostanzioso, *Fatti e teorie* fu pubblicato su invito di Giuseppe Prezzolini presso l'editore fiorentino Vallecchi nel 1920, vale a dire, quando in Italia ancora durava il «biennio rosso» (1919-20), il quale, apertosi con l'occupazione contadina delle terre nell'Italia centro-meridionale, si protrasse fino al settembre 1920 con l'occupazione delle fabbriche del Nord appoggiata dal socialismo massimalista uscito maggioritario dal congresso del Psi del 1919, facendo temere all'intera borghesia che fosse imminente il divampare di una rivoluzione proletaria sul modello di quella russa del febbraio del 1917. Ne risultò il riaccorpamento autodifensivo delle frazioni borghesi nel successivo «biennio nero», allorquando il movimento fascista poté acquistare credito e affermarsi, e, «facendosi interprete dei malumori di vasti segmenti di piccola e media borghesia in fase di convergenza con i gruppi di grande capitale legati alla destra, [...] riuscì a trasformarsi da movimento socialisteggiante in un'organizzazione paramilitare di contenimento del movimento operaio»⁸⁴.

Casualità o meno che sia (ma, a noi, casualità francamente non sembra per niente), l'inquietudine che molesta Pareto per la congiuntura critica in cui precipitano i ceti possidenti e quelli medi, così come gli umori che la pagina paretiana secerne, si riaffacciano nella *Cognizione del dolore* mutuati o partecipati da Gonzalo. A spulciare l'epilogo di *Fatti e teorie*, ci s'imbatte in denigrazioni della tribunesca plutocrazia e dei nuovi ricchi compagne, se non fonti, di quella gaddiana dei *parvenus* che assiepano odeon e ristoranti; denigrazioni che come la gaddiana, al di là dell'elitismo teorico di Pareto, sono — neppure in modo tanto sotterraneo — pervase dell'analogo spirito

⁸⁴ E. Francescangeli, Voce «Biennio rosso», in *Dizionario del fascismo*, a cura di V. de Grazia e S. Luzzatto, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005², vol. I, pp. 165-69, a p. 168.

sferzante che intride la visione conservatrice degli *homines novi* dell'autore del *Satyricon*:

Veda, ad esempio, il lettore il caso di M. Emilio Scauro [...] e quello di Crasso [...], e guardi intorno a sé quanti altri analoghi ne trova; né in tale ricerca trascuri i nostri «nuovi ricchi» fra i quali scorgerà parecchi che, volgendo addietro lo sguardo, potrà paragonare a Trimalcione⁸⁵;

A Roma, a Milano, a Parigi, a Londra, gli stabilimenti ove i ricchi ostentano il lusso sono maggiormente frequentati di quanto lo erano prima della guerra. Mai come ora hanno avuto tanto smercio i gioiellieri, gli antiquari, ecc.; vendono a persone diverse di quelle a cui prima vendevano, ma vendono piuttosto più che meno. Appare un fenomeno di circolazione delle classi elette, meglio che un fenomeno di mutamento della curva delle entrate⁸⁶.

Gonzalo, che non maneggia l'armamentario scientifico di un Pareto, lascia che a signoreggiarlo sia il delirio, e nel delirio, data l'assenza di dominio di sé che lo autorizzerebbe a fregiarsi legittimamente del titolo di «Signore e Principe nel giardino della propria anima», esterna involontariamente, più che non uno stato di mera alterazione psicopatologica, il polare inconscio sociopolitico e culturale di cui è succube e attraverso il cui filtro guarda, stravolgendola, alla realtà. Che è la realtà che abbiamo scorso finora alla luce dei rimandi testuali ora più ora meno espliciti ravvisati nella *Cognizione*: quella dei convulsi anni a cavallo del primo conflitto mondiale, con le loro agitate dislocazioni e agitazioni di classe. Quel che maggiormente conta, in ogni caso, prima ancora dei contenuti specifici che l'inconscio cetuale del personaggio elegge a oggetto, sono le modalità secondo cui esso ritaglia e manipola aspetti e caratteri del reale e si relaziona con essi. Sono modalità — lo si è anticipato — di polarizzazione, di antitesi

⁸⁵ V. Pareto, *Fatti e teorie*, cit. p. 902.

⁸⁶ Ivi, p. 904.

manichea con l'altro, che ricalcano la negazione assoluta e astratta della dialettica signore-servo. E «negare, negare» è l'opzione che l'empio Gonzalo sceglie, pressoché chiama, *coûte que coûte*, fino all'estrema conseguenza: la morte (la morte della madre, la morte figurata del padre, la propria morte, la morte di senso del mondo), nient'altro che la rimozione dei termini (l'autocoscienza pura del signore e la coscienza sguarnita d'autonomia del servo) correlati nella polarità, con deficit di consapevolezza e conoscenza: «Mediante la morte, tuttavia, questa prova rimuove tanto la verità che doveva scaturirne, quanto l'autocertezza in generale. Infatti, come la vita è la posizione *naturale* della coscienza, è l'autonomia senza la negatività assoluta, così la morte è la negazione *naturale* della coscienza, la negazione senza autonomia»⁸⁷.

A proposito dell'atteggiamento tenuto dall'autore del *Satyricon* nei confronti della classe abbiente, esso rifletteva, notava H.D. Rankin, una disposizione dilemmatica del demoralizzato ceto intellettuale dell'età imperiale del I secolo d.C.: «The intellectuals' attitudes to such a society of the rich was often *odi et amo*»⁸⁸. Non differisce poi di molto, verso i detentori del potere politico-economico, l'atteggiamento di Gonzalo, che dalla propria altezza d'animo, d'ingegno e d'origine li bersaglia per la rozzezza dei costumi, la *bêtise* e l'irresponsabilità egotica, che ne comprovano l'indegnità a onorarsi del titolo e del ruolo di classe dirigente. D'altronde, a differenza della categoria timorosa di coloro che godono di una rendita fissa e guardano di mal occhio a tutto ciò che reca pregiudizio alla conservazione, la venale categoria degli speculatori è per sua propria

⁸⁷ G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 281. Da qui l'empietà di Gonzalo, poiché «L'uomo pio e onorato contrae, quando nega, l'obbligo di edificare una nuova affermazione»: parola del José Ortega y Gasset delle *Meditazioni del Chisciotte*, cit., p. 50.

⁸⁸ H.D. Rankin, *Petronius the Artist: Essays on the Satyricon and its Author*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1971, p. 17.

natura — ammoniva Pareto — una classe «vile» che, quantunque sia artefice del progresso e nella sua imprenditoria cosmopolita rimanga immune dall'istinto di consacrarsi per interesse e ideologia alle piccole patrie, non in altro eccelle che in scaltri maneggi e, «[i]nfiacchita dal materialismo economico, ignora sempre più l'idealismo dei sentimenti»⁸⁹. È la loro diseticità e boriosa incultura a far debordare il fiele dell'idalgo verso i «fabbricanti di accessori per motociclette» (C, p. 692), fustigati nel pensiero perché a essi immeritadamente riesce l'impresa di tenersi a galla nel marasma. Ma che sia il fiele a tracimare, e che tracimi dall'animo di un borghese declassato che semplifica lo svolgimento dei fenomeni storici e le loro combinazioni fino ai minimi termini dell'inosservanza di un decalogo morale e di condotte moralmente devianti, dovrebbe rendere il lettore guardingo dal fraintendere l'aberrante ed esasperante emotività del personaggio e la sua infiammata indignazione moralistica per esatta e nitida cognizione di causa. A muovere la bile di Gonzalo è il risentimento per un mancato riconoscimento e una mancata integrazione da parte della classe sulla quale la bile per reazione si rovescia, disvelando come la signoria dell'idalgo non sia che libertà condizionata o, ancor peggio, schiavitù. L'odio di chi avrebbe voluto per sé un'investitura divina non a glossare dialoghi platonici — come dice —, ma «a gestire la Néa Keltiké per gli stipendi di Don Felipe el Rey Católico» (C, p. 607) — come invece nega a se stesso, permettendo che attraverso la *Verneinung* ritorni il rimosso⁹⁰ —, è l'altra faccia di una profferta inascoltata e non contraccambiata, in una «*dialettica del risentimento* che condanna nell'altro il

⁸⁹ V. Pareto, *Redditieri e speculatori*, cit., p. 476.

⁹⁰ Cfr. S. Freud, *La negazione* (1925), in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, trad. it., Torino, Bolati Boringhieri, 1979, pp. 375-81.

possesso che desidera per sé»⁹¹, in particolar modo quando il Sé può affermare d'averne meriti che non possono vantare, in un mondo all'incontrario, i prediletti dal successo e i loro rampolli zucconi, giovin signori sui quali di certo si è posata la benedizione di un ingresso trionfale in società e la grazia dell'imboscamento durante la guerra:

Idioti dentro la capa più che se la fosse fatta di un tubero, infanti una pur che fosse favella: dopo dodici generazioni di granoturco e di migragna dai piedi verdi venuti fuori anche loro dall'Arca bastarda delle generazioni, a cercar di barbugliare una qualche loro millanteria tirchia nel foro: lo sbilenco foro di Pastrufazio! venuti giù, giù, dai formaggini fetenti del Monte Viejo alle più trombose bocciature dell'Uguirre, muti e acefali in castigliano, sordi al latino, reprobri al greco, inetti alle istorie, col cervello sotto zero in geometria e in aritmetica, non sufficienti nel tiralinee, perfino con la geografia erano insufficienti! bisognava sfiatarsi per delle settimane, degli anni, a fargli capire cos'è una carta del vittorioso Maradagà! e come si fa a far le carte: e ancora ancora non ce la facevano, poveri tesori!

Eppure venivano giù come un olio al loro imbandierato varo, varati finalmente nel sciocchezzaio⁹² con tutti gli onori e i carismi: carene insevate di stupidità. Più insulsi erano, e più felice e liscio gli andava sottoculo lo scivolo, giù, giù dal croconsuelo verde del Monte Viejo alla tumefazione galleggiativa dell'avenida, bargigli al completo. Una qualche vecchia grinzosa si riusciva sempre a trovarla, nel magazzino delle vecchie, con sei e perfino sette denti in bocca, per mollare la bottiglia propiziatoria sulla prua dell'analfabeta: tanto da dare quel po' di cocci in rimbalzo che il rito richiede, se Dio vuole, con quel biocchetto di spuma. (Le gote del vitello, in ogni modo, bisognava laccarle d'una congrua dose di saliva adulatrice, piagnucolandogli e sbrodandogli addosso, a ogni nuova trombata, il mucu ammirativo d'un naso piriforme, affettuosissimo, brodosissimo).

E come a culo indietro discende la nave, così essi, il maggior numero, come nave o gambero, e proprio perché gamberi, a culo indietro, in ragione dei loro non-titoli, discendevano, scivolavano felicemente nel mondo. Pittati di un loro splendore nuovo. E altri, nelle di cui gote floride sotto la lucentezza nardosa de' capegli si percepiva di leggieri un'adolescenza alla flanellina, e al rosbiffe. Airole

⁹¹ P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, cit., p. 72. Cfr. R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 15. Concordano su questo punto, sul risentimento, con a Bourdieu e Girard, Hegel, Lacan e il Lukács della *Teoria del romanzo*, il quale, a proposito del romanticismo della disillusione e della sua soggezione alla realtà che ripudia, scriveva: «l'isolamento dell'anima, la sua scissione da ogni limite e da ogni legame, si accresce a dismisura, e in pari tempo la dipendenza di questa condizione dell'anima proprio da tale situazione del mondo» (cit., p. 148).

⁹² Non è da escludere che nell'adoperare il termine, che ha nella *Cognizione* tre occorrenze, Gadda si sia rammentato della rubrica omonima della rivista «Lacerba».

di rosbiffe! Tutti, tutti entravano nella luce: li avvolgeva la luce della vita, versata sulle loro teste unte dai pazienti alternatori della Cordillera. (C, pp. 694-95)

Altro che l'immangiabile e filacciosa trancia di manzo ammannita dai genitori al marchesino primogenito! Chi ha i denti non ha il pane, e chi ha il pane non ha i denti: si vede che vi è chi nasce sotto una cattiva stella, e che è vero per l'appunto che l'«eroe del romanzo è sempre il bambino dimenticato dalle buone fate al momento del battesimo»⁹³, così come Gonzalo è, *Vergilius docet*, l'essere «a cui i genitori non han saputo sorridere — Né un dio lo degnò della sua mensa, né una dea lo degnò del suo talamo» (VM, p. 460).

Solo di fronte a tutti, Gonzalo lancia strali velenosissimi anche dall'altra parte dello spettro sociale, contro i non abbienti, con l'ambivalenza di odio e amore che, come si verifica nell'opera di Petronio, è in questo caso «speedly reduced to *odi*»⁹⁴. Ne fa le spese il volgo di Lukones, ognuno dei cui figuranti, oltre a venire disumanizzato fino ad assumere sembianze e modi d'animale, è deprivato dell'integrità fisica personale. Nel secondo tratto, per non addurre che un esempio, un narratore che dà l'impressione di essersi sintonizzato con l'avversione di Gonzalo per la feccia, s'incarica di ritrarre la Battistina in cui incappa il dottor Higueroá come un fantoccio malformato, in conseguenza di una morfologia bizzarra dovuta all'ingombro di un gozzo tanto voluminoso da apparire un parassita che viva in simbiosi con la donna:

la faccia si rivolgeva a sinistra, che parve si fossero sbagliati a inchiodargliela sul busto, quasi d'un pupazzo dignitoso verso occidente: in realtà per far luogo al

⁹³ R. Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, cit., p. 52.

⁹⁴ H.D. Rankin, *Petronius the Artist*, cit., p. 17.

gozzo, tre o quattro ettogrammi. Aveva l'aria un poco sospettosa e intimidita, con quel desinare che le impegnava le mani, come un animale a cui possano contendere il cibo; e il gozzo pareva un animale per conto suo che, dopo averla azzannata nella trachea, le bevesse fuori metà del respiro, nascondendosi però sotto la pelle di lei come il fotografo sotto la tela» (C, p. 609).

Nel crepuscolo dell'odio e del farnetico che ingolfano e ottenebrano la ragione di Gonzalo, tutte le vacche sono nere, ragione per cui — spiega Guido Baldi — non è davvero il caso, dal momento che al cospetto del popolino di Lukones il Figlio cade preda della «pura repulsione fisica»⁹⁵, di tirare in ballo l'odio di classe e prese di posizione antidemocratiche e di aborrimiento del socialismo. Sarà; ma a dire il vero ne siamo poco persuasi. Pensiamo che sulla lettura di Baldi, sempre attentissima alle armoniche sociologiche della *Cognizione*, agiscano complementariamente, sviandola, l'opacizzazione della storia pubblica effettuata dalla rappresentazione e dal discorso del Figlio, per un verso, e, per l'altro, l'ambientazione della vicenda nel romitorio rurale di Lukones, la quale fa sì che la metropoli pastrufaziana resti defilata e i conflitti siano sottoposti a un processo che, decantandone la componente sociale, li elementarizza nell'attrito tra natura e cultura, tra preistoria e civiltà. In realtà, Gadda — l'abbia voluto o meno, poco importa — ha cosparso la narrazione delle tracce, alcune delle quali abbiamo scandagliato in precedenza, di una socioanalisi che, anziché assecondare l'ottica 'desocializzante' dell'idalgo, la smitizzano decisamente.

Prendiamo un dettaglio degradante quale l'incompletezza dei «termini della serie indumentale» degli innocui abitanti calibanoidi e quadrupedi di Lukones, dei quali misura l'inciviltà. Baldi non esiterebbe a metterlo in conto al bozzettismo gaddiano per la sua irrilevanza nell'economia della narrazione e la sua natura di tratto in definitiva stereotipo

⁹⁵ G. Baldi, *Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 123.

della raffigurazione del villano. I caproni lukonesi, buona parte dei quali condivide il medesimo nome di battesimo, sono percepiti come una minuscola e — dimostratasi una fanfaluca bell'e buona l'idealizzazione pre-Caporetto della remissività contadina — agguerrita schiera, ma sono le donne ad avere scarsità di capi di abbigliamento intimo, mentre i loro sudici compagni, cui comunque può a volte occorrere (come al tabaccaio) di omettere le mutande, vanno muniti di calzoni sempre lì lì per calare:

la pescivendola a piè scalzi Beppina, notissima in tutto il territorio di Lukones e delle vicine ville, non tanto per il commercio dei lavarelli, quanto per il suo modo sbrigativo e piuttosto amazònico di far la piscia, (il tempo è denaro): che adibiva per lo più, la pipì, a uno scopo nobilmente agronòmico (C, p. 580);

[Gonzalo] le enumerava con le dita. «... La Peppa, la Battistina, la Pina nana del cimitero, il Giuseppe, la Giovanna, la Beppina sans-culotte [...]» (C, p. 643);

la moglie del pescivendolo. (Si aveva ragione di supporre che i termini della serie indumentale non vigessero al completo sulla persona di costei) (C, p. 679);

la pescivendola Beppina, questa col b anziché col p, nota in tutta la zona per esser solita di scompisciare all'impiedi, ne' prati, i più popolosi e proliferanti formicai, essendo che il capo di lingerie che avrebbe potuto vietare una simile operazione, o almeno renderne fastidioso il seguito, non si noverò unquanco nell'addobbo della di lei persona (C, pp. 723-24);

E la piscia, dentro cui zoccolava la Peppa, del cane del Poronga, lercio, pulcioso; dentro cui guazzava la vecchia senza mutande, come fosse stata sua, quella piscia (C, p. 729).

Nella percezione allarmata del Figlio, gli umili pagano con la derisione più abbassante il disinganno del dopo-Caporetto e il proprio potenziale sovversivismo pre- e postbellico. Il «sans-culotte» messo in bocca a Gonzalo, infatti, non è soltanto una trovata un po'

macchiettistica, che in quanto tale lascerebbe il tempo che trova, bensì l'esorcizzazione canzonatoria della mobilitazione politica della classi subalterne — della «canaglia sanculotta», per dirla col Carducci prosatore — e della loro contestazione dell'ordine costituito. Il *topos* della vecchia senza mutande, è vero, è già presente in *Villa in Brianza*, ed Emilio Manzotti (*CdD*, p. 31 n.) lo dichiara a tutti gli effetti gaddiano. Eppure, l'equivalenza *sans-culottes* = rivoluzionario, estremista = senza brache la rinveniamo in Carlo Dossi, che peraltro è di sfuggita chiamato in causa nella *Cognizione*. Leggiamo le righe che c'interessano di uno dei racconti intercalati alla narrazione della *Vita di Alberto Pisani* (1870). È il racconto, che al settenne Berto narra la nonna, intitolato *Il codino*, il quale ha per oggetto la punizione materna in cui incorre il fratello della narratrice — il conte Carlomagno Etelrèdi — per aver contratto «la malattia rivoluzionaria»:

— Voi — seguitò la contessa nell'additarlo con l'indice — oggi... poco fà...
udiste e forse avete anche tenuti discorsi, mi duole d'insudiciarmi le labbra...
rivoluzionari. No? allora leggeste qualcuno di que' lùridi fogli scritti da quei
pieni-di-pulci di repubblicani... gente che non usa le brache, e si gloria!...
canaglia...⁹⁶

Se l'immagine, Gadda non l'ha desunta da Dossi, è perlomeno ipotizzabile si sia appropriato di un luogo comune circolante tra i parrucconi. Ipotesi non del tutto peregrina, dal momento che alla condizione di borghese declassato Gonzalo unisce origini e pretese da piccola nobiltà.

L'antiproletariato di Gonzalo, il quale dedica parte delle sue appartate e dotte elucubrazioni al «fondamento della metafisica dei costumi» (*C*, p. 605), non neglige neppure di menzionare, naturalmente in chiave vittimistica, i deplorabili casi di

⁹⁶ C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, Torino, Einaudi, 1976, p. 18.

sbeffeggiamenti e violenza a danno dei reduci: «il disprezzo che nei mesi dopo guerra aveva rivolto alle voci dei cosiddetti uomini: per le vie di Pastrufazio s'era veduto cacciare, come fosse una belva, dalla loro carità inferocita, di uomini: di consorzio, di mille. Egli era uno» (C, p. 728). Autori di siffatte aggressioni furono, l'edizione critica einaudiana lo tace ma il particolare non è affatto trascurabile, operai e militanti socialisti...

E il Palumbo *alias* Mahagones *alias* Manganones è davvero personificazione della soverchieria fascista? Che così non stiano né possano stare le cose, lo sappiamo. Fa d'uopo, pertanto, citare per esteso, poiché nulla vi si potrebbe né aggiungere né modificare, i pertinentissimi e risolutori rilievi avanzati da Emilio Manzotti in nota a redazioni più antiche della seconda parte della *Cognizione*, da lui curate di recente per «I quaderni dell'Ingegnere»:

Ma la novità più significativa è forse vedere nella figura dell'«incaricato della vigilanza», il futuro *Manganones*. [...] Nella scena che verso la fine della nostra unità temporale riunisce i quattro protagonisti, [...] il figlio crede di riconoscere nel vigile notturno ora «decorato di un incarico» un *viso* della *folla*: forse un sovversivo da osteria, un “socialista”, un “anarchico” come nel *Racconto italiano*; o forse (non si spiegherebbero altrimenti nel passo [...] termini come *ribrezzo* e *orrore*) uno della moltitudine, della «bieca folla» che in alcuni episodi dell'immediato dopoguerra [...] aveva potuto dileggiare i reduci. Il che evidentemente allontana dalla tematica dell'“imposta protezione” di marca fascista, e rende più plausibile una connivenza tra vigile e contadino, entrambi pedoni di quella *plebe* che in uno schema per la 2^a parte — intitolato *Eversione* — meditava «la rapina ... della proprietà Pirobutirro»⁹⁷.

Quanto mai opportuno il riferimento allo schema della seconda parte del romanzo, che rimarrebbe insufficientemente chiarito se non lo si mettesse in relazione con le

⁹⁷ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Parte seconda (I e II redazione), a cura di E. Manzotti, in «I quaderni dell'Ingegnere», 3, 2004, pp. 5-31, a p. 29.

disposizioni politiche e sociali dell'idalgo; e pazienza se vi è chi possa pensare che politica e interesse sociale siano, come avrebbe ironicamente detto Stendhal, *pierres attachées au cou de la littérature*. In *Eversione*, a onor del vero, degno di nota non è il primo punto («Per la rapina che la plebe vuol fare della proprietà Pirobutirro *aumentare e portare sul serio*. [...] *Il tempo eversore della proprietà*, i decreti [...] eversori. Tutti i marchesi multati, o espropriati»), con il progetto di una effettiva espropriazione dei Pirobutirro da parte del contadiname lukonese: soluzione narrativa alquanto artefatta e anacronistica (non per niente messa da parte da Gadda) se rapportata all'anno di ambientazione del romanzo, il 1934, cui in Italia corrisponde l'apogeo del regime fascista, che della sacralizzazione e della difesa della proprietà privata aveva fatto una delle sue bandiere e uno dei suoi dogmi. Bisognerebbe, semmai, arretrare nel tempo gli avvenimenti narrati, magari al primo dopoguerra, ma sarebbe un coartare il testo a rinforzare ipotesi preconcepite. Un simile arretramento temporale non risulta per nulla ingiustificato allorché a entrare in gioco è invece la mentalità di Gonzalo, questa, sì, fissatasi al periodo compreso tra gli anni del giolittismo e quelli subito successivi allo smacco del tentativo di nazionalizzazione e irreggimentazione delle masse con la Grande Guerra. «Come se la vita si fosse fermata al 1918. Come se la Grande Guerra fosse il baricentro, la bussola di una vita mancata», osserva Giancarlo Leucadi⁹⁸; come se la vita si fosse fermata al 1920, al biennio rosso, correggeremmo noi, memori del favore entusiastico con cui Gadda salutò l'avvento e il consolidamento in regime del fascismo, in cui scorse «la reazione italiana. Una reazione netta, pratica, umana contro il nodogordiano della balordaggine ideologica accumulata dal secolo 18.° e 19.°» (*RI*, p. 417). Significative di *Eversione*, quindi, sono le righe conclusive, con il loro richiamo

⁹⁸ G. Leucadi, *Il naso e l'anima*, cit., p. 29.

dell'«idea fissa del figlio di essere spodestato de' suoi averi e di ogni capacità e libertà economica» (*CdD*, p. 554). Alla fine del romanzo, l'usurpazione si avvera per via simbolica. Corsi a prestare aiuto alla signora, i paleo-celtici lukonesi, complice la lontananza del figlio dal paese, dilagano per i locali della casa, profanandola coll'insozzarla e col farla echeggiare delle loro «egutturazioni» di «oranghi» (si ricordi l'«orango atroce», rapitore d'una «Cleopatra, nuda, cerea», nel carnevale pastrufaziano):

La casa appariva deserta. La Peppa, il Bruno ed altri furono subito in cucina, poi in sala da pranzo [...].

Allora accesero le luci elettriche, salirono al piano superiore, gli uomini davanti, bussarono alla camera del figlio «señor...., señor....», non ebbero risposta, entrarono: la Peppa accese la luce elettrica: nessuno. Il letto intatto. Il grande tavolo liscio. Sul tavolo un libro aperto, una fotografia del fratello di lui, ragazzo dal volto sorridente, dopo tant'anni! [...] Uno degli intrusi indugiò a guardare la fotografia, e lesse poi alcune righe nel libro aperto. «... Ma le leggi della perfetta città devono....».

Alcuni deposero le lanterne. Tennero, nel corridoio al piano superiore, un breve concilio, inquieti. Decisero di veder prima tutte le altre camere. [...]

Al cancelletto di ferro, frattanto, arrivarono altri due o tre o più da Lukones, altre lanterne e voci e anzi uno con una torcia a vento: e presero a chiamare dal cancello chiuso e mescevano le loro urla celtiche ai richiami longobardi dei due che bussavano all'uscio del peone. E si riconobbero alle voci, come animali nel buio, sicché ne nacquero rinnovato clamore, grida, spiegazioni; incitamenti rivolti da quei due dentro, agli altri, di farsi animo e scavalcare il cancello, e, nel baccano agilulfo-celtico, per quanto fasciato dalla notte, avvertimenti [...]. E poi lazzi e meraviglie ironiche per la torcia, che cosa è successo, e proteste e nuove egutturazioni dei cavernicoli, stanati per quell'allarme dagli antri illumi del sonno. Un va e vieni di voci, per lo più monosillabiche, epigastriche, a urti, a urla, o tutt'al più bisillabe, ma in tal caso ossitone, a spari, a scoppî... Una folla dalla gola ossitona latrava e ingigantiva nella notte, con pantaloni pericolanti, quadrupedanti zoccoli, sui ciottoli, cro, cro, zoccoli.... Zoccoli, zòkur, triangoli di luce, fumo e smoccolature di lanterne e giornali al suolo, buttativi dall'irrompere di una ventata. [...]

Oranghi zoccolavano per casa, o dietro casa, o nel vialetto de' susini: altri sul terrazzo. (*C*, pp. 750-51)

Il racconto non tiene mai dietro a Gonzalo allorché questi si allontana da Lukones, entro i cui stretti termini il dramma dei Pirobutirro si consuma, alla lettera: è portato al grado massimo, alla sua acme: la morte annunciata della madre. Poco accade, in realtà, né gli eventi, ripetitivi e ordinari, sono di gran conto. Abbondano in proporzione gli antefatti, la cui funzione di presupposti dell'evolversi della vicenda è indebolita e messa in forse da una narrazione rapsodica, la quale allenta fino quasi a smagliarli i raccordi causali ed esplicativi. A trovare condivisibile la lettura che dell'opera scespiriana ha dato T.S. Eliot, la tenuità delle connessioni causali, per gli ampi residui che lascia inesplicati, assimila la sventura del «perdido» della *Cognizione* a quella di Amleto, poiché anche nella prima vi è un'eccedenza di senso che la cronaca slegata del romanzo non rischiarà, postulandone un «origen [...] recóndito y obscuro» (C, p. 712): come Amleto, Gonzalo «is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in *excess* of the facts as they appear»⁹⁹. Dal primo all'ultimo atto del dramma, il lettore è portato a intuire come presente e futuro siano le stazioni dell'adempimento di una teleologia della dannazione, preordinata da un passato non cronologico ma mitico, risultante da una cospirazione di ereditarietà e ambiente, come se tutta la vita dei Pirobutirro superstiti fosse agita non dai personaggi né da una provvidenza storicistica, bensì dai decreti di un *kairós* che abbia tralignato dalla convenienza quale quello che marchia d'imperfezione Gonzalo sin dalla nascita. In un universo che come quello della *Cognizione* è stato attratto nel «campo oltraggioso di non-forme» (C, p. 627) ed è stato scompagnato dall'entropia dell'insignificanza e dall'anomia, l'ordine razionale non è più ripristinabile, neppure richiamando in servizio la funzione necessitante e sistematrice del passato remoto, dietro

⁹⁹ T.S. Eliot, *Hamlet and His Problems*, in *The Sacred Wood* (1920), London-New York, Methuen, 1960, pp. 95-103, a p. 101.

la cui consequenzialità logico-temporale «se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant»¹⁰⁰. E il racconto, come giustamente aveva visto Pier Paolo Pasolini nel suo commento al *Pasticciaccio*, si snoda al piuccheperfetto¹⁰¹, come a trasporre nella temporalità verbale la maledizione del buco nero di un antepassato che inghiotte il susseguirsi del tempo e delle possibilità che esso avrebbe potuto schiudere, senza che nemmeno demiurghi di sorta abbiano potenza bastante per sbaragliare la forza ominosa e irremissibile di un fato che gli è sovraordinato. Vi è coerenza, in una narrazione che si proponga di indagare le cause del dolore andando a stanarle in un passato più o meno distante, tra il riporto di antefatti e il ricorso al piuccheperfetto, tempo preposto per la sua connotazione aspettuale perfettiva alla designazione di eventi anteriori e compiuti in relazione al momento di riferimento e alla situazione che esso denota, la quale da quegli eventi pregressi conseguirebbe per consecuzione causale¹⁰². Epperò, a parte lo snaturamento di una funzione di tal genere del piuccheperfetto in un intreccio in cui non proprio *tout se tient*, parla da solo il caso di una sua utilizzazione abnorme nella *Cognizione*. Nel terzo tratto, a un certo punto della visita medica, Gonzalo, in apprensione per non vedere ancora la madre tornare dal cimitero, espone in *oratio recta* all'Higueróa il celebre sogno della «morte sul terrazzo» (*CdD* p. 564), del quale evidenziamo in corsivo i piuccheperfetti dati in forma estesa, sottolineando i piuccheperfetti ellittici:

¹⁰⁰ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), in *Œuvres complètes*, 5 voll., a cura E. Marty, Paris, Seuil, 2002, vol. I, p. 190. Cfr. anche A. Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées* (1957), in *Pour un nouveau roman*, cit., pp. 25-44, a p. 31.

¹⁰¹ Cfr. P.P. Pasolini, *Gadda*, cit., p. 1055.

¹⁰² Cfr. E. Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese* (1959), in *Problemi di linguistica generale*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1994, pp. 283-97, alle pp. 292-93, e P.M. Bertinetto, *Il verbo*, in L. Renzi e G. Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. II, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 13-161, alle pp. 101-4.

«... La mamma è spaventosamente invecchiata... è malata... forse sono stato io... Non so darmi pace... Ma ho avuto un sogno spaventoso...»

[...]

«... Un sogno... Strisciatomi verso il cuore... come insidia di serpe. Nero.

Era notte, forse tarda sera: ma una sera spaventosa, eterna, in cui non era più possibile ricostituire il tempo degli atti possibili, né cancellare la disperazione... né il rimorso; né chiedere perdono di nulla... di nulla! Gli anni *erano finiti*! In cui si poteva amare nostra madre... carezzarla... oh! aiutarla... Ogni finalità, ogni possibilità, *si era impietrata* nel buio... Tutte le anime erano lontane come frantumi di mondi; perse all'amore... nella notte... perdute... appesantite dal silenzio, conscie del nostro antico diletto... esuli senza carità da noi nella disperata notte...

E io ero come ora, qui. Sul terrazzo. Qui, vede?... nella nostra casa deserta, vuotata dalle anime... e nella casa rimaneva qualche cosa di mio, di mio, di serbato... ma era vergogna indicibile alle anime... degli atti, delle ricevute... non ricordavo di che... Il tempo *era stato consumato*! Tutto, nel buio, era impietrata memoria... nozione definita, incancellabile... Delle ricevute... che tutto, tutto era mio! mio!... finalmente... come il rimorso.

E il sogno, un attimo!, **si riprese** in una in una figura di tenebra... là!... là, dove sono andato or ora, ha visto? al cantone della casa... Ecco, vede? là... nera, muta, altissima: come rivenuta dal cimitero. Forse, era al di là d'ogni dimensione, d'ogni tempo...

Non soffusa d'alcuna significazione d'amore, di dolore... Ma nel silenzio. Sotto il cielo di tenebra... Veturia, forse, la madre immobile di Coriolano, velata... Ma non era la madre di Coriolano! oh! il velo non mi ha tolto la mia oscura certezza: non l'ha dissimulata al mio dolore.

Conoscevo, sapevo chi era. Non poteva essere altro... altissima, velata, nera...

Nulla **disse**: come se una forza orribile e sopraumana le usasse impedimento ad ogni segno d'amore: era ferma oramai... Era un pensiero... nel catalogo buio dell'eternità... E questa forza nera, ineluttabile... più greve di coperchio di tomba¹⁰³... cadeva su di lei! come cade l'oltraggio che non ha ricostituzione nelle cose... Ed *era sorta* in me, da me!... E io rimanevo solo. Con gli atti... scritte di ombra... le ricevute... nella casa vuotata delle anime... Ogni mora *aveva raggiunto* il tempo, il tempo dissolto...» (C, pp. 632-33)

¹⁰³ Per inciso: da dove vengono questo coperchio greve e l'insistenza sul nero atro della notte e della funerea figura materna? Fonte più probabile che possibile ci sembra lo *spleen* baudelairiano *Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle* ecc. (citiamo dall'edizione italiana con testo originale a fronte Ch. Baudelaire, *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 19964, pp. 136-39). Una conferma aggiuntiva del collegamento intertestuale, la troviamo nel settimo tratto. Nel momento in cui Gonzalo intima al custode di andarsene, la madre supplica il figlio di contenersi: «“Gonzalo!”, implorò il viso della mamma, pallido nelle sue rughe, come dietro sbarre del tempo finito» (C, p. 709). Sbarre anche nella composizione baudelairiana: «Quand le pluie étalant ses immenses traînées / D'une vaste prison imite les barreaux» (vv. 9-10). Una conferma finale ha fornito recentissimamente Francesco Rivelli (*L'io dissolto. Tracce di Baudelaire in Gadda*, in «Parole Rubate», 3, 2011, pp. 63-82, a p. 79), che apparenta le tristemente famose campane gaddiane a quelle baudelairiane dello *spleen* in questione, sebbene — vorremmo postillare — le seconde siano un correlativo oggettivo del dolore, mentre le prime oggettivano una foia da bacchanale.

Thanatos, il coperchio di tomba che nel sogno ammutisce l'alta figura della Convitata nerovestita, circostrive e schiaccia l'orizzonte dell'esistenza reale di entrambi i personaggi, la signora e l'idalgo. Per la prima, che piange la perdita del marito e del figlio minore e sente l'approssimarsi della morte, il tempo, alla cui opera di devastazione non resiste che il ricordo della «cancellata verità» biologica di chi un tempo è stata «figlia, sposa e madre» (C, p. 617), è «consumato» (C, p. 673), «dissolto» (C, p. 674), «finito» (C, p. 709) e, nella sua labilità, il «lieve suasore d'ogni rinuncia» (C, p. 680) e un «tumulto vano» (C, p. 724). Per Gonzalo il tempo è altrettanto «vuoto» (C, p. 714) e dantescamemente «un correre alla morte» (*Purg.*, XXXIII, v. 54), ma è altresì il vettore della stolidità inconsistenza dei fenomeni, della «stupidità» (C, p. 627) del mondo: egli nega perciò la durata e con essa la vita, e al tempo accondiscende solamente nella misura in cui è per lui il «suggeritore tenebroso d'una legge di tenebra» (C, p. 703).

Il sogno s'installa all'interno dell'orizzonte semiotico costituito dalla morte, lo riprova e lo rinsalda nella sua traslazione fantastica. Che cosa rende abnorme l'impiego in esso del piuccheperfetto? Nulla, all'apparenza, trattandosi di un impiego modale che, a causa della modificazione della normale successione sequenziale e del concatenamento causale delle fasi dell'avvenimento imputabile alla logica simmetrica dell'inconscio¹⁰⁴, attenua i valori temporali e aspettuali del piuccheperfetto, che nel resoconto di Gonzalo ricorre — e con ragione — soprattutto in proposizioni indipendenti. Siamo, dunque, di fronte a un «piuccheperfetto di fantasia», che Pier Marco Bertinetto, il quale come tale lo cataloga, esemplifica mediante la citazione di un brano dell'allucinazione onirica di

¹⁰⁴ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), trad. it., Torino, Einaudi, 1981², pp. 44-45.

Gonzalo¹⁰⁵. Cionondimeno, pur nella *consecutio temporum* irregolare, il piuccheperfetto del sogno gaddiano è tutt'altro che incongruente con la narrazione che lo precede e lo segue, di cui enfatizza immaginosamente la sensibilità post-apocalittica che la pervade strutturandone la storia e accordandone il discorso. Inoltre, per ciò che attiene alla progressione dell'intreccio, quello della morte sul terrazzo è un sogno premonitore, ed è di conseguenza ascrivibile al repertorio delle numerose prolessi della conclusione. E non è escluso che sia più che foriero di avversità. Poiché, nell'esposizione melodrammatica dell'idalgo, del quale la consistente paratassi tradisce la reticenza, vi sono due casi (cui abbiamo dato il debito risalto con il grassetto) di uso di un tempo verbale totalmente incongruo in una situazione onirica, la cui irrealtà non contempla l'adibizione del perfetto semplice, tempo narrativo *par excellence* che, in quanto tempo eventivo sganciato dal momento soggettivo dell'enunciazione, nel discorso coonesta uno statuto di realtà storico-oggettiva dei fatti che designa¹⁰⁶.

Poco ci appassiona che il sogno della madre morta sia — secondo un argomento abusato, l'avallo al quale provvede l'autorità dell'*Interpretazione dei sogni* freudiana¹⁰⁷ — l'appagamento allucinatorio di un desiderio di Gonzalo. Significativo, e tanto più significativo quanto meno è ricercato consapevolmente, è il modo in cui Gonzalo persegue una strategia di denegazione e auto-deresponsabilizzazione a tutto campo.

¹⁰⁵ P.M. Bertinetto, *Il verbo*, cit., p. 109.

¹⁰⁶ Cfr. P.M. Bertinetto, *Il verbo*, cit., pp. 95-97; E. Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese*, cit., pp. 283-97, in part. p. 287: «Gli avvenimenti sono enunciati come si sono prodotti nel loro apparire all'orizzonte della storia. Nessuno parla: gli avvenimenti sembrano raccontarsi da soli. Il tempo fondamentale è l'orizzonte, che è il tempo fondamentale al di fuori della persona di un narratore»; M. Butor, *L'usage des pronoms personnels dans le roman* (1964), in *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 73-88, a p. 77; R. Barthes, *Ecrire, verbe intransitif?* (1966), in *Œuvres complètes*, cit., vol. III, pp. 617-26, a p. 620, là dove l'autore rimanda esplicitamente alla distinzione di Benveniste tra «enunciazione storica» ed «enunciazione discorsiva»; e H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964), trad. it., Bologna, Il Mulino, 2004², *passim*, per la distinzione tra «tempi narrativi» e «tempi commentativi».

¹⁰⁷ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), Torino, Boringhieri, 1973, pp. 236-56.

Riguardo alla madre, nel sogno, nonostante le proteste di contrizione (alquanto titubanti, invero), si direbbe lo faccia avvantaggiandosi del sovvertimento della diacronia seriale e della logica simbolica da parte della bi-logica inconscia. Ciò che vuol dire che, grazie all'inversione temporale e all'indecidibilità causale determinate dalla condensazione onirica, sia l'anteposizione dei piuccheperfetti all'apparizione della velata figura femminile sia il loro ritorno nelle righe finali assolvono, riguadagnando la segnalazione di un rapporto di anteriorità e il senso aspettuale della compiutezza peculiari del piuccheperfetto, la funzione di indicare il compimento di un destino occulto, come già anticipato nello stesso tratto giusto poche pagine prima che Gonzalo descriva il suo sogno al dottore, nel momento in cui il lontano rintoccare di una torre campanaria si traduce in un evangelico «gli atti sono tutti adempiuti» (C, p. 629). Quantunque origini dal figlio e nella sua coscienza allestisca il teatro della propria potenza, è la Chera, «una forza orribile e sopraumana» nella similitudine del testo, a togliere alla madre parola e memoria umane nella *nekuia* onirica di Gonzalo. In essa, Gonzalo non compare mai in qualità di soggetto agente, come dimostra la scelta attentamente calibrata dei verbi al piuccheperfetto: quasi tutti, come a rendere l'idea di un brusco e non intenzionale cambiamento di stato, trasformativi sotto l'aspetto azionale (tranne il risultativo *serbare*, funzionale al perdurare del rimorso); alcuni intransitivi (*finire, sorgere*), altri pronominali (*impiettrarsi, dissolversi*), altri ancora transitivi, ma adoperati due nella diatesi passiva senza indicazione di agente (*consumare, serbare*), uno (*raggiungere*) nella voce attiva con «mora» in funzione di soggetto. Gonzalo, lui, cade nell'agguato del sogno, la cui «insidia di serpe» fa *pendant* con «la insidia repugnante della oscurità: nata, più nera

macchia, dall'umidore e dal male» (C, p. 676) che attenta alla vita della madre nell'episodio dell'uragano.

È che Gonzalo, per volgere i fatti in proprio favore e salvare il salvabile, calza il coturno. E una coturnata è quel che può tornargli utile alla bisogna di far la parte del leone che, ancorché abbia perso i denti o non li abbia forse mai avuti, è tuttavia in grado di ruggire al male ontologico dell'esistenza. *Doleo ergo sum... innocens*: «Il romanticismo della disillusione — recita una parentetica della *Teoria del romanzo* di Lukács — controbilancia l'accentuata soggettività degli uomini mediante l'onnipotenza schiacciante e livellatrice del destino»¹⁰⁸. Gli ingredienti prescritti dalla precettistica tragica a partire dalla sistemazione aristotelica fanno bella mostra di sé pressoché al completo: il carattere soprarazionale della catastrofe, inintelligibile all'intelletto dell'uomo (un carattere, in verità, non direttamente desumibile dalla *Poetica* aristotelica, conforme al «razionalismo intransigente»¹⁰⁹ del suo autore); l'espulsione dal narrato degli episodi sanguinosi e brutali; l'unità di luogo, tempo e azione; l'eroe esemplare dell'uomo in generale, non fa nulla che sia — come Gonzalo — «persona o troppo facile all'ira o troppo remissiva» (Arist., *Poet.* 15. 1454 a 10), purché sia superiore all'uomo comune, medio per nobiltà di origini sociali e grandezza spirituale, che il dolore del disastro corrobora, l'*anagnoresis* integra della conoscenza dell'universale condizione umana e la morte eternizza assieme alla debita compassione per il protagonista dei casi terribili della favola¹¹⁰. Quanto al *mythos* atroce, pure per i legami di sangue tra gli attori principali, la

¹⁰⁸ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 168.

¹⁰⁹ P. Donini, Introduzione a Aristotele, *Poetica*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. XIII-LXII, a p. L. Da questa edizione, le citazioni dalla *Poetica*.

¹¹⁰ Sui requisiti canonici della tragedia, cfr. D. Krook, *Elements of Tragedy*, New Haven-London, Yale University Press, 1966, in part. i capp. 2 e 3; G. Steiner, *La morte della tragedia* (1960), trad. it.,

Cognizione mira a porsi su di un piano di impeccabile canonicità e rappresentatività («quando codeste catastrofi avvengono tra persone legate da vincoli di parentela, come quando, per esempio, un fratello uccida o mediti di uccidere il fratello, o un figlio il padre, o una madre il figlio o un figlio la madre, o comunque l'uno nuoccia all'altro in qualche modo, ecco quali sono i soggetti [veramente tragici] che il poeta deve ricercare»: Arist., *Poet.* 14. 1453 b 15-20)¹¹¹, con il freudismo chiamato a innervare la materia antica per tenerla al passo con i tempi e riquificarla, come non di rado è dato vedere in autori del modernismo¹¹².

Oltre al carisma di nobiltà, il tradizionale canone l'ha mostrato, l'elezione dell'attitudine tragica da parte di Gonzalo è altresì strumentale al profitto gnoseologico dell'acquisizione di una verità della quale l'irrevocabilità del sigillo della morte attesta e

Milano, Garzanti, 1999², *passim*; e T. Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of Tragic*, Oxford, Blackwell, 2003, *passim*.

¹¹¹ Le medesima filigrana tragica Marcel Proust coglieva in un episodio di cronaca, il matricidio commesso dal suo conoscente e corrispondente Henri van Blarenberghe, sul cui delitto pubblicò prontamente un articolo ne «Le Figaro» del 1° febbraio 1907, nel quale scriveva: «ce fait divers était exactement un de ces drames grecs dont la représentation était presque une cérémonie religieuse, et que le pauvre parricide n'était pas une brute criminelle, un être en dehors de l'humanité, mais un noble exemplaire d'humanité, un homme d'esprit éclairé, un fils tendre et pieux, que la plus inéluctable fatalité — disons pathologique pour parler comme tout le monde — a jeté — le plus malheureux des mortels — dans un crime et une expiation dignes de demeurer illustres» (M. Proust, *Sentiments filiaux d'un parricide*, in *Pastiches et mélanges*, in *Contre Saint-Beuve*, cit., pp. 150-59, a p. 157. Come Proust, nel 1928 Gadda buttò giù di getto la stesura parziale di un racconto — rimasto incompiuto e noto ora col titolo di *Dejanira Classis (Novella 2.^a)* — ispirato al processo Pettine, dal nome dell'imputato reo d'aver ucciso la madre. Che il racconto preannunci la *Cognizione* è evidente. Più importante è come l'autore, che aveva in cantiere di riprenderne la redazione per tirarne fuori un romanzo o un racconto lungo, ne definiva il motivo dominante in una nota del 10 ottobre del '28: «il tema tragico della novella 2.^a (matricidio)» (l'appunto gaddiano è riportato da Dante Isella nella sua Nota ai racconti incompiuti, in C.E. Gadda, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1301-38, a p. 1309).

¹¹² Cfr. G. Steiner, *La morte della tragedia*, cit., p. 281, e T. Eagleton, *Sweet Violence*, cit., p. 99. Naturalmente, la rifunzionalizzazione modernista a una tragicizzazione dell'esistenza della psicoanalisi freudiana, di quest'ultima oblitera la razionalizzazione narrativa, poiché «psychoanalysis is a science which is based upon narration, upon telling. Its principle of explanation consists in getting the story told — somehow, anyhow — in order to discover how it begins. It presumes that the tale that is told will yield counsel» (L. Trilling di *Sincerity and Truth*, cit., p. 140). È semmai il Freud del *Disagio della civiltà*, illustra Trilling nel seguito della sua trattazione, che sembra rifarsi all'«authenticating imperative, irrational and beyond the reach of reason» (p. 158) della tragedia.

sanziona l'assolutezza atemporale e sopramondana. Il corollario è il deprezzamento della temporalità e della mondanità storiche prigioniere del disordine e dell'insensatezza, la cui inessenzialità l'eroe moderno — in ciò accostabile più a un Amleto scespiriano che a un Oreste eschileo — non può aprioristicamente ricusare, dovendo con essa misurarsi in una lotta senza quartiere nel suo percorso purificatorio¹¹³. Una concezione platonizzante del vero cosiffatta è un supplemento di evidenza della dis-identificazione dell'autore dal suo personaggio, in cui si perdono le tracce del bergsonismo e del relativismo etico-conoscitivo del primo, per il quale il reale e la conoscenza sono immersi nel divenire e si deformano vicendevolmente in un processo di metamorfosi del quale «il tempo è [...] uno dei mezzi» (*MM*, p. 790). In questa prospettiva, l'idalgo gaddiano, e non Gadda, è più che mai somigliante al Proust letto da Gilles Deleuze per l'antibergsoniana visione svalorizzante del tempo «come una corsa verso la tomba»¹¹⁴, e per l'ambizione di approdare a un tempo ritrovato il cui palio è l'annullamento della temporalità intramondana, la medesima «autospogliazione del tempo della propria temporalità»¹¹⁵ cui addiviene il tragico tramite la pienezza di senso alle cui rive di pacificazione la morte traghetta. Se la verità penetra le cortine opacizzanti della dimensione del tempo mondano, è per farsi visibile nella rivelazione agli eletti in istanti di sospensione magica del tempo. Uno di codesti istanti di grazia, pentecostali, è, per l'indeterminabilità in esso del corso temporale e delle relazioni di causalità, il sogno, che con la sua verità rivelata, ripescata dai recessi della mente, elude e falsifica il riduzionismo delle comode evidenze della

¹¹³ Cfr. R. Rinaldi, *La paralisi e lo spostamento. Lettura della «Cognizione del dolore»*, Bastogi, Livorno, 1977, che, sulla base di Jung, legge il testo gaddiano come un simbolico percorso di purificazione, un «viaggio verso la salute».

¹¹⁴ G. Deleuze, *Marcel Proust e i segni* (1964), trad. it., Torino, Einaudi, 1986², p. 19.

¹¹⁵ G. Lukács, *L'anima e le forme* (1911), trad. it., Milano, Sugar, 1972, p. 235.

coscienza e delle razionalizzazioni cartesiane. Per Gonzalo, che è «ill of thinking» (C, p. 636), sognare non è allucinare la realtà come suggerisce il dottor Higueroá, bensì portarne allo scoperto la quiddità, quella quiddità che però è irriconoscibile a lui stesso, che nella propria elaborazione secondaria del sogno la travisa come meglio gli aggrada, a dispetto dei lumi che gli sarebbero venuti dalla psicoanalisi livellando (anche con l'aiuto della paratassi) il gerarchico «rapporto di motivazione»¹¹⁶ che passa tra sintomo e conflitto nevrotico:

«Non so, dottore: badi.... forse è dimenticare, è risolversi! È rifiutare le sclerótiche figurazioni della dialettica, le cose vedute secondo forza....».

«Secondo forza?... che forza?....».

«La forza sistematrice del carattere.... questa gloriosa lampada a petrolio che ci fuma dentro,.... e fa il filo, e ci fa neri di bugie, di dentro,.... di bugie meritorie, grasse, bugiardosissime.... e ha la buona opinione per sé, per sé sola.... Ma sognare è fiume profondo, che precipita a una lontana sorgiva, ripùllula nel mattino di verità». (C, p. 632)

Verrebbe d'abbracciare, senza pensare che vi sia in essa un sottofondo ironico per la traslitterazione in un registro speculativo dell'implicito punto di vista del custode José, la conclusione che enuncia il narratore al termine dell'invettiva dell'idalgo contro i pronomi personali: «i signori, spesso, fanno della metafisica» (C, p. 638). E metafisica, astratta dalla contingenza del tempo e dalla finitudine dello spazio, è la verità spaventosa che miracolosamente si svela — oh, ma non agli «uomini che non si voltano» (Montale)! — nelle tregue epifaniche dell'esistere, che «dal tempo vuoto deduceva il nome del dolore»

¹¹⁶ E. Benveniste, *Note sulla funzione del linguaggio nella scoperta freudiana* (1956), in *Problemi di linguistica generale*, cit., pp. 93-107, a p. 94.

(C, p. 714)¹¹⁷. Errano il dottore a credere che i filosofemi di Gonzalo siano «sciocchezze» (C, p. 632), il José, che può decifrarle ancor meno del medico, a ritenerle le astruserie di un vizioso perdigiorno. Mentre sono i lemmi di una metafisica, e d'origine garantita, di cui sono testimoni le riscritture dell'*explicit* della seconda sezione dell'ottavo tratto:

Per intervalli sospesi al di là di ogni clàusola, due note venivano dai silenzi, quasi dallo spazio e dal tempo astratti, ritenute e profonde, come la cognizione del dolore: immanenti alla terra, quandoché vi migravano luci ed ombre. E, somnesso, venutogli dalla remota scaturigine della campagna, si cancellava il disperato singhiozzo (C, pp. 731-32),

in una delle quali si legge:

Il flusso del tempo, sotto il migrare di ogni ombra, ristava: una interruzione, una sospensione nel persistere o nel divenire delle cose e in quella pausa il cuculo suggeriva allo spazio senza ragioni, venutegli da una *metafisica*, le brevi note del dolore. (CdD, p. 422 n.; nostro il corsivo)

Metafisica è la verità negativa della vita come *vanitas vanitatum*, il cui segreto è un fardello che, precluso ai maneggiamenti stupefatti dalla scena illusionistica e disorganica del mondo, decide il figlio alla *noluntas* di schopenhaueriana memoria, al disinvestimento dal mondo — «il regno del caos e dell'errore»¹¹⁸ —, alla «pura negazione [...] dovuta a non-vita» in cui il Gadda della *Meditazione milanese* faceva consistere il «contrario dell'«amore del divenire»» (MM, pp. 801-2). L'inazione del personaggio, il suo asserragliamento nell'interiorità di cui è simbolo la casa della villeggiatura lukonese (che

¹¹⁷ Anche N. Lorenzini, *Gadda, la ciclicità, la «deformazione»*, cit., si sofferma sui momenti epifanici della *Cognizione*, la cui sede privilegiata è il terrazzo. Solo che per la Lorenzini «l'*Ur-Zeit*» (p. 141) epifanico dà adito «alla dimensione dell'onirico e al recupero memoriale» (p. 149).

¹¹⁸ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), trad. it., Roma-Bari, Laterza, 2002¹⁰, p. 354.

è una vacanza a tempo indeterminato dalla vita) e «lo struggimento e la malattia dell'anima bella»¹¹⁹ ne discendono logicamente, e con essi l'assottigliamento evenemenziale dell'intreccio — rilevato da principio da Contini¹²⁰ —, in un isomorfismo di contenuto e struttura in cui è manifesto l'intervento formante della morte. Con la sua «mise en échec du récit»¹²¹, il ristagno di una trama di atti vicina all'azzeramento oggettiva allegoricamente l'irrisolubile condizione di stallo del protagonista, problematico, sì, ma arresosi per sempre alla proscrizione del senso dal mondo, e per questo, per l'irrimediabile oltraggio che il mondo gli ha inferto (e «ogni oltraggio è morte» — C, p. 598 —, sentenza una gnome del narratore), eroe disperatamente immoto per il sentimento di inutilità di ogni prassi che l'ha invaso. All'universo asfittico e distonico di una semiosi interrotta bene si addicono un eroe «immobile» o «fisso», come lo qualificerebbe Jurij Lotman, e l'impossibilità dell'esperienza, e quindi — sul piano dell'intreccio — del ««trasferimento del personaggio oltre i confini del campo semantico»¹²² di partenza. Siccome i giochi sono fatti già in principio, non vi è transizione tra scenari dissomiglianti sotto l'aspetto concreto e sotto l'aspetto del significato, ciò che la dice lunga sulle ragioni per cui le metropoli moderne di Pastrufazio e di Babylon restano, con il loro dinamismo e la loro frenesia spaziotemporali e socioculturali, neppure sullo sfondo ma quasi del tutto fuoricampo. Messo a confronto il

¹¹⁹ G.W.F. Hegel, *Estetica* (1836-38), ed. it. a cura di Nicolao Merker, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, vol. I, p. 78.

¹²⁰ G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, cit., p. 17.

¹²¹ M. Fratnik, *L'Écriture détournée. Essai sur le texte narratif de C.E. Gadda*, Torino, Albert Meynier, 1990, p. 53.

¹²² J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico* (1970), trad. it., Milano, Mursia, 1985², p. 276; e cfr. J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura* (1973), ed. it. a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 2001², p. 179.

personaggio con le sollecitazioni multipolari e imprevedibili della metropoli borghese, che in fondo è il fattore irrapresentato che ha portato a barricarsi nella privatezza del villaggio Gonzalo, ne sarebbe apparsa patente la soggettività astraente e semplificatrice del dilemma, e ne sarebbe stata demistificata la *hybris* a moralistica condanna del mondo come simbolica risoluzione unilaterale a scopo convenientemente auto-risarcitorio:

Ciò che invece è *peculiare* alla città, e passerà nel testo romanzesco, è che la sua struttura spaziale (fondamentalmente: la *concentrazione*) ha uno scopo specifico, che consiste nell'*accentuarsi della mobilità*. Mobilità spaziale, certo, ma soprattutto mobilità *sociale*. La rapidità stordente del successo e della rovina, il grande tema del romanzo ottocentesco da Balzac fino a Maupassant, con il quale la città si insedia nella letteratura e vi diviene, per dir così, obbligatoria. Ma obbligatoria proprio perché, e nella misura in cui, la città come luogo fisico — e dunque supporto di descrizioni e classificazioni — diventa il mero sfondo della città come reticolo di rapporti sociali in divenire — e dunque supporto di narrazione. Nel romanzo — grazie al romanzo — si scopre che il vero senso della città non è nascosto in un qualche luogo da cui bisogna disseppellirlo, ma si manifesta solo per mezzo di una traiettoria *temporale*. Se la grande aspirazione della narrazione mitica prevede la metamorfosi del tempo in spazio, il romanzo urbano capovolge l'assioma, e si sforza di risolvere tutto ciò che è spaziale in una sequenza di eventi¹²³.

Parole sacrosante, che non potevamo non riportare testualmente, tanto sono perspicue.

È un maleficio beffeggiatore che Gonzalo sia finito a scriver romanzi e personaggio egli stesso di un romanzo, dal momento che un romanzo è la *Cognizione*, ancorché si crei la sua propria specie giovandosi della plasticità formale e della liberalità assiologica del genere, del quale il tempo diveniente è il positivo e pluralizzante, positivo

¹²³ F. Moretti, *Homo palpitans. Come il romanzo ha plasmato la personalità urbana*, in *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 138-63, a p. 141.

perché pluralizzante, *principium individuationis*¹²⁴. Ed è proprio perché, per fortuna nostra, Gonzalo è un personaggio del modernismo romanzesco, e come tale non mera funzione del congegno di un intreccio fatale, che egli può mantenere la complessità creaturale di un essere scisso, straniero a se stesso e agli altri, e realisticamente e drammaticamente guidarci nell'appercezione e nell'esplorazione, di là dall'epidermica ricostituzione sintagmatica, dell'«*unconscious of the work (not of the author)*»¹²⁵, delle *fissures* interne al testo e all'episteme (alla «*vision du monde*»)¹²⁶ inscritta nella sua forma. E proprio perché l'umanità dell'idalgo eccede l'esclusiva esteriorità della funzione di attante, la sua strategia di sublimazione tragica fa fiasco e perviene alla propria parodia, ciò che non poteva aver luogo che in un genere come il romanzo il quale, essendo agli antipodi di ogni canonica rigidità generica ingiunta da una tradizione normativa, fa — avrebbe detto Bachtin — il verso alla prima e sconfessa l'inerzia conservatrice della seconda, entrambe riaccentuando allorché le incorpora in sé¹²⁷.

«Lo scherno solo dei disegni e delle parvenze era salvo, quasi maschera tragica sulla metope del teatro»: la redenzione tragica, fosse pure la redenzione che passa attraverso l'esoterico disvelamento pessimistico del fango del mondo, manca il suo obiettivo, vinta dalla teatralità della vita, secondo un rinomato *topos* barocco legato, con

¹²⁴ Cfr. L. Lugnani, «*Pezzi di bravura*» e discorsività narrativa (sul VI tratto della «*Cognizione*»), in C. Savettieri, Benedetti, C. e Lugnani, L. (a cura di), *Gadda. Meditazione e racconto*, Pisa, ETS, 2004, pp. 43-66, che, salvando la narratività della *Cognizione*, non l'annette al genere romanzo.

¹²⁵ P. Macherey, *A Theory of Literary Production* (1966), trad. ingl., London-New York, Routledge, 2006, p. 103. Cfr. anche F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, *passim*.

¹²⁶ L. Goldmann, *Le Dieu caché. Études sur la vision tragique dans les «Pensées» de pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 24-26.

¹²⁷ M. Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo* (1938, 1941), in *Estetica e romanzo*, cit., pp. 445-82, a p. 447.

altri *topoi* (quali quello delle apparenze ingannatrici del mondo, della vita come sogno, della caducità del tempo e dell'incombere della morte), di un'epoca anch'essa caratterizzata come il Novecento e prima del Novecento da uno stato di crisi sociale e da una cultura urbana e di massa¹²⁸. E d'ascendenza barocca è anche il modo di procedere della mano che ha composto la *Cognizione* per mezzo di «“tocchi separati”, per “tratti” o “spesse pennellate”», secondo la prassi artistica tipicamente secentesca di «una pittura del non finito, variabile, mobile, atta a cogliere l'uomo e la vita [...] in quanto l'umano possiede non un essere fatto, ma un essere che si fa, un *fieri*, non un *factum*»¹²⁹. Rimettendo in uso il tragico e il suo richiamo a un ordine di valori morali extratemporali e inattuali in un'epoca come il moderno che con il suo prosaicismo li confuta, Gonzalo punta a chiudere i conti con il *fieri*, a liquidarlo riportando su di esso una vittoria simbolica che lo ripaghi della propria sconfitta nei fatti, nella storia, volgendo l'impotenza nell'azione nel potere parenetico di dar fiato alle trombe del giudizio. Deve perdere nella realtà, l'idalgo, per prevalere nell'ideale, *in abstracto*. Soltanto che, umoristicamente, nel caso suo come nel caso di molti suoi comparari novecenteschi, «l'ideale *cade* da un'altezza irrisoria»¹³⁰, dalla banchina di un'utopia monomaniaca che,

¹²⁸ Cfr. J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica* (1975), trad. it., Bologna, Il Mulino, 1985, *passim*.

¹²⁹ Ivi, p. 424, in cui Maravall rimanda a Tiziano per il procedimento, a fonti spagnole per il termini posti tra virgolette. Per quanto riguarda lo stile dell'ultima produzione tizianesca, si rilegga quanto ne scriveva Giorgio Vasari ne *Le vite de' più eccellenti pittori ed architettori*: «Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime [pitture], è assai diferente dal fare suo da giovane: [...] queste ultime, [sono] condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie» (a cura di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1881, p. 452). Sull'opposizione tra linea e macchia, cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Milano, TEA, 1994, pp. 41-42 e 150. Strano che un testo dedicato all'investigazione del barocco gaddiano come quello di Jean-Paul Manganaro, *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Paris, Seuil, 1994 (pp. 72-73) riporti la composizione per «tratti» all'esclusivo campo della geometria.

¹³⁰ J. Ortega y Gasset delle *Meditazioni del Chischiotte*, cit., pp. 127-28. All'opposto, per Aldo Pecoraro (*Gadda*, Roma-Bari, Laterza, 1998, cap. III: «Il tribunale tragico: *La cognizione del dolore*») la

irrealizzata e irrealizzabile, impossibilita la rinuncia al mondo della rappresentazione e l'ascensione all'oltremondo dell'universale dei giusti della tragedia, i quali — parola di Arthur Schopenhauer, che tra essi annovera Amleto — «tutti muoiono purificati dal dolore»¹³¹. Provocando nel personaggio insistenti soprassalti d'impermalita soggettività, l'utopia di sintesi scoppia nella satira più irruente nei confronti dell'altro, nella «sozza dipintura della mandra e del suo grandissimo e grossissimo intelletto» (*CU*, p. 120), o nel lirismo retoricamente più enfatico, e a detta di taluno venato di melodrammaticità e di spiritualismo¹³², di «un romantico preso a calci dal destino, e dunque dalla realtà» (*VM*, p. 629), cocciutamente refrattario — al contrario del suo autore — alla rassegnazione. Non è il *pathos* della distanza la scaturigine della tragicità del figlio, bensì l'indigenza di una assolutoria di comodo, che dell'apprendista asceta presso la scuola schopenhaueriana fa un discepolo indegno, poiché inequivocabilmente per il maestro, dalla citata traduzione italiana del cui capolavoro si dice Gadda abbia preso spunto per il titolo del romanzo,

Non tanto ci strazia un male, che ci abbia colti, quanto il pensiero delle circostanze, le quali avrebbero potuto stornarlo; nulla quindi conferisce a tranquillarci, come il considerar l'accaduto dal punto di vista della necessità, secondo cui tutti gli eventi accidentali appariscono strumenti d'un sovrano destino, sì che noi riconosciamo il male occorsoci come prodotto ineluttabilmente dal conflitto di circostanze interne ed esterne. Il fatalismo, adunque. In verità noi ci lamentiamo e infuriamo sol fin quando abbiamo speranza con ciò o di influire

Cognizione mette sotto processo la storia, in un tribunale tragico della scrittura di cui Gonzalo sarebbe il giudice.

¹³¹ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 283.

¹³² Sulla melodrammaticità di Gonzalo, cfr. P. Citati, *Il male invisibile*, in *Il tè del cappellaio matto*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 286-317, a p. 292 («Diventa, lui solo [Gonzalo], un intero teatro, dove proietta le immagini infinitamente ingrandite della sua mente. Vi si aggira con un istrionismo regale»), e G. Bárberi Squarotti, Introduzione a *Romanzi di Carlo Emilio Gadda*, a cura di G. Bárberi Squarotti, Torino, UTET, 1997, pp. 9-34, a p. 23; sulla vena spiritualeggiante, cfr. R. Barilli, *Gadda e la fine del naturalismo*, in *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1980³, pp. 121-44, alle pp. 140-41.

su altri, o di eccitare noi stessi ad uno sforzo inaudito. Ma ragazzi e adulti sanno benissimo rassegnarsi, non appena vedano chiaramente che il male è irreparabile¹³³.

Rimediare al male accecandosi e simulando un'identità altra dalla propria sono, secondo Schopenhauer, sintomi di stoltezza e d'insufficienza nella riflessione e nella conoscenza. Non considerando la cecità propria di Schopenhauer, la cui negazione — al di sotto della pacatezza riflessiva — non è difatti meno reattiva di quella del marchese gaddiano¹³⁴, c'è da concedere che l'amletismo di Gonzalo se è improprio in quanto egli né «punisce e cancella il male e l'obbrobrio» (*VM*, p. 540) né rivivifica il tempo schiudendolo all'avvenire e alla speranza (ciò che, sotto l'aspetto intenzionale, non riesce neppure al principe di Danimarca, all'opposto di quel che conclude Gadda quando sostiene che «Amleto indaga ed esprime il meccanismo della nozione che diventa pragma»: *VM*, p. 543), colpisce nondimeno nel segno in merito all'analogia dei moventi che sollecitano ad agire l'eroe scespriano e l'eroe gaddiano. Moventi che, collidendo con una realtà discreta e spuria, si trasformano nelle ragioni oggettive che nel contempo e con evidente contraddittorietà ostacolano l'azione di ambedue i personaggi fino a ritardarla e farla diventare inattuabile. Sprone prevalente all'azione sono l'inautenticità e

¹³³ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. 336-37.

¹³⁴ Un'indagine più approfondita rileverebbe come a imparentare idealmente Gadda con Schopenhauer non siano esclusivamente il titolo, la morale monastica della *noluntas* e l'estetizzazione tragedizzante della vita. A parte l'aneddotica familiare di uno Schopenhauer in conflitto con il padre — morto, come Francesco Ippolito Gadda, quando il figlio era adolescente — e renitente all'imposizione paterna della professione mercantile, anche l'ascesi schopenhaueriana è una risposta alla crisi dei valori tradizionali indotta dalla rivoluzione industriale. Una risposta mistificatoria e apologetica, portata com'è a rimuovere l'oggettività del dato storico-sociale assolutizzandolo nella concezione di una condizione umana permanente e immutabile attraverso la prassi, quale che sia. Si capisce come sia incoerente solo in apparenza che, nel rigetto dell'utilitarismo borghese, allo stesso modo che nell'antidemocratico Gonzalo/Gadda, «la morale tutta "interiore" ed "ascetica" di Schopenhauer si converta nella difesa di una concezione dello Stato e delle istituzioni sociali di natura rigorosamente conservatrice che ha come unico orizzonte il momento punitivo e coercitivo della legge» (C. Vasoli, Introduzione a A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. IX-LXII, a p. XLIII).

l'ingarbugliata frammentarietà di un mondo aleatorio, fattosi indocile e illeggibile all'ordine degli autentici e veraci valori morali di cui l'eroe è incarnazione, custode e mallevadore. Valori totalizzanti ai quali, essendo essi separati dall'accidentale ed emanazione dell'eternità, tocca in sorte l'inattualità e di gettare l'eroe nella paradossalità di una relazione con il reale inessenziale di perpetua distonia, in cui coabitano «une *transcendance immanente* et une *immanence transcendante*»¹³⁵ che alla coscienza tragica e al mondo in cui è innocentemente piombata assegnano i tratti distintivi, pur con le opportune distinzioni storiche presenti sia in Amleto sia in Gonzalo, di cui Lucien Goldmann ha fornito un compendio dettagliato:

Le caractère paradoxal du monde, la *conversion* de l'homme, a une existence essentielle, l'*exigence de vérité* absolue, le *refus* de toute ambiguïté et de tout compromis, l'*exigence de synthèse* des contraires, la *conscience des limites* de l'homme et du monde, la *solitude*, l'abîme infranchissable qui sépare l'homme tragique et du monde et de Dieu, le *pari* sur un Dieu dont l'existence même est improuvable, et la *vie exclusive pour ce Dieu* toujours présent et toujours absent, enfin, conséquences de cette situation et de cette attitude : le *primat du moral* sur le théorique et sur l'efficace, l'abandon de tout espoir de victoire matérielle ou tout simplement d'avenir, la sauvegarde cependant de la victoire spirituelle et morale, la sauvegarde de l'éternité¹³⁶.

Scontato che eroi di tal specie — spiegano Goldmann e Moretti — si abbandonino al soliloquio o monologhino anche in presenza d'altri o a colloquio con essi, come accade faccia con la madre e con il dottor Higueroa Gonzalo, inveramento narrativo della benjaminiana figura allegorica del rimuginatore, volto all'indietro verso un defunto passato di plenitudine simbolica ora smembratosi nella «massa disordinata del sapere

¹³⁵ L. Goldmann, *Le Dieu caché*, cit., p. 64. Oltre che verso il testo goldmanniano, queste righe sono in debito, soprattutto per le belle sue pagine sull'*Amleto*, anche verso F. Moretti, *La grande eclissi. Forma tragica e sconsecrazione della sovranità*, in *Segni e stili del moderno*, cit., pp. 50-103.

¹³⁶ Ivi, p. 78.

morto»¹³⁷ e preso in mezzo al limbo della mutazione verso un mondo di cose, uomini ed eventi il cui senso le sue *claves universales* non disserrano più.

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse
At times, indeed, almost ridiculous—
Almost, at times, the Fool (vv. 111-19)¹³⁸:

così l'antitragico, desublimato J. Alfred Prufrock del *Love Song* (1910-11) di T.S. Eliot. Non così il Gonzalo gaddiano, fondamentale ignaro — con l'eccezione dei baleni di masochistica consapevolezza — di quanto sia stato contagiato a sua volta dalla teatralità del mondo. La sua tragedia destinale, non la vive, se non per interposta persona, *dramatis persona*, e dunque la recita nel suo umanesimo fattosi, entro la temperie secolarizzata e razionalizzata della modernità, aridamente volontaristico, indigente e posticcio, indizio dell'irrecuperabilità della pienezza ontologica della tradizione, dell'ingorgarsi dell'immediatezza vitale nei circoli viziosi del ragionamento e del rapporto mediato che l'uomo del Novecento, nella sua trasformazione in personaggio¹³⁹, instaura con il mondo

¹³⁷ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 408.

¹³⁸ T.S. Eliot, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in *The Complete Poems and Plays (1909-1950)*, Harcourt Brace, New York, 1971, pp. 3-7.

¹³⁹ Cfr. R. Luperini, *L'autocoscienza del moderno nella letteratura del Novecento*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006, pp. 7-21, a p. 8. Cfr. anche il capitolo «Il romanzo e la cognizione: i modi del tragico» di C. Savettieri, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, Pisa, ETS, 2008, che vede invece la poetica gaddiana del tragico emergere dal contrasto tra tragico e grottesco. Chi crede senza riserva alcuna che la letteratura gaddiana — in particolare la *Cognizione* — sia sempre ed essenzialmente tragica come ha da essere «ogni grande letteratura» (e dove sta scritto?), è G. Stellardi, *Gadda tragico: miseria e grandezza della letteratura*, in «I quaderni dell'Ingegnere», 2, 2003, pp. 169-89, a parere del quale «la *Cognizione* è proprio, al suo centro, una tragedia, che vede un esemplare

e con se stesso. Come nell'*Enrico IV* pirandelliano, in cui il protagonista implora l'intervento di chi possa liberarlo dal sortilegio che dai tempi di una mascherata lo tiene avvinto alla propria immagine in costume medievale¹⁴⁰, la tragedia ritorna in forma sconosciuta, pressappoco farsesca e indubbiamente ironica¹⁴¹, percepibile non solamente, come pensa Guido Baldi, nell'antinomia tra i picchi dignificanti del sublime e i *descensus ad inferos* della satira (che per Baldi sono concessioni allo schizzo bozzettistico del pasticcio del mondo)¹⁴², ma anche nel patetismo iperletterario e aulico delle accensioni del registro sublime. Gonzalo non è Amleto né Oreste — come, d'altra parte, la madre non è né Veturia né Giulio Cesare né King Lear. Scegliere figure eccelse della letteratura come mediatori esterni — che, per esser tali, suscitano nell'accogliuto un'identificazione positiva, non infirmata dall'antagonismo risentito — e vestirne i panni ammonta a guadagnare un salvacondotto per l'ammissione alla Repubblica delle Lettere, dal cui empireo (si tenga presente che, nella villa, la stanza da letto della madre e la stanza in cui Gonzalo si ritira a meditare e leggere i classici della letteratura e della filosofia, e in cui custodisce la sua mitragliatrice di guerra, sono situate al piano alto, mentre il piano nobile è quello quotidianamente saccheggiato dalla plebe) sentirsi in diritto e in dovere di

umano, un fratello, combattere vanamente contro il suo nero fato; che l'eroe sia a metà comico, che il linguaggio sia solo frammentariamente quello alto della tragedia, è vero ma non essenziale» (p. 180). Certo che così ci si tiene l'acqua sporca e si butta via il bambino, che, per quanto difettivo possa essere, è pur sempre l'essere che conta.

¹⁴⁰ Cfr. R. Luperini, *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 122.

¹⁴¹ Ironia da accreditarsi per intero all'autore modello, chiaramente, non al personaggio. Si veda V. Jankélévitch, *L'ironia* (1936, 1964), ed. it. a cura di F. Canepa, Genova, il melangolo, 1987, p. 129: «l'ironia sgonfia la falsa sublimità, le esagerazioni ridicole e l'incubo delle vane mitologie. Siccome esiste nelle nostre idee una tendenza a giungere sino al culmine di tracotanti antitesi, nei nostri sentimenti un'inclinazione passionale che li renderà ossessivi e, per così dire, cancerosi nei nostri atti infine una disposizione a mutare in abitudine o idea fissa, abbiamo bisogno di un moderatore che compensi con una certa frivolezza benevola la triplice "frenesia" della logica, della memoria e del sogno».

¹⁴² G. Baldi, *Carlo Emilio Gadda*, cit., pp. 106-8.

scagliare la scure del giudizio universale e cantare il *dies irae* ai Filistei tutti, perché tutti egualmente colpevoli della corruzione del mondo.

Protagonista di un romanzo della decadenza, Gonzalo è — avrebbe detto Lukács per delucidare, disapprovandola per la presunta mistificazione apologetica che vi fiuta, l'esilità affabulatoria di questo tipo di narrativa — «un morto che passeggia tra le quinte delle immagini descrittive con sempre maggior consapevolezza del suo esser morto»¹⁴³. E sia. Questo è Gonzalo. Lo sa ed è convinto di conoscerne appieno la ragione, che naturalmente — dalla sua prospettiva vittimistica, almeno — risiede nella pravità degli altri e dei tempi, ciò che lo legittima a tirarseli dietro nella morte destituendoli di senso. Allo stesso modo, per commiserevole sgravio di coscienza, l'autore empirico Carlo Emilio Gadda si lascia ripetutamente andare alla platealità e all'istrionismo romantici, posando a più riprese da capro espiatorio e ridimensionando la propria poetica dello spasimo stilistico alla funzione ancillare di una rappresaglia e di una nemesi private, secondo quanto dichiarava senza esitazione alcuna nel 1934 nel preambolo di *Tendo al mio fine*:

Tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi come formate cose ed obbietti: come paragrafi immoti della sapiente sua legge. Umiliato dal destino, sacrificato alla inutilità, nella bestialità corrotto, e però atterrito dalla vanità vana del nulla, io, che di tutti li scrittori della Italia antichi e moderni sono quello che più possiede di comodini da notte, vorrò dipartirmi un giorno dalle sfiancate sèggiole dove m'ha collocato la sapienza e la virtù de' sapienti e de' virtuosi, e, andando verso l'orrida solitudine mia, levarò in lode di quelli quel canto, a che il mandolino dell'anima, ben grattato, potrà dare bellezza nel ghigno (*CU*, p. 119);

e riaffermava nell'*Intervista al microfono* del 1950:

¹⁴³ G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 311.

Nella mia vita di «umiliato e offeso» la narrazione mi è apparsa, talvolta, lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la «mia» verità, il «mio» modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta. Sicché il mio narrare palesa, molte volte, il tono risentito di chi dice rattenendo l'ira, lo sdegno. Di ciò domanderei perdono a Dio, e magari alle creature, se Dio e le creature potessero garentirmi di non ripetere, in avvenire, gli scherzucci del passato. Domanderei e domando comunque perdono, poiché se gravi sono state le offese immeritamente patite, gravi sono stati anche gli errori dipoi commessi. Molti errori ho commesso: *dopo* e in *conseguenza* dei turbamenti che le offese avevano generato in me. (VM, p. 503)¹⁴⁴

Falsa coscienza e falso pensiero agevolano l'universalizzazione abusiva delle ragioni difettive di una soggettività ferita, che si rivale «come il paranoico, correggendo, tramite una formazione di desiderio, un lato del mondo per lui intollerabile e iscrivendo nella realtà questo desiderio»¹⁴⁵. E l'universalizzazione ideologica di interessi partigiani è espediente antico della borghesia, che vi ricorre ora per dotare di positiva legittimazione etica e intellettuale la sua egemonia, ora per scoraggiarne l'eversione, veduta e rappresentata come una distruzione di civiltà. È anche, a partire dal Romanticismo, *habitus* del cetto intellettuale e artistico borghese, che, nella crisi di aura e mandato sociale che ne fa «una frazione dominata della classe dominante»¹⁴⁶, se ne serve per una sublimazione denegante del proprio *status* che gli assicuri la rivalsa sia contro l'utilitaristica borghesia politicamente ed economicamente egemone, sia contro il 'popolo' virtualmente sovvertitore. Gonzalo, infatti, perché intellettuale e artista piccoloborghese, eredita e

¹⁴⁴ Un impulso di vendetta, d'altronde, pare abbia ispirato l'ideazione all'indomani della morte della madre dell'autore: «Fra l'altro la mia casa di campagna (bella grana anche questa!) mi procura più grattacapi che una suocera isterica. Sono le fisime casalinghe, brianzuole e villerecce di un mondo che è tramontato per sempre lasciandoci solo stucchevoli tasse da pagare.— Mi vendicherò» (C.E. Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini*, cit., p. 19, con la relativa nota di Contini; la lettera è datata 26 maggio 1936).

¹⁴⁵ S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1929), in *il disagio della civiltà e altri saggi*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1971, p. 217.

¹⁴⁶ P. Bourdieu, *Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe* (1971), in *Campo del potere e campo intellettuale*, a cura di M. d'Eramo, Roma, manifestolibri, 2002, pp. 51-82, a p. 66.

rilancia la condanna dei *tempora* e dei *mora* tardomoderni alla quale s'erano intonate le geremiadi dell'intellettualità italiana postunitaria. Questa, posta davanti al mostruoso dato storico di un paese avviato verso un capitalismo avanzato di tipo monopolistico che determinava la marginalità sociale degli intellettuali e la mercificazione delle loro produzioni, aveva reagito rimettendo in auge uno strumentario conoscitivo inadeguato, ovvero trincerandosi in un sorpassato umanesimo di marcata impronta letteraria e nel moralistico appello «al rispetto di una norma astratta, ideale, che può esser di volta in volta l'epica leggendaria del Risorgimento o la riforma *in interiore homine* o il culto dell'ordine e del diritto»¹⁴⁷. Di misconoscimento è questione, e non di natura individuale e psicologista bensì ideologica e di classe, cui Gonzalo/Gadda somma, di suo, la collera e la doglienza del reazionario intellettuale declassato che ha oramai deposto la fede nel riscatto mondano, differendone la realizzazione nella trascendenza, non importa sia quella annichilente della morte tragica, invocata nonostante la sua irreconciliabilità con l'episteme laica e, per la divisione del lavoro che vi s'insinua, disgregata e disgregante della modernità¹⁴⁸. Nella realtà storico-pragmatica, onde veder avverata l'utopia tragica di un ristabilimento dell'ordine immanente al mondo, modernisti anche grandi come Gadda si volsero fiduciosi alla rivoluzione conservatrice fascista, che, nella sua esaltazione vitalistica e irrazionalistica dell'esistenza come immolazione di sé e lotta in

¹⁴⁷ A. Asor Rosa, *La cultura*, cit., p. 839.

¹⁴⁸ A rigore, la morte tragica non è annichilimento del senso ma rimpatrio nel senso trascendente. Se nella modernità novecentesca il tragico si mostra depotenziato, la ragione va colta nell'inazione che isterilisce la progressione dell'intreccio e il suo acquisto di conoscenza nell'iteratività vacua delle situazioni, portato di un disincanto pessimistico che proprio nel nichilismo schopenhaueriano ha la sua sistemazione ed espressione teoretica: «La degradazione sembra essere l'esito di ogni tentativo di recupero dell'antico da parte del moderno [...]. È proprio ciò che accade alla rivelazione (che si pretende tragica) nella filosofia schopenhaueriana, in cui lo svelamento, anziché una precedentemente ignorata sovrabbondanza di senso, non rivela altro che la *vanitas vanitatum* dell'*itinerarium* umano» (M. D'Urso, *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 78).

nome della tenuta dello Stato concepito come ente sovraordinato all'individuo, coltivò un suo proprio mistificante sentimento tragico della vita a uso e consumo delle masse emotivamente mobilitate¹⁴⁹. La tragedia modernista fu strumento adibito alla contraffazione della realtà, dunque alla menzogna, con i ferali contraccolpi che bruttarono del sangue di innocenti veri la storia del Novecento, a scrivere le cui pagine peggiori e più tristi poeti a volte cooperarono per ottenere la vendetta che avevano gridato. Impostori, come a volte sanno essere i poeti, quando — a dar ascolto al vecchio Friedrich Nietzsche di *Umano, troppo umano* —

mirano deliberatamente a diffamare e a trasformare ciò che di solito vien detto realtà in qualcosa di insicuro, di apparente, di non autentico, in cosa piena di peccato, di dolore e di inganno; sfruttano tutti i dubbi sui confini della conoscenza, tutti gli eccessi scettici, per drappeggiare le cose nei veli dell'incertezza: affinché poi, dopo questo offuscamento, senza esitazione alcuna si intenda il magico incantesimo che essi eserciteranno sulle anime come la via alla «verità vera», alla «realtà reale»¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Sulla collusione fra modernismo, tragicità e fascismo cfr. il capitolo «Demons» di T. Eagleton, *Sweet Violence*, cit.; sul sentimento tragico della vita peculiare al fascismo, si veda E. Gentile, *Fascismo*, cit., *passim*.

¹⁵⁰ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, cit., vol. II, p. 23. Dal Nietzsche di *Umano, troppo umano* può venire un contributo alla lotteria della fonte del titolo del romanzo gaddiano, che Emilio Manzotti («*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, cit., p. 204) fa risalire alla lettera della traduzione italiana qui citata di un passo de *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Ora, il titolo dell'aforisma 109 del primo volume di *Umano, troppo umano* suona «Dolore è conoscenza» (pp. 89-90). È da ammettere, tuttavia, che il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo non annovera di Nietzsche l'opera in questione.

INTERMEZZO

Un'estetica da praticone.

Carlo Emilio Gadda tra gnoseologia e poetica

I. Da una gnoseologia alla questione della lingua

1. Consegnate alle annotazioni rapide e frammentarie di scritti incompiuti a lungo rimasti inediti quali il *Racconto italiano di ignoto del novecento* e la *Meditazione milanese*, o a una produzione saggistica dispersa e spesso d'occasione, la riflessione gaddiana sulla lingua e la poetica non sono mai state oggetto, da parte dell'autore, di una trattazione sistematica, la quale era altresì tutt'altro che congeniale al temperamento di Gadda, le cui osservazioni teoriche traggono origine soprattutto dalla necessità pratica di un'auto-chiarificazione e di una messa a punto delle ragioni del proprio operare artistico o dei procedimenti formali in cui esso si esplica. Un esame critico delle posizioni del Nostro in materia di linguaggio e di concezione degli scopi e degli strumenti della narrazione come quello che qui si vuole tentare, dovrà pertanto affidarsi all'azzardo di un attraversamento delle disseminate enunciazioni gaddiane non tanto per forzarle arbitrariamente nella coerenza di un sistema costruito e montato *a posteriori*, ma per poterne individuare sviluppi e maturazione, magari anche facendo occasionalmente e riferimento alla loro attuazione nella pratica artistica.

Un passo indubbiamente saliente della *Meditazione milanese*, nel cui breve giro Gadda compendia le proprie idee sulla lingua e sulla sua rifunzionalizzazione in vista della creazione poetica, può fungere da punto di partenza dell'analisi:

Ogni parola deve essere dal poeta rivissuta nelle sue risonanze infinite: e chi le parole adopera a caso, freddamente e antistoricamente astraendole dal vivente e vissuto e raggiunto contesto d'una lingua, come da un codice telegrafico si astraie un segno convenzionale e finito per redigere un cablogramma cifrato, quegli non sarà poeta ma potrà rendere invece servigi utilissimi come aiuto-telegrafista in qualche stazione di ferrovia interurbana¹.

Due ragioni essenziali rendono significativa la presenza del brano appena citato nella *Meditazione*, e precisamente nel capitolo conclusivo della sua stesura iniziale, il cui titolo «Il metodo» suona quasi programmatico: la prima sta nell'assegnazione alla letteratura da parte dello scrittore-filosofo, che nel 1924 (vale a dire soltanto quattro anni prima della redazione della *Meditazione*) aveva tentato con il *Racconto italiano* la strada del romanzo e un primo approccio ai «problemi d'officina» che esso poneva, di una funzione conoscitiva o «euristica»; la seconda risiede nell'attribuzione di tale funzione all'interno di una teoria della conoscenza e di un metodo gnoseologico che costituiscono anche, a un tempo, un progetto di scrittura creativa atto a rispondere a quella che Gadda definisce «la coscienza della complessità» (*MM*, p. 669), cioè a un paradigma epistemologico di tipo relazionale per il quale il reale va concepito non già quale prodotto d'una sommatoria di unità distinte e separate, bensì come il risultato sempre provvisorio di una molteplicità dinamica e intrecciata di rapporti.

A governare la gnoseologia gaddiana, sulla quale decisiva fu l'influenza esercitata dalla teoria della conoscenza leibniziana, interviene una sorta di principio di indeterminazione, per il quale se il reale va concepito come «un groviglio o somma di rapporti nel senso più elato» (*MM*, p. 870) soggetto per costituzione al mutamento, a «una perenne deformazione» di natura sia temporale (diacronica) sia logica (sincronica),

¹ C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia e G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993, pp. 844-45. D'ora in avanti, *MM*.

non diversamente accade per quell'«insieme di relazioni non perennemente unite» (*MM*, p. 649) che è il soggetto conoscente e per la conoscenza stessa, la quale, sottoposta anch'essa a un eracliteo e incessante processo di modificazione e trasformazione dei suoi criteri, modi e oggetti, e per questa ragione sempre approssimativa, viene a identificarsi con il reale: «il flusso fenomenale si identifica in una deformazione conoscitiva, in un 'processo' conoscitivo. Procedere, conoscere è inserire *alcunché nel reale*, è quindi, deformare il reale» (*MM*, pp. 862-63); «una perenne deformazione si attua nella realtà sia che la pensiamo come pulsazione oggettiva sia che la pensiamo come interpretazione o conoscenza» (*MM*, pp. 675-76)². Sulla base di un siffatto paradigma epistemologico, incentrato su un'irriducibile mobilità del reale in grado di eludere l'illusoria fissità di «una salda, una univoca realtà» (*MM*, p. 860), procedendo «da una gnoseologia alla “questione della lingua”»³ — vale a dire, dall'ambito delle considerazioni sulla conoscenza a quello più propriamente poetico-creativo dell'interrogazione sulla natura della prassi scrittoria e del suo armamentario linguistico —, il problema viene formulato in termini non dissimili. Il «dato linguistico» da cui l'elaborazione artistica prende avvio eleggendolo quale oggetto su cui dovrà esercitarsi, parimenti a quanto avviene nel processo conoscitivo, non appare stabile e compatto ma contrassegnato da sfaccettature molteplici per la tridimensionalità e mutevolezza che lo caratterizza «come qualcosa di *non semplice in sé*» (*MM*, p. 860), al punto da richiedere un'«ermeneutica a soluzioni multiple» (*MM*, p. 748). Gadda, in sostanza, nella sua «esigua e frammentaria poetica»

² Si veda G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco* (1988), trad. it., Torino, Einaudi, 1990, p. 74, a conferma dell'adattamento da parte di Gadda della teoria della conoscenza di Leibniz: «la conoscenza è piegata come quello che essa conosce».

³ C.E. Gadda, *I viaggi la morte*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, p. 476. D'ora in avanti, *VM*.

(VM, p. 427) aliena da ogni pretesa di sistematicità, prende le mosse da considerazioni non meramente linguistiche, in cui la parola figura quale oggetto rigidamente codificato e inerte, ma da una concezione pragmatica della lingua, della quale rileva la variegata fenomenologia storica e sociale, il suo essere concretamente, oltre e prima ancora che un apparato di segni convenzionali, un'epitome ideologica («un materiale espressivo già definito in termini, già concreto in figurazioni comuni»: VM, p. 476) e un gesto⁴. Come non può darsi nella concretezza della fruizione della lingua e nella stessa costituzione di questa una parola che abbia la neutralità di un lemma di dizionario, allo stesso modo non può darsi una parola ricondotta per depurazione a un presunto stato o sostrato di originalità, una parola il cui spessore semantico e persino la cui fisionomia morfologica non siano interamente dovuti al conformarsi agli usi ai quali va soggetta e all'accentuazione intenzionale che vi hanno depositato e continuano a depositarvi innumerevoli parlanti storicamente e socialmente rilevanti, seppure anonimi.

2. Puntualizzare il rapporto tra la questione della lingua e la filosofia esposta nella *Meditazione* non equivale immediatamente a subordinare il primo termine al secondo, trascurando per questa via la specificità delle concezioni linguistiche dell'autore, oltre che il tipo d'approccio e le conseguenze che esse implicano sul piano creativo. «Come tutti i grandi scrittori», è stato osservato a ragione da Romano Luperini, «Gadda conosce la realtà scrivendo; e la forma del contenuto è un modo specifico di conoscenza»⁵; al

⁴ Si veda U. Galimberti, *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, Milano, Feltrinelli 1984², p. 95: «Le parole, infatti, non sono segni, ma espressioni [...]. Se la parola non fosse un gesto, e al pari del gesto non contenesse il proprio senso, la comunicazione sarebbe impossibile».

⁵ R. Luperini, *La "costruzione" della «cognizione» in Gadda*, in *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 259-78, a p. 277. Si veda anche C. De Matteis, *Carlo Emilio Gadda: la conoscenza della*

quale, pertanto, sarebbe riduttivo e fuorviante assegnare una funzione di ancillarità, tanto più che la scrittura di Gadda recalcitra alla disciplina di preconetti dettami speculativi come pure all'osservanza di maniere strettamente letterarie⁶. Seguendo dappresso Gadda e il suo metodo d'indagine, ciò che conta è individuare un sistema aperto di nessi e interrelazioni che colgano una sorta di piattaforma comune o area di intersezione, e — a un tempo — specificità, differenze e divergenze, in piena coerenza con il «concetto della incongruenza o imperfetta sovrapponibilità dei sistemi reali» (*MM*, p. 819) formulato nella *Meditazione*. L'opera gaddiana sia filosofico-saggistica sia creativa non è rigidamente segmentata da compartimenti stagni e barriere; al contrario, essa gioca sui labili confini e sulle possibili connivenze tra ambiti culturali e codici espressivi eterogenei e disparati, mantenendo tuttavia di ciascuno d'essi le peculiarità che ne giustificano l'esistenza originale.

A nostro avviso, l'aspetto che accomuna in Gadda il suo «enciclopedismo forse riprovevole»⁷ di ascendenza barocco-leibniziana alla sua «Estetica empirica, da praticone» (*VM*, p. 444) è proprio una visione problematica e analitica del reale e delle sue manifestazioni, al di là di ogni datità sostanzialisticamente unidimensionale e rappresa «nel suo io saputello di pacco postale chiuso e inceralaccato» (*MM*, p. 814). Se le cose non stessero in questo modo, se non fosse una rete di relazioni a costituire la realtà, bensì la mera giustapposizione di elementi sciolti da qualsiasi connessione e perciò

scrittura, in *Il romanzo italiano del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp.109-22, in particolare p.116.

⁶ «L'aver un programma prefisso è una cosa terribile per me e già costituisce un'«entrave»»: così Gadda in *Racconto italiano di ignoto del novecento* (d'ora in poi, *RI*), in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 418; in cui però, ancora tradendo l'influenza dell'idealismo crociano, propende per una poetica concepita in termini di «ispirazione e [...] vena del momento» (p. 417).

⁷ Così Gadda si esprimeva rilasciando a Dacia Maraini un'intervista, pubblicata dall'autrice in *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 9-21, a p. 15.

assoluti nel senso etimologico del termine, la conoscenza, che per Gadda è non solo individuazione di rapporti ma rapporto essa stessa, ricadrebbe nell'aporia teoretica che il noumeno kantiano implica, quando non dovrebbe ripiegare su soluzioni metafisiche per forzare la realtà nei limiti di categorie aprioristiche che ne superino e aggirino l'inconoscibilità. Ora, una posizione così espressa ha immediate implicazioni poetiche, in cui la questione non strettamente filosofica ma generalmente conoscitiva si traduce in un determinato intento rappresentativo della realtà, attuabile solo laddove non si dia incomparabilità di elementi, poiché «il mero semplice è un chiuso in sé e non potrebbe rappresentare alcunché, nemmeno a sé medesimo, non potendo riferirsi ad alcunché, nemmeno sé medesimo. Ché relazione implica almeno sdoppiamento o polarità». E in «un atto di polarizzazione» (che non va interpretata come mero dualismo) o «crisi euristica o giudizio euristico» (*MM*, p. 829) consiste «la sintesi operatrice del reale» (*VM*, p. 488) nella sua valenza tanto di «atto espressivo» (*VM*, p. 430), che ha luogo grazie al rapporto antagonistico che si instaura tra il soggetto e l'oggetto della rappresentazione, quanto di «processo autodeformatore della conoscenza» (*MM*, p. 733). Nulla sussiste di autosufficiente e irrelato, poiché il dato, per la sua multipla e plurima consistenza, è esso stesso un sistema solo provvisoriamente cristallizzato, dal momento che un insieme di relazioni non può mai costituire il termine ultimo e il senso univoco del processo conoscitivo, ma solo una sua tappa definita arbitrariamente⁸, alla quale è da riconoscersi il carattere di «grumo o sistema o nucleo» solo alla condizione di collegarla a ciò che la comprende quale sua parte e porzione, cioè a «una ascensione di sistemi» (*MM*, p. 664).

⁸ Si veda *MM*, p. 648: «i limiti del sistema sono determinabili in base al grado di approssimazione dell'analisi che ci interessa di istituire».

Concepito il reale come «frenetica differenziazione» (*MM*, p. 882) e polarizzazione degli elementi differenziali, al punto di supporre — in contraddizione con il carattere congetturale e arbitrario della conoscenza — l'esistenza di un «sistema che deve essere pensato nella sua vastità ed onneità» (*MM*, p. 814), quindi come onnicomprensivo e in grado di circoscrivere ed esaurire la realtà intera declinandone tutte le proprietà, in quella che è la *pars destruens* della *Meditazione* Gadda procede consequenzialmente allo smontaggio dell'idea classica di sintesi con un'operazione di «dissoluzione dei miti», avviata prendendo a bersaglio polemico il concetto di sostanza, il quale, a suo dire, formulato nei termini essenzialistici della tradizione, costituisce nient'altro che un «fisima», rimandando non già a una costituzione primaria e immutabile al di là dei suoi predicati, ma a «una situazione teoretica inalterata per attimi congenere a un flusso teoretico pulsante per attimi» (*MM*, p. 868), ovvero a un termine correlato al processo di deformazione fenomenica e conoscitiva.

Il relativismo della conoscenza che pure connota la concezione combinatoria di Gadda, non costituisce una deriva nichilistica. In verità, esso si sfonda sul presupposto scettico dell'impossibilità antropologicamente intrinseca a ogni costruzione umana di essere esaustiva e conclusiva, trattandosi piuttosto di «una funzione *storica* del pensiero, non un assoluto» (*MM*, p. 651). In tal modo, nel leibnizianesimo tutto novecentesco di Gadda, inammissibile diviene presumere la «chiusura ermetica» (*MM*, p. 741) di qualsiasi insieme o sistema di rapporti, ossia la «condizione di claustrazione» a cui soggiacciono le monadi leibniziane, le quali altresì, per dirsi tali, devono soddisfare — nelle loro molteplici ma finite relazioni, delle quali il migliore dei mondi è l'ottimistico prodotto —

a una «condizione di compostibilità» e a un «principio armonico»⁹. Quello del *neobarocco*¹⁰ Gadda è, al contrario, «un mondo di captazioni piuttosto che di claustrazioni»¹¹, un universo che non conosce cesure e censure, e in cui la nozione di individualità, presa nel significato etimologico di singolarità indivisibile e autosufficiente («concetto di individualità grossa od empirica»: *MM*, p. 651), figura solo come un inattuale residuo linguistico e concettuale sopravvissuto alla tradizione di pensiero che lo legittimava, essendo, quello gaddiano, un mondo popolato di monadi porose e permeabili, quando non siano addirittura monadi infrante, per figurare la cui rovina Gadda fa ricorso all'ipotiposi delle «baracche sconquassate rispetto alle pure sfere d'acciaio di Leibniz [e con] mille finestre e fessure» (*MM*, p. 832 n.).

In confronto alla produzione saggistica e narrativa, dunque, i principi di gnoseologia esposti da Gadda in quella «affrettata e sintetica “operetta” di esegesi da un lato e di *apology*»¹² dall'altro che è la *Meditazione milanese*, parzialmente redatta nel 1928 ma pubblicata postuma soltanto nel 1974, non costituiscono un *a priori* teoretico da collaudare narrativamente in una sorta di *exercitatio* retorica, quasi l'arte funga da messinscena di un apparato assiomatico al quale possano farsi risalire determinate scelte

⁹ Cfr. G. Deleuze, *La piega*, cit., pp. 35-41, 89-92 e 191-205.

¹⁰ Nota l'insofferenza di Gadda per la definizione, attribuitagli da taluni critici, di scrittore barocco così come per quella di maccheronico; insofferenza che scaturisce dal rifiuto di vedere nella propria scrittura un alessandrino gratuito e fine a se stesso. Si veda *VM*, p. 435: «Da ciò discende, altresì, quello che mi viene imputato e difetto [...]: il barocco»; C.E. Gadda, *La cognizione del dolore* (d'ora in poi, *C*), in *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini e E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, p. 760: «il barocco e il grottesco albergano già nelle cose [...]: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia [...]: il grido-parola d'ordine “barocco è il G.!” potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto “barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine”». Si veda al riguardo G. Cattaneo, *Il gran lombardo*, Torino, Einaudi, 1991, p. 98.

¹¹ G. Deleuze, *La piega*, cit., p. 123.

¹² Con queste parole Gadda definiva la *Meditazione milanese* nell'intervista rilasciata ad Alberto Arbasino e da questi pubblicata in *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 195-210, a p. 197.

strutturali, stilistiche e significanti. La stessa *Meditazione*, d'altra parte, caratterizzata da un'«indole facile e popolaristica della redazione» (*MM*, p. 622), può essere letta — come suggerito Guido Baldi¹³ — non solo come un tentativo di sistemazione teoretica, ma anche come un esempio di creatività letteraria, e venire annoverata tra le prime prove di mezzi e procedimenti stilistico-espressivi sia per la drammatizzazione frutto dell'impianto dialogico della trattazione, sia per il ricorso a digressioni e alla parodia messa in atto attraverso «una sottile, costante stilizzazione, un rifare il verso a modi di prosa illustre»¹⁴. Ciò a cui è necessario dare rilievo, insomma, è che filosofia e letteratura intrattengono non scambi unidirezionali e unilaterali, quanto rapporti vicendevolmente critici e di mutua integrazione¹⁵, a partire dalla consapevolezza dell'eccedenza di senso con cui il reale sopravanza sempre ogni pretesa di sistematicità compiuta; un'eccedenza che può forse essere chiamata in causa per chiarire le ragioni sia della sospensione della stesura della *Meditazione* sia dell'inconcludenza dei romanzi maggiori.

A questo punto, se la filosofia non rappresenta il *primum* logico al quale ricondurre l'opera narrativa, non trova né legittimità né fondatezza un'interpretazione tesa a spiegare la genesi e il fine della scrittura narrativa in termini sia derivativi sia di mera applicazione di principi e programmi speculativi¹⁶. Gadda — scriveva Gianfranco

¹³ G. Baldi, *Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mursia, 1988², pp. 191-93.

¹⁴ Ivi, p. 193.

¹⁵ Si vedano J. Risset, *Progetto di descrizione del rapporto letteratura-filosofia in Gadda*, in F. Bettini et al. (a cura di), *L'alternativa letteraria del '900: Gadda*, Roma, Savelli, 1975, pp. 7-9, a p. 7; Ead., *Carlo Emilio Gadda o la filosofia alla rovescia*, in *L'invenzione e il modello*, Roma, Bulzoni 1972, pp. 156-164; M. Lunetta, *Gadda e il desiderio filosofico*, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda: progettualità e scrittura*, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 81-84.

¹⁶ Si vedano, come esempi di questa linea interpretativa, C. Bologna, *Il romanzo come «cognizione» e «rappresentazione»: Gadda*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 898-928, a p. 902; C. Benedetti, *Una*

Contini già nel 1934 quando, recensendo *Il castello di Udine*, era ancora all'oscuro dell'esistenza e dei contenuti della *Meditazione* — «sta in quell'inquieta regione dove l'uomo non sceglie ancora tra il mediatore e il poeta: sua vocazione è di non poter abbandonare il bivio, suo compito è non decidersi; sotto pena di finire virtuoso e tecnicista»¹⁷. Ciò che però non significa che l'apporto delle indicazioni preordinate di un esteriore apparato filosofico decida della pregnanza della scrittura, ma che quest'ultima, purché non consista nella mera evasione di pezzi di bravura compositiva, ha componenti di pensiero e finalità conoscitive immanenti alla sua natura e ai procedimenti ai quali affida le sue realizzazioni. Nulla, pertanto, autorizza a porre il rapporto tra filosofia e scrittura come se premesse filosofiche decidessero deterministicamente dei fini e della configurazione strutturale e stilistica della creazione, la quale poi si riscatterebbe da questa soggezione e ipoteca di senso — secondo quanto afferma Gian Carlo Roscioni¹⁸ — grazie a una sorta di irriflessa e incontrollabile propensione all'antagonismo e alla contraddizione da parte dello scrittore nei confronti delle proprie idee filosofiche, pulsione che darebbe luogo sul piano narrativo a esiti indipendenti dalla volontà e intenzionalità dell'autore, ossia a uno scacco inevitabile e puramente subito del progetto di «organare il groviglio conoscitivo» (*MM*, p. 742)¹⁹. Approdo critico, questo di Roscioni, che poi contraddice e persino nega quella *disarmonia* che nel titolo del suo mirabile studio si preannuncia come *prestabilita*.

trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio», Pisa, ETS, 1987², p. 10; e A. Mastropasqua, *Il progetto e lo scacco*, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda*, cit., pp. 49-60, a p. 51.

¹⁷ G. Contini, *Primo approccio al «Castello di Udine»*, in *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 3-10, a p. 9.

¹⁸ G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1975², p. 203.

¹⁹ Ivi, p. 88.

Occorre aggiungere come Roscioni, al quale si deve la prima e più organica esposizione del retroterra filosofico e della *Weltanschauung* di Gadda, avanzi con cautela la sua tesi nella consapevolezza di non poter desumere la specificità dell'invenzione letteraria dalle conclusioni della *Meditazione*²⁰. E tuttavia è possibile constatare nella sua posizione un'oscillazione che lascia aperta la questione della natura e del senso dell'appartenenza reciproca di gnoseologia e produzione narrativa. In siffatta oscillazione di vedute la cautela critica convive con la perentorietà di una tesi che asserisce la pressoché assoluta corrispondenza e coincidenza dei due termini, dei quali è però la letteratura a dovere adeguarsi all'altro termine come alla sua «causale principe». Che poi Gadda «abbia inteso servirsi della narrazione, e più specialmente degli intrecci [...] per tradurre in finzioni e in immagini la sua concezione logico-combinatoria della realtà»²¹, suscita perplessità ancora maggiori quando si pensi come Roscioni, scansando la rivisitazione gaddiana della nozione di intreccio, per corroborare le proprie conclusioni faccia riferimento al *Racconto italiano*, vale a dire proprio all'opera in cui Gadda sperimenta, nel momento stesso in cui si propone «una rappresentazione un po' compiuta della società» (*RI*, p. 414) a partire da un progetto di raffigurazione del reale fondato su un'«idea della combinazione-possibilità» (*RI*, p. 406), l'inattualità e l'improbabilità di una formula ancora ottocentesca di intreccio (quella «dei vecchi romanzi, che i nuovi spesso disprezzano»: *RI*, p. 460), alla cui attrazione ancora non gli riusciva a sottrarsi del tutto nel '24. Come presagendo la maggiore congenialità alle ragioni del suo temperamento di narratore più maturo di impianti in cui l'intreccio non mantiene

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 116.

²¹ *Ivi*, p. 207. Si veda anche I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), in *Saggi 1945-85*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 717.

l'«omogeneità» della narrazione classica, ma implode per non riuscire a circoscrivere una materia narrata che continuamente trasborda, nel *work in progress* che è il *Cahier d'études* Gadda annotava significativamente alternative costruttive inconciliabili, delle quali sarà la seconda a decidere il tenore della sua opera più tarda e più matura: «Nel mio sinfonismo potrei curare una certa simmetria (procedimento ad antistofi estetiche) o invece eleggere un *vitalismo* dallo sviluppo apparentemente disordinato (digressioni, ecc.) — Mettere a confronto questi due modi, come due tesi opposte» (*RI*, p. 485).

3. Conviene a questo punto, una volta chiarito come la letteratura non sia il semplice *pendant* della speculazione astratta, riavviare la ricognizione critica dalla nozione di dato, concepito da Gadda come «una infinità di relazioni sopraordinate le une alle altre» (*MM*, p. 861), poiché proprio in questa definizione risiede l'anello di congiunzione tra gnoseologia e concezione della lingua.

Nel saggio solariano — significativamente posteriore di un anno alla stesura della *Meditazione — Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* del 1929, la medesima attitudine microanalitica che aveva portato alla formulazione dell'ipotesi succitata sulla natura del dato, trova la sua trasposizione e applicazione all'ambito della riflessione sul linguaggio e dell'«officina» romanzesca, pensata, quest'ultima, prima come un artigianale e transitivo processo di «adeguazione al dato linguistico preesistente e poi di rielaborazione (meglio “coordinazione”)» (*VM*, p. 476). Gadda intende anche il linguaggio in modo complesso («da complector = io piego e ripiego»: *MM*, p. 829), ossia non come insieme organizzato frutto di una codificazione di convenzioni sempre identiche a se stesse e aventi valore di norme alle quali attingere illimitatamente e

incondizionatamente, bensì pragmaticamente come concreto atto sociale, in sé e nelle sue modalità soggetto a un divenire storico: «Gli operatori ed elaboratori del materiale estetico, nel chiuso de' singoli ambienti, sono un po' tutti, tutte le respiranti foglie del faggio, le fibre innumeri della collettività [...]. Ogni elaborazione è storia, come tutti m'insegnano, e storia, "bella trovata!", è il linguaggio» (VM, pp. 479-80).²² Inteso come fenomeno storico-sociale, cioè a partire dalla consapevolezza dei mutamenti determinati tanto dalla sua evoluzione storica quanto dalla varietà dei suoi impieghi che, in quanto tali, veicolano sempre «un riferimento pragmatico» (VM, p. 479), il linguaggio si presenta in realtà come una pluralità di linguaggi, un «impagabile talora, o talora felicissimo pastrocchio di idiomi e vocaboli», al cui forzato [si legga: inevitabile e necessario] plurilinguismo»²³ solo «malati di pauperismo» (VM, p. 494) possono contrapporre l'idea velleitaria e astratta di una lingua unica e unitaria, di una «presunta monolingua»²⁴ o di una «lingua "media", eguale per tutti»²⁵. La nozione gaddiana di linguaggio, al contrario, è tale «da potersi disgiungere in esso, come fibre in un tronco, motivi e fatti per lor natura distinti, e talvolta disparatissimi» (VM, p. 476). Un linguaggio plurale, dunque. Solo che tale pluralità è da intendersi non come mera giustapposizione e convivenza di linguaggi

²² Si vedano anche VM, p. 492: «Vista storica del vocabolo e del modo espressivo. Impossibilità di astrarre da un riferimento storico della lingua parlata e scritta»; e C. Hagège, *L'uomo di parole. Linguaggio e scienze umane* (1985), Torino, Einaudi, 1989, p. 140; «Esse [le lingue] sono iscritte in una durata, aperte permanentemente ai mutamenti».

²³ C.E. Gadda, *Il latino nel sangue* (1959), in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1153-62, a p. 1155. Cfr. C. Hagège, *L'uomo di parole*, cit., p. 274: «Se consideriamo come dialetti di una lingua sistemi le cui differenze, benché rilevabili a tutti i livelli, non fanno ostacolo allo scambio verbale, la variazione dialettale costituisce allora la regola, ed è semmai l'omogeneità totale a figurare come eccezione».

²⁴ C.E. Gadda, *La battaglia dei topi e delle rane* (1959), in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1162-75, a p. 1163.

²⁵ Id., *Processo alla lingua italiana (4 domande)* (1961), in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1190-95, a p. 1191.

diversi per essere regolati e regolamentati da differenti grammatiche normative, bensì come tendenza alla differenziazione interna alla lingua stessa, che da tale tendenza trae per propria dinamica costitutiva l'origine e la condizione della propria esistenza in conseguenza sia del venire a iscriversi in una durata storica, sia del doversi contestualizzare per poter essere fruita efficacemente nella comunicazione. Solamente in via puramente astrattiva e per necessità d'impostazione scientifica, quindi, può riconoscersi in una lingua un sistema la cui omogeneità sia il prodotto di una formalizzazione. Dati questi presupposti, Gadda può postulare la coincidenza di etica e lingua, dove *ethos* mantiene la sua accezione originaria di rinvio alla condotta umana nella misura in cui la comunicazione ne costituisce il tratto distintivo o addirittura fondante, e in cui la lingua — che poi articola la conoscenza — come quest'ultima assolve la funzione di un mezzo di relazione e di una relazione essa stessa a condizione di mantenere la sua *adattabilità* e referenza al reale. A queste condizioni, se persino le forme visibili di una lingua si determinano a partire dalle disparate funzioni alle quali essa adempie, tanto più sarà vero che dalle funzioni che la lingua assolve scaturiranno le sue valenze semantiche e i suoi sensi, ai quali, per definirsi anche nella pratica letteraria, sarà impossibile prescindere dalla reale interazione che nel fatto linguistico ha il suo strumento privilegiato e la sua sede.

Che si sia voluto vedere le considerazioni linguistiche di Gadda come un'anticipazione o semplicemente un analogo delle concezioni bachtiniane²⁶, a loro volta strettamente connesse con una teoria del romanzo, ha indubbiamente una sua fondatezza

²⁶ Cfr. C. Segre, *Novità su Gadda*, in «alfabeta», 55, 1983, pp. 3-4, a p. 3; e A. Battistini e E. Raimondi, *La retorica «utens» del narratore: da Gadda a Calvino*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III: *Le forme del testo*, t. II: *Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 320-28, a p. 324.

in una notevole e sorprendente consonanza e sodalità di approccio, oltre che una sua validità esplicativa delle asistematiche opinioni gaddiane, sebbene nulla documenti e comprovi neppure una tarda conoscenza da parte di Gadda dei testi di Michail Bachtin. Si pensi come per questi la lingua, lungi dall'essere un mero repertorio regolativo e strumentale, costituisca «una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo»²⁷, un sistema inconcluso di relazioni che mettono in gioco differenti punti di vista valutativi correlati dialogicamente²⁸. In un sistema siffatto la parola non è tanto accentuata da «significati neutri», quanto da molteplici «sensi attuali»²⁹ che ne fanno un fenomeno sempre ibrido, caratterizzato da un'«interna dialogicità» o «bivocalità»³⁰ dialogizzata. In questo suo essere costituzionalmente eterofonica in quanto segnata da «armoniche contestuali o dialogiche», la parola è sempre un «ideologema»³¹, mai una terra di nessuno.

Allo stesso modo di Bachtin Gadda vede e affronta la costituzione della lingua, di cui riconosce la centrifuga stratificazione storica e sociale che le è connaturata e che la moltiplica fino a farne un amalgama composito di lingue e universi di discorso, attraverso i quali trovano espressione concezioni del mondo diverse, spesso dissonanti e inconciliabili. Nessuna valenza inaugurale, nella concezione gaddiana, è peculiare caratteristica della parola in tutte le sue forme, sia perché essa «non è vergine mai» (VM,

²⁷ M. Bachtin, *La parola nel romanzo* (1934-35), in *Estetica e romanzo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, p. 101.

²⁸ Si veda quanto scrive sull'accezione bachtiniana di punto di vista C. Segre, *Punti di vista e polifonia nell'analisi narratologica*, in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 85-101, a p. 96: «Il termine non ha più l'originario valore prospettico (distanza e angolo da cui vengono traggurati i fatti), ma ha piuttosto quello di concezione nel mondo». Sullo stesso tema si veda Id., *Riflessioni sul punto di vista*, in *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 13-26, alle pp. 18-20.

²⁹ M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 89.

³⁰ Ivi, pp. 87 e 133.

³¹ Ivi, p. 141.

p. 436), sia perché «le nostre parole, sono dei momenti-pause (dei pianerottoli di sosta) d'una fluena (o d'una ascensione) conoscitiva-espressiva» (VM, p. 437); in altre parole, perché la lingua, in quanto sistema reale, muta per ragioni di adeguamento plastico della sua funzionalità alla situazione in cui viene praticata e per il carattere diacronico che le è connaturale. Non può che porsi come astrattezza o come impostura, allora, la riduzione della vitalità della lingua all'unità fissa di una lingua ufficiale, alla quale Gadda oppone «il vivente polipaio della umana comunicativa» (VM, p. 445), antidoto — come si vedrà di seguito — tanto contro la selezione linguistica teorizzata e messa in atto nella sfera letteraria, quanto contro la riduzione della polisemia e della separatezza alle quali nella prassi — per ragioni di immediata operatività e di efficacia, quindi di economia comunicativa — tende ogni idioma al fine di ridurre ogni interferenza e ambiguità, ogni rumore e ridondanza. Per questa ragione, scrive Gadda, occorre «rimettere alle parole e alle favole un mandato provvisorio e [...] una limitata procura» (VM, p. 454), dal momento che nella realtà quotidiana della comunicazione, dal cui movimento magmatico l'espressione si genera, nessuna parola può darsi miticamente dall'interno, può designare il proprio oggetto per via diretta e inopinabile grazie al suo essere consustanziale a esso e quasi sua emanazione. La parola può essere solo obliqua, allegorica e, nella propria interna divergenza, illuminare il proprio senso alla luce di un senso *altro* che essa stessa incorpora e incarna, divenendo, responsabilmente, il luogo non metaforico ma fisico, spazio-temporale (cronotopico, direbbe Bachtin) di una vera e propria drammatizzazione.

II. *Una esigua e frammentaria poetica*

1. «Il mondo — si legge ne *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* — bisogna pur guardarlo, per poterlo rappresentare: così guardandolo avviene di rilevare che esso, in certa misura, ha già rappresentato se medesimo» (VM, p. 488). Sulla base delle considerazioni avanzate, intuiamo le conseguenze che la questione linguistica comporta sul piano del metodo compositivo. È evidente, innanzi tutto, come la creazione letteraria si eserciti non sulle cose in sé allo scopo di svelarne l'intima essenza, ma si misuri con la mediazione delle rappresentazioni che delle cose veicolano le concrete pratiche linguistiche di enunciatori reali, ciascuno dei quali opera come tale nella propria sfera di appartenenza e di azione, alla quale la varietà linguistica adottata si lega mediante un nesso di pertinenza: «e già il soldato, prima del poeta — prosegue il brano — ha parlato della battaglia, e il marinaio del mare e del suo parto la puerpera». Per dirla nei termini della linguistica, la nozione di «dato linguistico preesistente» rimanda a idioletti e socioletti, ma — come si vedrà più avanti — non in vista dell'attribuzione alla scrittura letteraria dei compiti gregari della mimesi, bensì dell'accertamento dell'arbitrarietà cui essa si espone allorché venga attuata non come confronto con e tra gli elementi (linguistici) dati in funzione critica e conoscitiva, ma come sfera di attività che, isolandosi, pretende a una incondizionata e illusoria autolegittimazione.

All'attività artistico-letteraria Gadda fermamente ricusa il riconoscimento di aristocraticità e di privilegiata inauguralità³², al contrario di quanto accadeva in piena

³² Si legga quanto scrive invece J. Derrida, *Forza e significazione*, in *La scrittura e la differenza* (1967), trad. it., Torino, Einaudi, 1990, pp. 3-38, a p. 15: «Se la scrittura è *inaugurale*, non è perché essa crea, ma per una certa libertà assoluta di dire, di far sorgere il già-qui nel suo segno, di trarre i suoi auspici. Libertà di risposta che riconosce per suo unico orizzonte il mondo-storia e la parola che non può dire che: l'essere è già sempre incominciato»; in cui non si vede, a nostro parere, come possa risolversi e ricomporsi la contraddizione radicale tra l'inauguralità della parola e la sfera storica all'interno della quale la parola pure vive e agisce.

temperie idealistica e rondiana e ancora con «Solaria», la rivista cui pure si deve il rilancio in Italia della forma romanzesca sull'esempio della grande letteratura europea e nella quale si svolse la maturazione letteraria di Gadda³³. Non potendo ancora coltivare — se non scontandolo con un anacronismo che ne denuncerebbe la superfluità — alcun presunto carattere auratico, la letteratura non si presenta più ormai come una sorta di luogo di soprasensi e come manifestazione ed espressione di un mondo ideale e autonomo, ma si dà una connotazione gestuale e un orientamento etico trascendendosi, al di là di ogni chiusa immanenza, verso il reale per catturarne le infinite correlazioni nel momento stesso in cui, nella sua attitudine ricreativa — nel suo «processo di rifusione e di rimodellamento», secondo la definizione espressa da Hermann Broch³⁴, pressoché coetaneo di Gadda e a lui apparentato da una poetica analoga —, ne altera fantasticamente la fisionomia. Ed è in questa accezione soltanto che bisogna interpretare l'ironica minaccia della *Meditazione breve circa il dire e il fare* (1936) di approntare una «Metafisica»³⁵, ovvero non come proposito di oltrepassamento della realtà e sua negazione, né come messa in mora del processo della conoscenza e dell'interpretazione che la letteratura deve perseguire, ma come riattivazione semantica attraverso gli strumenti letterari delle rappresentazioni che, per essere già date e consolidate in costumi

³³ Si veda R. Luperini, «Solaria» e il rilancio della narrativa: romanzo di consumo, «aura poetica», «nuovo realismo» e favola surreale, in *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 voll., Torino, Loescher, 1981, vol. II, pp. 456-87. Sul rapporto Gadda-«Solaria», si vedano Id., *Carlo Emilio Gadda, ovvero della grandezza e della miseria della letteratura*, in *Il Novecento*, cit., pp. 487-514, a p. 488; S. Briosi, *Il problema della letteratura in «Solaria»*, Milano, Mursia, 1976, pp. 44-48 e 307-14, che però riconduce certi aspetti della produzione gaddiana, soprattutto di quella saggistica, all'idealismo crociano (p. 45); e L. Fava Guzzetta, «Solaria» e la narrativa italiana intorno al 1930, Ravenna, Longo, 1973, pp. 137-64.

³⁴ H. Broch, *L'immagine del mondo nel romanzo. (Una conferenza)* (1933), in *Il Kitsch*, trad. it., Torino, Einaudi, 1990, pp. 61-101, a p. 72.

³⁵ C.E. Gadda, *VM*, p. 444: «Quando scriverò la Poetica, dovrà, ognuno che si proponga intenderla, rifarsi dal leggere l'Etica: e anzi la Poetica sarà poco più che un capitolo dell'Etica: e questa deriverà dalla Metafisica».

espressivi rispondenti a codici e maniere, risultano ormai inadeguate alla comprensione del reale. Con notevole anticipo su polemiche più tarde, nel '29, in trasparente polemica con l'idealismo crociano e sostenendo una fondamentale eteronomia dell'arte, Gadda scriveva che

Tutta la questione d'altronde [...] si riconnette e subordina ad altre e diverse e prima forse ad una, ch'è grama quant'altre: se l'attività sia realmente prescissa, come da taluni [si lega Croce, appunto] nobilmente è stato affermato, dai momenti che sogliamo chiamare prammatici dell'esser nostro o se nel fondo cupo d'ogni rappresentazione sia ritrovabile ancora quello stesso germine euristico che è la sintesi operatrice del reale. (VM, p. 488)

È in questa sua trascendenza etica, e nella ricerca sempre eccedente «precostituite basi di partenza e di obbligativo ritorno» (VM, p. 453), ossia il circolo tautologico e vizioso in cui la pretesa di autosufficienza la collocherebbe, che la parola inventiva in genere, e quella romanzesca in particolare, riscattata dalla «falsità frusta o melensa d'alcuni ideogrammi regolamentari» (VM, p. 435) e «dall'ossessione della frode» (VM, p. 453) che l'irreggimentazione in un dettato ufficiale sempre comporta, acquisisce la valenza filologica che rende possibile un'elaborazione artistica che ne preservi la multiformità o il «differenziale semantico» (VM, p. 437) che a dire di Gadda la caratterizza. In sintesi, l'approccio etico-filologico della letteratura alla parola-enunciazione che Gadda riconosce a un Galileo, a un Manzoni e alla Scapigliatura milanese³⁶, comporta per un verso il confronto attivo con le lingue reali, per un altro il

³⁶ Cfr. *ivi*, pp. 451-52: «Il Boccaccio, il Dante, il Galileo, il Manzoni. [...] Il loro scherno e la loro polemica, in questi casi, hanno una radice che si potrebbe dir filologica»; C.E. Gadda, *La Scapigliatura milanese* (1949), in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 970-73, a p. 972: «C'è in loro [gli Scapigliati] un doppio motivo d'interesse: la questione morale, la questione filologica». Si veda F. Bettini, *La rivolta di Gadda e i rapporti con l'avanguardia scapigliata*, in F. Bettini *et al.* (a cura di), *L'alternativa letteraria del '900*, cit., pp. 11-34.

recupero e il mantenimento di tutte le loro potenzialità semantiche e connotative, rivivificate attraverso ciò che in termini bachtiniani si potrebbe designare come il «dialogismo abissale»³⁷ del discorso. La differenza o alterità presente nella lingua in quanto depositaria di disparati e irriducibili sistemi ideologici costituisce, pertanto, un fattore decisivo nel processo di configurazione artistico-stilistica della scrittura, processo che Gadda — lo si è verificato — esperisce transitivamente³⁸, ma nel corso del quale alla parola non riserva un trattamento oggettivante e cosale che ne riassorba e neutralizzi la polidimensionalità che le è intrinseca.

Restituire la lingua alla propria storicità e affermare che la prassi scrittoria «tallisce in certa misura da uno sfondo preindividuale che è la comune adozione del linguaggio vale a dire il consuntivo semantico (signiferatore) d'una storia-esperienza che sia stata raggiunta e consolidata» (VM, p. 475), ha come conseguenza inevitabile la presa d'atto dell'impossibilità, per la letteratura, di operare al di fuori e al di sopra del suo orizzonte materiale, per rivolgersi all'illusione e alla falsificazione insite nel compito demiurgico di rifondazione estetica della realtà mediante l'istituzione di una lingua depurata di ogni riferimento alla dimensione sociale dei suoi usi e alla temporalità che ne consente sviluppo e trasformazione. Tutt'al contrario, sostiene Gadda, lo scrittore non fa altro che attribuire al linguaggio «quel supersignificato che è il suo modo d'espandersi»

³⁷ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, trad. it., Torino, Einaudi, 1988, p. 330.

³⁸ Se l'oggetto su cui l'arte esperisce o tenta di esperire la sua transitività fosse meramente il «dato empirico» e materiale anziché, come abbiamo sostenuto, il «dato linguistico preesistente», si riporterebbe l'ideologia letteraria di Gadda e la sua scrittura in un'area ancora mimetica e naturalistica; che è quanto sostengono invece si debba fare, tra gli altri, G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 154; C. Bologna, *Il romanzo come «cognizione» e «rappresentazione»*, cit., p. 908; C. Benedetti, *Una trappola di parole*, cit., p.8; e G.C. Ferretti, *Ritratto di Gadda*, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 145 e *passim*. Non manca neppure chi ha spostato senza riserva alcuna la tesi di un Gadda epigono attardato e mistificatore di un naturalismo ormai consunto: per esempio R. Barilli, *Gadda e la fine del naturalismo*, in *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1980³, pp. 121-144, e G. Baldi, *Carlo Emilio Gadda*, cit., *passim*.

(VM, p. 476), innesta nel vivo patrimonio comune della lingua il suo personale registro, il quale, anche laddove debba la propria costituzione all'opposizione con i registri correnti, cionondimeno mantiene il rinvio a questi ultimi come a precisi termini negativi della relazione che lo informa. Viene così escluso da Gadda l'approccio idealizzante all'attività letteraria inerente al ricorso a una parola ricondotta a una condizione di inverosimile purezza originaria e mitica, funzionale a una rappresentazione intesa come luogo privilegiato di manifestazione di sensi assoluti ed essenze da accreditare all'«ingegnoso demiurgo che cava di sé liberamente al libera splendidezza dell'opera» (VM, p. 427). La fiducia in una sostanziale ur-glossia e nel suo potere di evocazione di una realtà compiuta e totalitaria è la frode che Gadda denuncia, satireggia e fermamente rigetta: convinto com'era che la verginità non fosse da annoverare tra gli attributi della parola, avrebbe sottoscritto appieno la tesi blumenberghiana secondo la quale l'adibizione poetica del linguaggio è tanto più efficace sotto il profilo conoscitivo quanto più si oppone a ogni normalizzazione e a ogni sostanzializzazione, le quali agiscono sulla lingua solo limitandone le capacità di significazione e di disvelamento della problematica complessità o, per dirla con Gadda, della «baroccaggine» delle cose attraverso un irrigidimento in forme fisse e significati univoci: «Nella sua poeticizzazione il linguaggio non viene ricondotto a un presunto stato originario, né si selezionano, ovvero si riportano alla loro originaria verginità, alcune preziosità segrete; piuttosto si fa leva sulla sua perpetua funzionalità critica»³⁹.

Il precedente accenno all'economia espressiva e alla propensione normalizzante di ogni idioma adoperato a scopo performativo (nel senso austiniiano di un performativo

³⁹ H. Blumenberg, *Situazione linguistica e poetica immanente*, in *Le realtà in cui viviamo* (1981), trad. it., Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 113-29, a p. 123.

non abusato, in quanto coerente con la prassi che ne attesta l'attendibilità e ne avvalorava l'esclusiva funzione referenziale) come mero strumento degli svariati campi dell'azione, voleva introdurre alla duplicità della polemica linguistica di Gadda, che si rivolta sia contro l'estetizzazione del reale a opera delle «troppo dilatate teologie» e dell'«epos pallonaro» (VM, p. 494) — dove epos non ha tanto funzione spensieratamente derisoria quanto definitoria, essendo rimando polemico a una menzognera ingenuità letteraria — sia contro l'univocità del linguaggio indispensabile all'applicazione pratica, al «frasario gergale de' pratici che — scrive Gadda in *Lingua letteraria e lingua dell'uso* del 1942 — a poco a poco si deposita in una moda normativa, di largo uso» (VM, p. 493). È, quest'ultima, la specializzazione linguistica legata alla coniugazione moderna dell'agire o, per dirla con Blumenberg, il «rischio della settorializzazione»⁴⁰ del linguaggio, in diretta opposizione alla quale, secondo taluni, Gadda forgerebbe il proprio espressionismo⁴¹. Già ne *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, infatti, pur ammettendo come tratto positivo la tendenza alla precisione e all'esattezza propria dei linguaggi pragmatico-specialistici (dei cosiddetti tecnoletti) di contro a ogni uso linguistico improprio e generico, Gadda ne coglieva anche l'origine e il limite nell'artificiosa, seppure inevitabile, riduzione forzata della vivezza della lingua all'omogeneità e alla coerenza, alla rigida codificazione che le esigenze della tecnica impongono alla lingua affinché essa possa inequivocabilmente denotare le cose e in tal modo mantenere il carattere di strumento subordinato e funzionale alla prassi. Frantumata invece la «lingua dell'uso piccolo-borghese» (VM, p. 494) in un impasto letterario o *pastiche* in cui interrelazioni dialogiche connettono lingue eterogenee, la scrittura

⁴⁰ Ivi, p. 118.

⁴¹ Cfr. R. Luperini, *Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 492.

mescidata (secondo la definizione datane da Contini) che ne è il prodotto espressionistico può rivendicare un valore euristico precisamente in virtù della strategia volta alla demistificazione della pretesa di ogni lingua a una univocità naturale⁴². Mentre, quando si consideri dall'interno una lingua — «nel chiuso de' singoli ambienti», come abbiamo letto in una precedente citazione gaddiana —, la funzione referenziale appare fondarsi sulla motivazione di una relazione di identità simbolica con l'universo oggettuale che la situa al riparo e al di sopra d'ogni sospetto di arbitrarietà e parzialità, laddove una lingua venga data esteriormente mediante il confronto tra (e la commistione di) lingue diverse e diversamente motivate facendole interferire reciprocamente, il senso diviene problematico e non più appannaggio di un'unica lingua autolegittimatasi come sua depositaria esclusiva; il senso diviene, in sostanza, un orizzonte ideale, nient'altro che il vettore di un movimento e di un processo, quell'assoluto che secondo Hermann Broch «è tuttavia sempre e soltanto costruzione; esso si limita a indicare la direzione di un percorso infinito, ma in se stesso è irraggiungibile»⁴³.

Premesso che vi è «un limite di pertinenza della rielaborazione, e questo limite è segnato dal già fatto» (*VM*, p. 485), «il compito del disintegrare e del ricostruire l'espressione emana dalla funzione stessa della conoscenza: è euresi, è attività connaturata alla costruzione gnoseologica» (*VM*, p. 487). Altro non è la maccheronea gaddiana che il risultato di un'operazione disintegrativa e ricostruttiva: una miscela di molteplici linguaggi dati che si richiamano e rispondono a vicenda, deformandosi l'un

⁴² Si veda G. Deleuze e C. Parnet, *Conversazioni*, trad. it., Verona, ombre corte, 1998, p. 11: «Il plurilinguismo non significa soltanto il possesso di più sistemi ciascuno dei quali sarebbe omogeneo in se stesso; significa innanzitutto la linea di fuga o di variazione che intacca ogni sistema impedendogli di essere omogeneo».

⁴³ H. Broch, *L'immagine del mondo nel romanzo*, cit., p. 63.

l'altro in costruzioni polisemiche, plurilinguistiche, espressionistiche. Nel «gioco definitore o disgiuntore» (VM, p. 496) che è la maccheronea, la *Sprachmischung*, la parola si tende spasticamente, secondo la formula oraziana ripresa da Gadda, si complica al di là di ogni inerzia codificata: «lo “spasmo”, “l’impiego spastico”, può comportare una dissoluzione-rinnovazione del valore» (VM, p. 437). Nel guazzabuglio maccheronico, nella pluralità dialogizzata delle lingue e delle voci, ogni immagine del mondo da fissa e rinserrata in una superba parzialità che la immiseriva simulacro del senso, si scompone facendosi ambivalente e relativizzandosi, ormai impossibilitata a mettere in atto i propri automatismi e a coltivare l’ovvietà della propria presunta naturalità⁴⁴. La pienezza del senso, lo ripetiamo, assurge a principio regolatore di un processo dialogico che non perviene a compimento, e nel quale nessuna lingua e nessuna assiologia capitalizzano un plusvalore che la renda superiore e autosufficiente, sottraendola così alla provvisorietà e alla finitezza d’ogni tappa etico-conoscitiva. Ciò che risponde poi all’attitudine critica dei

⁴⁴ Si veda in C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (d’ora in poi, *P*), in *Romanzi e racconti*, a cura di G. Pinotti, D. Isella e R. Rodondi, vol. II, Milano Garzanti, 1989, alle pp. 139-40, l’episodio della telefonata tra il commissariato romano e la Tenenza dei carabinieri di Marino, in cui vere e proprie interferenze di voci e lingue estranee danno luogo a quello che Gadda definisce come un «naufragio del testo» e un «guazzabuglio»: «Da quanto le diligenze auricolari del Di Pietrantonio pervennero infine a racimolare dal naufragio del testo (il crepitio del microfono e l’induttanza della linea sonorizzavano il testo: interferenze varie, da contatto urbano, intercicalavano, straziavano la recezione), apparve a un dipresso che l’incauto Enea Retalli o Ritalli, sive Luiginio (ma evidentemente Luigino) aveva dato a tinger la sciarpa... trentasei quintali di parmigiano! Brondi ghi parla? Spediti ieri da Reggio Emilia... Parla il tenente di vascello Racace. Brondi, brondi! Tenenza carabinieri Marino. Di parmigiano stagionato brondi... gasa del signor ammiraglio Mondegùggoli! Società Bavatelli di Parma, sì, a mezzo camion... Tenenza carabinieri di Marino, precedenza di servizio. Trentasei quintali, sì tre camion, partiti ieri alle dieci. No la signora gondessa en in gliniga [...] Ciò che fu possibile estrarre da un tal guazzabuglio [...]». Le diverse enunciazioni si intersecano, il discorso diretto libero fa sì che voci e messaggi si accavallino, che si scamabino gli interlocutori, che a stento i destinatari prevengano «a racimolare» e riconoscere, nel rumore della trasmissione, il senso e la logica di quanto gli viene comunicato. Né mancano vistose alterazioni grafico-fonologiche (metaplasmi) che senza alcuna plausibile ragione narrativa che non sia quella puramente macchiettistica di un servitore straniero con scarsa dimestichezza con la pronuncia italiana storpiano la normale dizione della lingua.

macaronici⁴⁵, consistente in un parossismo che non vuole essere la semplice esibizione di un virtuosismo manipolatorio esercitato sui materiali linguistici, ma il modo di frustrare, attraverso la combinazione delle lingue, l'unilateralità ideologica che nel codice di ogni lingua prende corpo. Far deflagrare i sistemi linguistici, pertanto, provoca un'onda d'urto che riduce in frantumi i chiusi sistemi di valori, che possono funzionare come tali solo asservendo la lingua a significazioni stabili e autoritarie:

Dire per maccheronea è più tosto un deferire che un reluttare, al sentimento dei molti: è interpretare e vivere anzi che rompere anziché dimenticare il meccanismo della fluente conoscenza, della descrizione e catalogazione dell'evento. Maccheronea non è, in quel punto, un esercizio barocco d'una preziosaggiate stramberia, ma desiderio e gioia del dipingere al di là della forma accettata e canonizzata dai bovi: è gioia dell'attingere agli strati autonomi della rappresentazione, all'umore freatico delle genti. (VM, p. 499)

Non sorprende, dunque, che proprio sulla base del plurilinguismo della sua scrittura Contini inscrivesse Gadda in quella linea della letteratura italiana caratterizzata, contrariamente al lignaggio monolingustico-petrarchesco, non da una *medietas* del linguaggio, bensì da una commistione sperimentale di linguaggi in funzione espressionistica, individuandone in Dante non già l'iniziatore, ma il perno⁴⁶. È indubbio che le tipologie, per quanto possano fornire una sorta di mappatura genetica, finiscono alla fine per stemperare in un'inquadratura panoramico i tratti propri di periodi o individualità, per ritrovare i quali risulta poi di maggiore utilità un esame ravvicinato

⁴⁵ Cfr. C. Serge *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino Einaudi, 1979, pp. 169-83, p. 180, e Id., *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 383-412, a p. 410.

⁴⁶ Cfr. G. Contini, *Introduzione alla "Cognizione dolore"*, in *Quarant'anni d'amicizia*, cit., pp. 15-35, a p. 29. Per l'individuazione di due linee della letteratura italiana si veda Id., *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Variante e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-92, alle pp. 170-175.

all'interno di coordinate storiche meno generiche⁴⁷. Ed è all'interno della cornice costituita dai riferimenti gaddiani che ci si imbatte allora nel nome e nell'opera, vicina a Gadda anche per ragioni di prossimità temporale, di Pirandello, nella *Meditazione* additato come il «nostro grande tragico» (*MM*, p. 815). Ma il Pirandello che qui preme prendere in esame per tentare di cogliere l'origine e le ascendenze del plurilinguismo gaddiano e delle sue valenze umoristiche, è il Pirandello autore nel 1908 del saggio sull'*Umorismo*, in cui trovano espressione chiare posizioni anticlassiche e anticrociane⁴⁸. Nel saggio in questione, infatti, Pirandello conduce un'esplicita polemica nei confronti di Croce, alle cui sintesi ideali e idealizzanti contrappone, attraverso il ricorso a un «sentimento del contrario», un processo di scomposizione e lacerazione sostanziale, atto non a ricomporre, bensì a rivelare e dinamizzare le aporie e l'insopprimibile ambivalenza del reale, traducendosi nella pratica di una parola letteraria intrinsecamente discorde e dai toni plurimi, e in impianti drammaturgico-romanzeschi strutturalmente caotici, frammentari e inconcludenti: «L'umorismo [...] per il suo intimo, specioso, essenziale processo, inevitabilmente *scompone*, disordina, discorda; quando, comunemente, l'arte in genere, com'era insegnata dalla scuola, dalla retorica, era sopra tutto *composizione* esteriore, accordo logicamente ordinato»⁴⁹. Come per Gadda, anche per Pirandello la lingua costituisce un concreto sistema pluricellulare di linguaggi al quale assegnare una

⁴⁷ Riguardo all'ascendenza macaronica della scrittura gaddiana, per esempio, I. Paccagnella, *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II: *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 103-67, poco favorevole a un'accezione estensiva del termine *macaronico*, preferisce «parlare invece, per impasti linguistici di questo tipo [quelli di Gadda], più latamente di plurilinguismo [...] o più specificamente di *pastiche* [...]»; a meno di non distinguere «latino» macaronico da un generico macaronismo letterario» (p. 150).

⁴⁸ Si veda G. Guglielmi, *Peri Bathous*, in *La prosa italiana del Novecento. Umorismo, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 56-84, a p. 57.

⁴⁹ L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1986, p. 57.

funzione conoscitiva («La lingua e conoscenza, è oggettivazione; lo stile è il subiettivarsi di questa oggettivazione»)⁵⁰; né è certo casuale il richiamo da parte di entrambi alla tradizione macaronica. A differenza degli «scrittori ordinari», quel «critico fantastico» — come Pirandello lo definisce — che è lo scrittore umorista, non cicatrizza le lacerazioni del reale in sintesi dialettiche e monologiche, ma fluidifica e relativizza ogni immagine cristallizzata e a tutto tondo e ogni valore acquisito, maneggiando all'interno di costruzioni eccentriche enunciazioni non più demiurgiche e definitive, ma carnevalesche e in se stesse dissonanti.

Anche il riferimento a Pirandello, perciò, attesta come obiettivo del plurilinguismo gaddiano siano i codici valutativi immanenti alle lingue, anziché l'improbabile tentativo di catturare la presunta oggettività in sé del reale. La scrittura, allora, si presenta come un metalinguaggio, rinviando non già jakobsonianamente a un'unica e unitaria *langue*⁵¹, ma all'insieme variegato delle lingue, e nel farlo non può che orientarsi contemporaneamente verso a un'autocritica di sé medesima.

2. Corollario della «sensazione della complessità» posta da Gadda a fondamento tanto della deformazione conoscitiva quanto di quella verbale e narrativa, è, vi si è fatto cenno in precedenza, una nozione di soggetto e oggetto radicalmente mutata rispetto a quella della tradizione sia metafisica sia positivista. «Altro errore profondo della speculazione: di veder ad ogni costo l'io e l'uno dove non esistono affatto, di veder limiti

⁵⁰ Ivi, p. 61.

⁵¹ Cfr. R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1958, pp. 181-218, a p. 189. Si confronti ciò che scrive invece Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit., p. 366: «Il codice è un contesto appositamente stabilito e necrotizzato». Sembra perciò riduttivo interpretare la scrittura gaddiana come la mera trasgressione di una norma linguistica: è questa la lettura che ne danno, tra gli altri, G. Pandini, *L'utopia linguistica di Gadda*, in «Otto-Novecento», I, 6, 1977, pp. 129-51, e M. Spinella, *Carlo Emilio Gadda o della trasgressione*, in «Rinascita», 21, 1973, p. 48.

e barriere, dove vi sono legami e aggrovigliamenti» (*MM*, p. 647). È un'ontologia debole anche del soggetto — un sistema cangiante al quale «sono affidati molteplici tendere o impulsi» (*MM*, p. 796) — quella alla quale Gadda perviene dissolvendo le fisime sostanziali della tradizione e rimuovendo, in questo modo, il cartesianesimo dal quale la cultura moderna è sorta e nel quale ha trovato il suo fondamento teoretico. Pure Gadda testimonia del nuovo corso novecentesco del sapere, inaugurato a cavallo tra Otto e Novecento dalla genealogia nietzschiana, che aveva liquidato la nozione di una rarefatta soggettività pura e impersonale per restituire all'individuo una singolarità precaria e priva di consistenza sostanziale, e affermare così la pluralità delle prospettive sul reale:

D'ora innanzi guardiamoci meglio [...] dal pericoloso, antico favoleggiamento concettuale, che ha impiantato un «puro, senza volontà, senza dolore, atemporale soggetto della conoscenza»; guardiamoci dalle prensili braccia di tali concetti contraddittori come «pura ragione», «assoluta spiritualità», «conoscenza in sé»; — qui si pretende sempre di pensare un occhio che non può affatto venir pensato, un occhio che non deve avere assolutamente direzione, in cui devono essere troncate, devono mancare le forze attive e interpretative, mediante le quali soltanto vedere diventa un vedere qualcosa; qui dunque viene sempre preteso un controsenso e un non-concetto di occhio. Esiste *soltanto* un veder prospettico, *soltanto* un «conoscere» prospettico; e *quanti più* affetti lasciamo parlare sopra una determinata cosa, *quanti più* occhi, differenti occhi sappiamo impegnare in noi per questa stessa cosa, tanto più completo sarà il nostro «concetto» di essa, la nostra «obiettività»⁵².

Ma referente più vicino a Gadda resta ancora l'*Umorismo* pirandelliano con la sua confutazione della fondazione sostanzialistica del soggetto, al quale si attribuisce un «equilibrio mobile» e una identità multipla, poiché «le varie tendenze che contrassegnano

⁵² F. Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico* (1887), a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1984, p. 113.

la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale»⁵³. Pensata come «un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate»⁵⁴, la soggettività viene iscritta in una diacronia che ne invalida ogni cristallizzazione e nella «fusione continua in cui le anime si trovano»⁵⁵ e che ne attesta la permeabilità anziché la concentrazione in se stesse. Laddove sia dia un'identità soggettiva secolarizzata, per così dire, non concepita unitariamente, «non siamo per noi stessi un fenomeno, sintesi secondaria di una molteplicità primaria, e non viceversa»⁵⁶, ha scritto di recente Blumenberg: una siffatta affermazione non suona nuova al lettore di Gadda, che nel *Racconto italiano* aveva implicitamente avanzato la stessa conclusione elaborando la sua «teorica dei tipi» e postulando una originaria pluralità od «onnipotenzialità» (*RI*, p. 463) dell'identità individuale. E forse proprio nelle pagine sulla teorica è persino rintracciabile un cifrato riferimento a Pirandello nell'affermazione, all'apparenza puramente constatativa, dell'esistenza di «organismi morali che [...] possono tenere [...] di un sentimento e del suo contrario» (*RI*, p. 463).

In termini non dissimili da quelli pirandelliani, quindi, Gadda intende lo statuto del soggetto, al quale nega ogni fondamento ontologico e unitarietà sostanziale, contro cui il protagonista della *Cognizione del dolore* dà sfogo nel momento in cui in una sua invettiva si scaglia irosamente contro i pronomi, contro l'io prima di tutto, «il più lurido»:

⁵³ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 158.

⁵⁴ Ivi, p. 159.

⁵⁵ Ivi, p. 165.

⁵⁶ H. Blumenberg, *Approccio antropologico all'attualità della retorica*, in *Le realtà in cui viviamo*, cit. pp. 85-112, a p. 111.

.... Io, tu.... Quando l'immensità si coagula, quando la verità si aggrinza in una palandrana.... da deputato al Congresso,.... io, tu.... in una tirchia e rattappita persona [...] Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, [...] è allora che l'io si determina, con la sua brava monade in coppa, come il càppero sull'acciuga arrotolata sulla fetta di limone sulla costoletta alla viennese.... Allora, allora! È allora, proprio, in quel preciso momento, che spunta fuori quello sparagone d'un io.... (C, pp. 637-38)

Contrariamente a quanto sostiene la «credulità tolemaica», alla quale oppone la sua «identità di ferito, di smarrito, di povero, di “dissociato noëtico”» (VM, 431), per Gadda la nozione di soggettività non va pensata al singolare e sempre identica a se stessa («l'idolo io, questo palo»: VM, p. 428), trattandosi piuttosto di «un Club o Accademia i cui soci variino continuamente, perché alcuni si dimettono, altri subentrano» (MM, p. 650), per cui, essendo l'individuo in realtà una molteplicità di individui, «è stolto il pensarlo come unità» (MM, p. 649). L'influsso della psicoanalisi freudiana su Gadda non solo è evidente, soprattutto se si pensa al repertorio tematico dei suoi testi narrativi, ma, com'è noto a chiunque abbia familiarità con un testo come *Psicanalisi e letteratura* del 1946, anche dichiarato. Alla psicoanalisi Gadda dichiara d'essersi «avvicinato [...] negli anni fiorentini dal '26 al '40»⁵⁷, un arco di tempo di per sé eloquente, in quanto sembra comprovare come in realtà l'approccio psicoanalitico abbia corroborato — e le date del *Racconto italiano* e della *Meditazione* starebbero a dimostrarlo — posizioni preesistenti al suo diretto influsso⁵⁸, e come quest'ultimo si intrecci a esse per «concorrere allo smontaggio di un'idea-sintesi che noi ci formiamo di noi stessi» (VM, p. 457). Volendo estremizzare un simile punto di vista, si direbbe che Gadda si serva della psicoanalisi

⁵⁷ Intervista rilasciata ad A Arbasino, in *Sessanta posizioni*, cit., p. 196.

⁵⁸ M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966, p. 465. Dello stesso parere G. Lucchini, *Gadda lettore di Freud*, in *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 109-21.

fondamentalmente per articolare i nuclei tematici delle sue opere, piuttosto che come chiave interpretativa a esse sottesa. A ragione, quindi, è stato dato risalto sia all'ostensione letterale della psicoanalisi nelle opere gaddiane⁵⁹, sia alla più o meno latente parodia che una tale ostensione comporta⁶⁰. Né il rapporto Gadda-Freud va forse posto diversamente, in particolare quando si pensi come nel secondo, quasi per un retaggio inavvertito della tradizione (anche positivistica), l'unitarietà dell'identità sia posta come dato originario e come originario sostrato da ripristinare, un sostrato che la nevrosi inquina e allo stesso tempo lascia baluginare attraverso le sue trappole e i suoi segnali espressivi.

Al dato empirico come «nucleo logico che ha in sé una inesauribile ricchezza di riferimenti, una infinità di riferimenti» (*MM*, p. 725), si è fatto riferimento nelle pagine precedenti. Ciò che interessa ora è considerare come le nozioni di soggetto e oggetto siano in Gadda i termini di una stretta correlazione, inevitabile laddove si dia una visione non pacifica del reale e quest'ultimo si manifesti «in infiniti entrelacements» (*MM*, p. 818). Si è anche già detto che Gadda sembra fondare la propria concezione del reale su una sorta di principio di indeterminazione, sulla base del quale viene del tutto e irrimediabilmente compromessa la presunta purezza delle nozioni di soggettività e di oggettività. Ma il ricorso al lessico della fisica non vale solo come trovata analogica, ma anche come ulteriore prova dell'allinearsi di Gadda alle posizioni teorico-metodologiche più proprie del Novecento, spesso esplicitamente mutate anche nei loro linguaggi dalla

⁵⁹ Si veda R.S. Dombroski, *La dialettica della follia: per un'interpretazione sociale del dolore gaddiano*, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda*, cit., pp. 143-55, in particolare a p. 154.

⁶⁰ Cfr. G. Guglielmi, *Lingua e metalinguaggio di Gadda*, in *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 128-37, a p. 133.

letteratura (si pensi all'altro ingegnere-scrittore del Novecento, Robert Musil, ma tale discorso varrebbe già per uno Zola e il suo romanzo sperimentale)⁶¹, che in tal modo conferma di costituirsi, come ha detto Umberto Eco, quale «metafora epistemologica»⁶² della cultura del secolo. D'altronde, data la sua formazione tecnico-scientifica, non sorprende che Gadda riutilizzi la scienza quale termine di paragone e in quanto area del sapere prossima alle sue concezioni, come allorquando, per comprovare la fondatezza e l'attendibilità della propria nozione di soggettività, si richiama a teorie «fisico-matematiche, biofisiche, psicologiche, psichiatriche recenti» (VM, p. 428) che confermerebbero, e non a torto, i suoi assunti. Negli ultimi sviluppi, è stato significativamente scritto, la scienza, secondo un percorso che ravvisabile anche in Gadda,

dopo essersi costruita secondo l'ideale dell'oggettività assoluta, si trova, in microfisica, a dover reintegrare l'osservatore in seno al sistema scientifico. Il principio di indeterminazione di Heisenberg che afferma l'impossibilità di stabilire con assoluta certezza lo svolgimento dei fenomeni subatomici, in quanto non è possibile in essi misurare una grandezza senza alterare contemporaneamente le altre per effetto del processo stesso d'osservazione, non si riferisce all'osservazione della soggettività pura, in quanto punto ideale di coordinate spaziali a cui la scienza moderna si è affidata per costruire l'oggettività della sua conoscenza, ma all'osservazione di una soggettività localizzata in un *punto* verso cui si dipartono i rapporti considerati⁶³.

Nell'impossibilità dell'ipostatizzazione di una soggettività disincarnata trova fondamento un'approssimazione alla realtà condizionata da una prospettiva finita e

⁶¹ Cfr. G. Mazzacurati, *Da Proust a Musil: la scienza e il romanzo del romanzo del sapere perduto*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995², pp. 13-118, a p. 94.

⁶² U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1972⁴, p. 42.

⁶³ U. Galimberti, *Il corpo*, vit. p. 74. Si veda anche C. Sini, *L'unità della scienza e il ritorno della filosofia*, in «Parol», 8, 1992, pp. 7-27, a p. 17.

relativa, e l'esclusione categorica di una visione complessiva del mondo che abbia giustificazione in quella metafisica «ermeneutica del *Logos*» promossa da George Steiner⁶⁴. Pertanto, il prospettivismo gaddiano, probabilmente ispirato da letture leibniziane⁶⁵, è dato imprescindibile, trascurando il quale le continue variazioni stilistiche dei testi narrativi e il loro poliglottismo apparirebbero meri esercizi funamboleschi, anziché venire correlati al pluralismo dei punti di vista dal quale la scrittura si genera e del quale si informa⁶⁶.

È peculiare al romanzo, sosteneva José Ortega y Gasset in un saggio del 1925, il potere di pluralizzare (il termine è suo) l'esistenza mediante il ricorso alle molteplici prospettive sugli eventi narrati che prendono corpo attraverso i personaggi, sulla cui presentazione — a suo dire — le realizzazioni novecentesche del genere romanzesco andavano spostando il proprio interesse a tutto discapito delle funzioni dell'intreccio⁶⁷. Non diversamente si esprimeva Gadda nel '24, nelle note critico-compositive affiancate ai grumi romanzeschi (gli «studî») del primo laboratorio del *Racconto italiano*, che nelle intenzioni dell'autore avrebbe dovuto attuare il progetto di «un romanzo della pluralità», per la cui conduzione prioritaria e decisiva l'autore agli esordi avvertiva la determinazione dell'angolazione o del punto di vista dal quale svolgere la narrazione ed eleggere uno stile («l'espressione deve commisurarsi ad esso punto di vista»: *RI*, p. 461). Se agli occhi del romanziere esordiente la tradizionale costruzione concatenata e

⁶⁴ G. Steiner, *Vere presenze*, trad. it., Milano, Garzanti, 1992, p. 102.

⁶⁵ Sul prospettivismo leibniziano, si veda G. Deleuze, *La piega*, cit., pp. 29-32.

⁶⁶ Si veda C. Segre, *Novità su Gadda*, cit., p. 3.

⁶⁷ J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo* (1925), trad. it., Milano, SugarCo, 1983, pp. 71 e 40. Si veda R. Rorty, *Filosofi e romanzieri*, in «Lettera internazionale», 27, 1991, pp. 17-21, a p. 20, secondo il quale il romanzo persegue un'«utopia democratica» mediante l'«esposizione della diversità dei punti di vista, una pluralità di descrizioni degli eventi stessi».

progressiva del narrabile già tradiva la propria insufficienza («Bisogna *assolutamente* legare i personaggi e la loro vicenda nel dinamismo spirituale, non con un gioco di episodi e un assortimento di sorelle opportunamente collocate»: *RI*, p. 414), la questione del «*punto de vista* “organizzatore” della rappresentazione complessa» (*RI*, p. 461) si poneva come necessità di optare tra le antitetiche alternative di «un lirismo della rappresentazione attraverso i personaggi» conseguente all’attuazione di un «gioco “ab interiore”» e «un lirismo attraverso “l’autore”» quale soluzione coerente con la scelta di un «gioco “ab exterior”», alle quali si aggiungeva poi la coscienza di come le alternative considerate costituissero nella realtà gli estremi di uno spettro più ampio di possibilità, nel quale andavano incluse forme miste di gestione narrativa («Comunque le due condotte si possono confondere»). Ma mentre nel *Racconto italiano* — nel quale Gadda adduceva ragioni di ordine psicologico del suo tendenziale polimorfismo («Ma quello che più mi preoccupa è: “la discontinuità mia propria, inerente al mio proprio lirismo”»), e subiva il condizionamento che su di lui esercitavano la prossimità dell’approccio teorico-critico crociano, trasparente soprattutto nell’accentuazione idealistica delle affermazioni sulla genesi e la natura lirico-intuitiva dello stile («lo stile mi è imposto dalla passione (intuizione) del momento»)⁶⁸, e l’ammirazione ancora reverenziale nei confronti del modello narrativo manzoniano («Il Manzoni è tra i più omogenei. I P.S. [*Promessi sposi*] si direbbero un’intuizione unica, continuata, fatta con un solo metallo anche formalmente»: *RI*, 461) — l’irrisolutezza bloccava il racconto in un’*impasse* destinata a rimanere irrisolta, nei testi successivi sarà esattamente la mescolanza delle prospettive e l’inquinarsi della posizione autoriale a presentarsi come la cifra strutturale e

⁶⁸ Si veda G. Patrizi, *Le parole della materia. Gadda teorico della letteratura*, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda*, cit., pp. 63-73, a p. 69.

stilistica della narrazione, ad assurgere a consapevole scelta di organizzazione artistica, all'origine di una configurazione testuale tutta giocata sulla moltiplicazione e l'interferenza reciproca dei punti di vista e dei registri linguistico-stilistici nei quali essi si materializzano. A questo proposito, è sufficiente, a mo' d'esemplificazione, una lettura cursoria della descrizione dello straziato cadavere di Liliana Balducci nel *Pasticciaccio*: una descrizione condotta sulla base di un intreccio di inquadrature, generate dalla focalizzazione sugli sguardi dei personaggi in scena (narratore, agenti, commissario) e del concorso di formule espressive contrastanti per essere sia di sostenuta letterarietà e *pathos* sia comicizzanti:

Un profondo, un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente. Aveva preso metà il collo, dal davanti verso destra, cioè verso sinistra, per lei, destra per loro che guardavano: sfrangiato ai due margini come da un reiterarsi dei colpi, lama o punta: un orrore! da nun potesse vede. Palesava come delle filacce rosse, all'interno, tra quella spumiccia nera der sangue, già raggrumato, a momenti; un pasticcio! con delle bollicine rimaste a mezzo. Curiose forme, agli agenti: parevano buchi, al novizio, come dei maccheroncini color rosso, o rosa. «La trachea,» mormorò Ingravallo chinandosi, «la carotide! la iugulare... Dio!» (*QP*, 59)

Si deve a questo punto rendere esplicito come in Gadda le prospettive adottate e le loro mutue interazioni non dipendano esclusivamente dalla collocazione spaziale dei personaggi che intervengono nell'azione e vi prendono parte, ma intrattengano rapporti di identificazione con le lingue che le esprimono e a esse sono consustanziali. Le prospettive, cioè, non preesistono alla loro esteriorizzazione linguistica, poiché oltre a costituire le direttrici dello sguardo, sono innanzi tutto posizioni valutative e ideologiche immanenti alla lingua, la quale, «specchio del totale essere, e del totale pensiero, viene da una cospirazione di forze, intellettive o spontanee, razionali o istintive, che promanano da

tutta la universale vita della società, e dai generali e talora urgenti e angosciosi moti e interessi della società» (VM, p. 490). Di conseguenza, la scrittura gaddiana, proprio perché prodotto congestionato di una continua sovrapposizione di piani di osservazione, appare allo stesso tempo provvista dei caratteri di quella «foltissima polifonia» di cui Emilio Cecchi⁶⁹ felicemente scrisse recensendo la pubblicazione in volume del *Pasticciaccio*. Il plurilinguismo che la caratterizza, infatti, dà luogo a una narrazione che varia i registri espressivi non semplicemente perché mossa dall'intento mimetico e realistico di riprodurre i linguaggi dei personaggi presentati e ridurli così a tratto oggettivo e reificato della loro individualità, bensì per sfuggire all'angoscia della muta materialità delle cose e all'angustia di ogni dogmatismo attraverso la sottrazione delle lingue alla loro chiusura e attraverso la messa in relazione di ciascuna di esse con le altre all'interno del *pastiche*. È questo il senso del succitato proposito di Gadda di stabilire tra i personaggi relazioni «spirituali», determinate più che dallo svolgimento meccanico dell'azione, dal confronto delle concezioni e dei costumi espressivi. Per essere attuabile, ciò presupponeva che ogni lingua potesse avere piena e attuale significatività, e che quest'ultima fosse riservata non solo alla lingua del narratore in quanto espressione del senso forte e mediatore della funzione autoriale, che infatti nella scrittura di Gadda non occupa il vertice di una piramide nella quale il piano semantico basso sia riservato ai personaggi. E le enunciazioni del narratore, pertanto, si combinano con quelle dei personaggi venendone, anche nel senso, alterate e contaminate.

Nel macaronismo di Gadda, ad esempio, i dialetti non assolvono alcuna funzione naturalistica né compaiono nel solo discorso diretto. Persino il discorso indiretto libero

⁶⁹ E. Cecchi, *Carlo Emilio Gadda*, in *Libri nuovi e usati. Note di letteratura. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958, pp. 282-89, a p. 287.

non sempre consente di ricondurre gli inserti dialettali a un determinato locutore; anzi, essi giungono a imbastardire la lingua del narratore e il suo referto, come nell'apertura del capitolo terzo del *Pasticciaccio*, in cui Gadda pare parodiare l'ambientazione storico-sociale della vicenda narrata secondo i moduli del romanzo tradizionale:

Ereno passati li tempi belli... che pe un pizzico ar mandolino d'una serva a piazza Vittorio, c'era un brodo longo de mezza pagina. La moralizzazione dell'Urbe e de tutt'Italia insieme, er concetto d'una maggiore austerità civile, si apriva allora la strada. Se po di, anzi, che procedeva a gran passi. Delitti e storie sporche ereno scappati via pe sempre de la terra d'Ausonia, come un brutto insogno che se la squaja. Furti, cortellate, puttante, ruffianate, rapina, cocaina, vetriolo, veleno de tossico d'arsenico per acchiappà li sorci, aborti manu armata, glorie de lenoni e de bari, giovenotti che se fanno pagà er vermutte da una donna, che ve pare? la divina terra d'Ausonia manco s'aricordava più che robba fusse. (*P*, p. 72)

Né può dirsi che il dialetto, assunto da Gadda nei suoi «aspetti più vistosamente “pacchiani”»⁷⁰ ed esteriori, sia adibito estetisticamente alla maniera della filologia preziosa di un Pasolini, presentandosi perciò con i caratteri di una lingua *più vera*. Così come esso relativizza, è sua volta relativizzato dai linguaggi ai quali si mescola. La stessa scelta d'ambientare la vicenda del *Pasticciaccio* a Roma, nella quale Italo Calvino⁷¹ vede l'autentica protagonista del romanzo, si direbbe pertanto dovuta alla prerogativa dell'area metropolitana romana d'essere quella maggiormente interessata dalla formazione di «sistemi linguistici ibridi, nascenti dalla mescolanza di diversi sistemi dialettali centromeridionali»⁷². Gadda medesimo spiegava lo spicco di cui nella «lingua *totale*» del *Paticciaccio* beneficia il romanesco, con il suo carattere «topograficamente e

⁷⁰ P. Gelli, *Sul lessico di Gadda*, in «Paragone», 230, 1969, pp. 52-77, a p. 66.

⁷¹ I. Calvino, *Il «Pasticciaccio»*, in *Saggi 1945-85*, cit., vol. I, pp. 1076-84, a p. 1077.

⁷² T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1974⁴, p. 151.

lessicalmente baricentrico»⁷³, oltre che con la sua «vivezza pittorica, quei liberi toni del parlato, quell'humour che arricchiscono di armoniche sapienti e profonde lo schematismo cacchetico delle idee serie»⁷⁴. Ciò che a Gadda interessa, in sostanza, è il dialetto (non solo quello romanesco) come componente della maccheronea, che egli oppone manzonianamente alle formule vincolate e vincolanti di ogni lingua alta: «[il dialetto] segna l'affiorare di uno spostamento spastico della conoscenza dal tritume delle correnti obbligatorie [...]. Attinge ai limiti egualmente dolorosi ed ugualmente fecondi d'un conato di rivendicazione gnoseologica e d'un dissolvimento della inanità nella maccheronea (VM, pp. 555-56).

3. Se oggetto, soggetto e parola costituiscono i poli di un processo di vicendevoles deformazione logico-temporale, l'attività estetica, come sostiene Hans Blumenberg, «non è destinata alla scoperta di significati a priori, sia pure originari, alla cui comprensione si dovrebbe poter dedicare una sorta di paralinguistica poetica, ma alla formazione di nuove significazioni»⁷⁵. Nasce da una consapevolezza consimile l'acre polemica instaurata da Gadda contro l'«immagine tradizionale e ab aeterno romantica dello scrittore» (VM, p. 427), contro l'«ipotiposi bambolesca (dello scrittore-palo)» (VM, p. 428) e l'«ipostasi titillatoria, e narcissica» della lingua come «purezza primigenia» (VM, p. 436). L'attività estetica, all'opposto, è teorizzata e praticata da Gadda come attività sempre *situazionale*, e ciò da una parte presuppone una concezione dell'individuo scrittore come, l'abbiamo

⁷³ C.E. Gadda, *Perché cinema radio e scrittori ci parlano in romanesco?* (1956), in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1144-45, a p. 1144.

⁷⁴ Ivi, p. 1145.

⁷⁵ H. Blumenberg, *Situazione linguistica e poetica immanente*, cit., p. 121.

accertato, «groppo, o nodo, o groviglio, di rapporti fisici e metafisici» (VM, p. 428), dall'altra un'idea della scrittura come metalinguaggio, come fenomeno di significazione secondaria o, in termini gaddiani, di *supersignificazione* a partire da «parole di tutti, pubblicatissime» (VM, p. 436), dal «caos o [dal] cosmo delle immagini e de'giudizi, dei modi e delle favole, in che si aggroviglia il vivente polipaio della umana comunicativa» (VM, p. 445). Dove, tuttavia, la funzione metalinguistica, come in precedenza si è detto, non va intesa nel senso di un rapporto verticale messaggio-codice, ossia entro la cornice di un riferimento al codice per verificare la funzionalità semantica del messaggio, ma nel senso di un'interazione orizzontale delle lingue, nessuna delle quali funge da norma alla quale rapportare le altre come sue variazioni e suoi scarti.

Gadda denuncia esplicitamente i suoi obbiettivi polemici, ch'egli individua innanzi tutto nei «poeti monolinguistici del severo Ottocento, quali il Foscolo, il Manzoni stesso, il Carducci»⁷⁶, attraverso i quali è l'intera tradizione classicistica a essere presa di mira. Né l'anticlassicismo gaddiano conosce solo formulazioni teoriche, dal momento che fa capolino anche attraverso l'intertestualità dei testi narrativi, primo fra tutti il *Pasticciaccio*, in una divagazione del quale la minuziosa descrizione dello stinto affresco incorniciato da un tabernacolo altro non è che una messa in parodia del classicismo dell'arte figurativa italiana e della visione romantica del creatore:

Con particolar vigore enunciativo, in un mirabile adeguamento al magistero dei secoli, erano effigiati gli alluci. In ognuno dei due protesi la correggiuola di non altrimenti percepita calzatura segregava e unicizzava il nocchiuto in quell'augusta preminenza che gli è propria, che è dell'alluce, sbrancandolo fuori dalla frotta de' ditonzoli meno elevati in grado e meno disponibili per il giorno di gloria, ma pur sempre, negli atlanti degli osteologi e nei capolavori della pittura italiana, diti di piede. [...] La storia gloriosa della pittura nostra, di una parte di sua gloria è

⁷⁶ C.E. Gadda, *La battaglia dei topi e delle rane*, cit., p. 1164.

tributaria agli alluci. 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. (*P*, pp. 196-97)⁷⁷

È attraverso l'atomizzazione dell'immagine, che porta in primo piano il dettaglio corporeo, e l'abbassamento grottesco di ciò che pertiene alla sfera dell'idealità (l'idea platonica che qui diviene l'«Idea-Pollice», grazie anche all'associazione fonica luce-alluci) che il codice rappresentativo classico — esemplificato dal «tondo michelangiolesco della Palatina (Sacra Famiglia)» e dai «Sacri Sponsali dell'Urbinate», e ricondotto da Gadda al canone fondante dell'oraziana *Ars poetica* («Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae»)⁷⁸ — viene parodiato e fatto oggetto di trattamento umoristico, così come l'impeto creativo dell'artefice dell'affresco (significativamente chiamato «Manieroni») vi compare come impellenza fisiologica («Il “creatore” non ce la faceva proprio più... ad astenersi dalla creazione. “Fiat lux!” E gli alluci furono. Plàf, plaf»: *P*, p. 198)⁷⁹. Si pensi anche, infine, a come l'irrisione di Gadda, sempre nel *Pasticciaccio*, colpisca due campioni della tradizione letteraria italiana, paragonando i feroci latrati di un cane agli «irruenti versi del Foscolo» (*P*, p. 220) e facendo petrarcheggiare delle galline:

⁷⁷ Sull'importanza dell'intero brano ha richiamato l'attenzione G. Guglielmi, *I paradossi di Gadda*, in *La prosa italiana del Novecento*, cit., pp. 211-43, alle pp. 234-38.

⁷⁸ Quinto Orazio Flacco, *De arte poetica*, in *Le opere*, Torino, UTET, 1969, vv. 333-34.

⁷⁹ Si veda ciò che Gadda scriveva nel programma sarcastico della sua deformazione poetica *Tendo al mio fine*, pubblicato in «Solaria» nel 1931 e poi nel '34 compreso nel *Castello di Udine*: «Dimolti insomma saranno commendati e onorati, dimolti nutriti, pettinati e ben vestiti, e ornati di tutti quelli ornamenti che a cotale dignità si confanno: e tutti li lascerò liberi, sempre che vogliano, di accudire ad operare degnissime e di soddisfare adeguatamente alle loro corporali necessità, con grugniti e motti adeguati» (C.E. Gadda, *Il castello di Udine*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, cit., p. 121).

Le galline, come ogni giorno, erano sopravvissute al dramma: da anni, oramai, le ex-alunne di Melpomene avevano sistemato in un rituale algolagnico, teatralizzato in una «scena per turisti nordici», i più prevedibili e preventivati strappi del loro *primo e giovenil errore* dello starnazzare e checchereccheccare per un nonnulla in un crescendo ebefrenico: e s'erano addate invece, di ragion poetica ben meditata, al silenzio e ai pallori vagotonici del misto. (*P*, pp. 222-223; nostro il corsivo)

L'insofferenza polemica di Gadda va alla «diafana esilità degli stilnovisti» (*VM*, p. 435) e al loro mito di una parola connotata da assolutezza e incontaminatezza, fondata su valori metafisici e trascendenti, sulle «accensioni mistiche» in cui egli vede «un tentativo d'evadere precisi compiti noèitici, o pratici, responsabilità conoscitive definite» (*VM*, p. 434). Mentre Foscolo e Carducci vengono impietosamente liquidati come «i più grandi strafalcionisti del lirismo italiano ottocentesco»⁸⁰, considerazioni maggiormente sfaccettate occorre riservare a d'Annunzio e, soprattutto, al Manzoni romanziere. Il confronto con quest'ultimo, in particolare, resterà per Gadda obbligato dall'esordio all'uscita dell'ultima edizione della *Cognizione*, evolvendo tuttavia nel tempo e modificandosi per passare dall'ammirazione incondizionata all'assimilazione del modello che Contini ha definito non solo come un'emulazione, ma come una vera e propria «gaddizzazione»⁸¹. Alla scrittura romanzesca manzoniana, apprezzata per l'«omogeneità» della sua struttura, Gadda riconosce un'eminente funzione etica e conoscitiva⁸², rivelandone non già la medietà linguistica di superficie, ma un sostanziale carattere espressionistico derivante dal suo velato calco del dialetto e «dalla vitalità

⁸⁰ Così Gadda nell'intervista rilasciata ad A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, cit., p. 206.

⁸¹ G. Contini, *Premessa su Gadda manzonista* (1973), in *Quarant'anni d'amicizia*, cit., pp. 69-72, a p. 70. Le medesime conclusioni in G. Nava, *Gadda lettore di Manzoni*, in «Belgafor», 3, 1965, pp. 339-52.

⁸² Si veda F. Bernardini Napoletano, *Il modello manzoniano nella scrittura gaddiana, tra apologia parodizzazione*, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda*, cit., pp. 203-29, in particolare p. 223.

espressiva lombarda»⁸³. Nei *Promessi Sposi* Gadda individuava, in polemica con Alberto Moravia, una rappresentazione logico-combinatoria in cui le irrisolte contraddizioni dell'esistenza sono scandagliate in tutta la loro drammaticità, una creazione «ricca d'interdipendenze e contrasti che hanno valore di realtà combinatoria (e Moravia dice "realismo"), di realtà logica quasi discendente da un superno decreto, e significato ironico-logico profondo: e attingono agli strati fondi e veritieri del conoscere, del rappresentare»⁸⁴.

Ciò nondimeno, il rapporto con la scrittura romanzesca manzoniana è un rapporto segnato da una progressiva ambivalenza, dal momento che l'ammirazione iniziale tributata al romanzo manzoniano nel *Racconto italiano* trapassa col tempo in un atteggiamento pressappoco antagonistico⁸⁵, che giunge al rifacimento tutt'altro che meramente imitativo. È facile vedere, per esempio, come nell'apertura dell'ottavo capitolo del *Pasticciaccio* agisca un intento parodistico nel calco dell'avvio del capitolo quarto dei *Promessi Sposi*. Quest'ultimo — «Il sole non era ancor tutto apparso sull'orizzonte, quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento di Pescarenico, per salire alla casetta dov'era aspettato»⁸⁶ — viene ripreso quasi alla lettera ma deformato

⁸³ Intervista a cura di A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, p. 202. Ezio Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 1997², p. 35, sulla scorta dello stesso Gadda ha osservato e dimostrato come propria dei *Promessi Sposi* sia «una lingua sperimentale di amalgama toscana ma di fondo irriducibilmente lombardo». Più di recente, invece, S.S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino, Einaudi, 1996, ha analizzato e messo in luce la complessa e articolata rete di rinvii intertestuali e interfigurativi del testo manzoniano.

⁸⁴ C.E. Gadda, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia* (1960), in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1176-81, a p. 1180.

⁸⁵ Si vedano A. Andreini, *Il manzonismo di Carlo Emilio Gadda*, in *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 17-54, a p. 28), e C. Bologna, *Il romanzo come «cognizione» e «rappresentazione»*, cit., p. 902.

⁸⁶ A Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1988, p. 73.

antifrastricamente, soprattutto mediante l'accostamento dissonante e comico della figura di padre Cristoforo a quella del modesto e motorizzato brigadiere Pestalozzi diretto a un sordido postribolo: «Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte che già il brigadiere Pestalozzi usciva (in motocicletta) dalla caserma degli erre erre ci ci di Marino per catapultarsi alla bottega-laboratorio dove non era minimamente aspettato, almeno in quanto brigadiere fungente» (*P*, p. 187). A essere invece decisamente rifiutato da Gadda è il monolinguisimo di Manzoni, la «“faraonizzazione” o rimbalsamazione eterna della lingua»⁸⁷ della produzione lirica e tragica, oltre che le teorie linguistiche manzoniane incentrate sulla proposta di uniformazione della lingua nazionale al fiorentino medio, le quali risulteranno poi determinanti nella rivisitazione della veste espressiva del romanzo: «dò palla nera alla proposta del sommo e venerato Alessandro, che vorrebbe nientedimeno portare, ecc. ecc.: per unificare e codificare: “d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano”. Non esistono il troppo né il vano, per una lingua» (*VM*, p. 490). Eppure, ai *Promessi Sposi* è riconducibile l'interesse di Gadda per una parola entropica nelle sue significazioni e accentuazioni molteplici, deformata fino allo spasmo al di là d'ogni compattezza apparente; per una parola alla quale è peculiare una semantica plurivoca e dialogica, una «contaminazione grottesca»⁸⁸. Ma sebbene dalla sensibilità per il dissimulato timbro dialettale della lingua romanzesca manzoniana Gadda derivi «un'autorizzazione al “ribobolo”»⁸⁹, cioè alla sua scrittura spastico-espressionistica connotata da una funzione

⁸⁷ C.E. Gadda, *Processo alla lingua italiana*, cit., p. 1193.

⁸⁸ Id., *Apologia manzoniana* (1927), in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 679-87, a p. 679.

⁸⁹ G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, cit., p. 30.

euristica, da Manzoni Gadda prenderà le distanze, dopo il fallito tentativo di romanzo del '24, per ricorrere a impianti narrativi che nulla detengono della solidità strutturale del modello né più lo rimpiangono, poiché non rispondono a un ideale stilistico di unità e compiutezza fondato su una nozione trascendente e teologica di valore e verità che, sia pur problematicamente, risolva le aporie del reale. Al contrario di Manzoni, il «più agnostico» Gadda secolarizza la scrittura, e dopo aver sperimentato già con il *Racconto italiano* l'inadeguatezza di un modello organico ed esaustivo di romanzo come quello di stampo classico a rappresentare la «trama complessa della realtà», l'«ingarbugliato intreccio» (*RI*, p. 460) che è la vita, costruisce impalcature romanzesche policentriche, asimmetriche e caotiche, strutturalmente impossibilitate a concludere, in cui nessuna funzione mediatrice e giudicante spetta all'istanza narrativa: come Guido Guglielmi ha giustamente scritto, mentre la scrittura manzoniana tende alla definitività epica che, pur non essendo attingibile, rimane comunque il suo orizzonte ideale e il suo obiettivo, quella gaddiana «risolve l'idea sospetta di verità nel processo della sua ricerca»⁹⁰.

Improntata a ragioni diverse la polemica nei confronti dei simbolisti, i cui termini Gadda chiarisce nell'imprescindibile saggio solariano *I viaggi, la morte* del 1927, eponimo della raccolta nella quale figura. Il fulcro sul quale il saggio s'impenna è costituito da una nozione, diciamo così, profana di teleologia e totalità, una totalità da intendersi non come *primum* assoluto e circolare posto a fondamento di uno sviluppo dagli esiti predefiniti, quanto come orizzonte e principio regolatore di un divenire etico-conoscitivo ed espressivo imprevedibile e aperto. Ancora una volta, dunque, è a partire da una nozione tutta novecentesca di verità che Gadda prende posizione, in questo

⁹⁰ G. Guglielmi, *I paradossi di Gadda*, cit., pp. 231-32. Si veda anche G. Macchia, *Nascita e morte della digressione: da «Fermo e Lucia» alla «Storia della Colonna infame»*, in *Tra don Giovanni e don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 19-56, alle pp. 42-43.

caso polemicamente contrapponendo alla «caccia e all'allevamento forzato del simbolo» (VM, p. 577) qual è praticato dai simbolisti-«migranti», «la meditazione dei problemi etici, una cura prammatica» (VM, p. 564) dei «sedenti», di quegli scrittori la cui attività estetica non consiste in una rimozione del fattuale, ma in una problematizzazione della sua ovvietà apparente, in un «mettere in ordine il mondo» (VM, p. 578); ciò che, a suo dire, presuppone venga assegnata al soggetto, anziché una consistenza ontologica in grado di guidare il processo di riordino, il compito meramente funzionale d'una coordinazione esplicantesi nel tempo e aperta alle possibilità che quest'ultimo porta con sé e che solo la morte, in quanto «decombinazione estrema dei possibili» (P, p. 70), conchiude: «Ma l'affioramento del mondo morale, ma ogni fenomenalismo morale è esprimibile soltanto se l'io coordinatore venga pensato come attività, se cioè venga intensamente pensato nel tempo» (VM, p. 562). Al contrario dei cosiddetti sedenti, i simbolisti, pur in «una vivida drammatizzazione di questa dialisi degli umani in sedenti e migranti — nelle forme d'un canto amebeo» (VM, p. 565) quale quello baudelairiano o rimbaudiano, coltivano un ideale di scrittura che, per essere l'attualizzazione di una «migrazione estetica» (VM, p. 564) tematizzata nella negazione implicata nei motivi fine a se stessi del viaggio e del «puro sogno», si propone come «fantasia pura», come tentativo di recupero di possibilità astratte e assolute, di una purezza atemporale in quanto sganciata dal riferimento al reale, dalla referenza a un situazionale e storico *hic et nunc*. Altro non indica, agli occhi di Gadda, questo privilegio accordato all'«al di là spaziale e ipologico della fantasia pura, della *aisthesis* pura» (VM, p. 586) rispetto all'*aisthesis* temporale e teleologica che la tendenza dei simbolisti a eludere «i vincoli tutti della realtà: teoretici ed etici» (VM, p. 562) in nome di una «pura esteticità» di tono

donchisciottesco a causa del suo autoinganno, il quale si traduce, sul piano espressivo, in «forme astratte e allucinatorie». Contrariamente ai simbolisti, per Gadda l'attività estetica, «in quanto epitome della conoscenza, nella estensione più ampia di questa, non può cancellare del mondo le realtà etiche», pena il degenerare ad «arzigogolato ricamo» (VM, p. 580), ad esercizio gratuito e illusionistico della scrittura.

Attraverso la polemica contro la poetica simbolista, sembra però essere d'Annunzio l'inespresso bersaglio di Gadda. Come nel simbolismo baudelairiano e rimbaudiano la scrittura smette obiettivi etici e conoscitivi nel momento in cui «il simbolo-mezzo diviene fine» (VM, p. 577), così pure nell'estetismo dannunziano la letteratura costituisce un fine in sé, *il* valore ultimo e fondante pur nella varietà ed eterogeneità dei suoi elementi, ai quali tuttavia il solo incorniciamento letterario assicura coesione e coerenza di senso. Come ha scritto giustamente Contini, mentre «l'estetismo persegue, pur raccogliendoli ecletticamente, oggetti belli in sé, non fosse che di nobile rarità; i nostri [il riferimento è a Gadda e agli Scapigliati], altrettanto compositamente, li misurano sul passo della loro funzione vitale»⁹¹. Se in Gadda, pertanto, la letteratura mantiene, configurandosi come motivato artificio e «arbitrio inventivo», «un riferimento alla totalità», un riferimento pragmatico, in quanto è orientata verso una comprensione delle cose e — mediante la conoscenza deformante che persegue — verso un intervento sulla realtà, nella prospettiva dannunziana essa s'identifica sostanzialisticamente in un autonomo e autosufficiente ordine di valori, all'interno del quale un insieme difforme di

⁹¹ G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, cit., p. 31.

componenti (linguistiche) viene sottoposto, con l'atteggiamento del collezionista, a una sorta di processo di reificazione e museificazione⁹².

Occorre aggiungere, infine, che ne *I viaggi la morte* il bersaglio polemico è duplice⁹³, poiché l'*irresponsabilità* etica del simbolismo trova un'attenuante nella sua natura di reazione alla riduzione all'unidimensionalità che la cultura positivistico-naturalistica aveva operato. Ed è Gadda stesso a rilevare nella poetica simbolista, nella sua «avidità del nuovo» per il nuovo e nel suo «anelito verso il caos direzionale» (VM, p. 581), la denegazione netta del positivismo e della «tecnica realistica» (VM, p. 577), denegazione di cui egli condivide appieno le premesse negative. Già nel *Racconto italiano* la scelta era caduta non già sul «determinismo-eredità», quanto sull'«idea della combinazione-possibilità», vale a dire su una visione del reale incardinata non su una nozione di finalità di carattere scientifico-metafisico, rigidamente causale e inesorabile, bensì su una teleologia in grado di smentire con la sua indeterminatezza ogni predittività. Rifuggendo dal naturalismo dei «fini preconcetti» (MM, p. 776)⁹⁴ e dall'«ipotiposi della catena delle cause», cui oppone quella «di una maglia o rete a dimensioni infinite» (MM, p. 650), Gadda vede nella reazione dei simbolisti «la rivolta della materia paziente contro l'insopportabile tirannide della finalità», di una finalità prestabilita, aprioristica, coercitiva nei riguardi di una materia (anche linguistico-espressiva) da pensarsi, piuttosto che in termini di entelechia e ripetizione, in quelli bergsoniani di durata e possibilità: «la

⁹² Si veda G. Guglielmi, *I paradossi di Gadda*, cit., p. 226. Cfr. anche G. Papponetti, *Gadda e/o D'Annunzio. Fallimento e congedo del Superuomo*, in «Otto-Novecento», VIII, 1, 1984, pp. 23-42, il quale, però, avanza «un'interpretazione di Gadda come dannunziano mancato» (p. 28).

⁹³ Cfr. G. Guglielmi, *I paradossi di Gadda*, cit., p. 230.

⁹⁴ Si veda anche C.E. Gadda, *MM*, p. 783: «Il processo euristico [...] sembra non possedere modelli o temi teoretici finali, non aver fini in senso teoretico stretto (chiamate finali) pur "andando verso il diverso"».

materia è la memoria logica, la “premessa logica” su cui lavora ogni impulso finalistico, ogni “forma” attuante se stessa (chiara idea platonica rielaborata dagli evoluzionisti e poi da Bergson)» (VM, p. 581)⁹⁵.

La presa di distanza da parte di Gadda nei confronti del naturalismo viene poi confermata, a più di vent’anni di distanza, dal brevissimo saggio *Un’opinione sul neorealismo* (1950), anch’esso presente nella raccolta *I viaggi la morte*, nel quale si fanno espliciti i motivi della polemica antirealista. Teorico d’una concezione relazionale del reale e «romantico preso a calci dal destino», della poetica naturalista Gadda respinge le riduttive pretese documentaristiche e oggettivanti, e l’idea ancora mitica di una perfetta identità tra parola e mondo, e dunque di una assoluta corrispondenza e transitività della prima al secondo: «E poi, cose, oggetti, eventi, non mi valgono per sé, chiusi nell’involucro di una loro pelle individua, sfericamente contornati nei loro apparenti confini (Spinoza direbbe modi): mi valgono in una aspettazione, in una attesa di ciò che seguirà, o in un richiamo di quanto li ha preceduti e determinati» (VM, p. 629). Se nella narrazione di orientamento naturalista, sotto le mentite spoglie di una scrittura mimetica e impersonale, è ancora un’attitudine classica e monologica a celarsi, l’«ermeneutica a soluzioni multiple» del Nostro punta kantianamente su «una dimensione noumenica» del reale e non su una sua improbabile trasparenza e immediatezza. La scrittura romanzesca, in tal modo, non insegue un’ideale onnicomprensività, riconoscendo se stessa come organicamente e univocamente speculare rispetto all’oggetto delle proprie

⁹⁵ Si vedano, per esempio, le ragioni del rifiuto di Henri Bergson dei modelli epistemologici proposti dalla scienza positivista: «Come il senso comune, anche la scienza coglie un solo aspetto delle cose: l’aspetto della ripetizione. [...] La scienza, insomma, agisce soltanto su ciò che pare soggetto alla ripetizione; ossia su ciò che viene ipoteticamente sottratto alla durata. Ed è per questo che alla scienza sfugge quel che c’è di irriducibile e irreversibile nei momenti successivi d’una storia che si svolge» (*L’evoluzione creatrice*, 1907, trad. it., Firenze, Sansoni, 1963², pp. 97-98).

rappresentazioni, né circoscrive perentoriamente le cose e le loro possibilità fino a fare dell'oggettività in sé «il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia». È estraneo alla prosa gaddiana «quel tono asseverativo che non ammette replica» (VM, p. 630) per la pretesa di trovare nella presunta fedeltà della riproduzione dei dati materiali l'incontrovertibile riprova della sua indiscutibilità, così come le è estraneo un impianto di «racconto strutturale, granulare» (VM, p. 629), giustappositivo per essere acritico accumulato e registrazione delle cose. Essa, al contrario, non pretende d'essere meramente riproduttiva né frutto di un rispecchiamento delle cose, ma rivendica di operare solo stabilendo confronti e interazioni dialogiche con le altre lingue e con la multiforme e plurivoca nomenclatura dell'oggetto che esse trasmettono:

ogni parola viva – suona un'affermazione di Bachtin che avrebbe incontrato l'approvazione di Gadda – non si contrappone nello stesso modo al proprio oggetto: tra la parola e l'oggetto, tra la parola e il parlante c'è il mezzo elastico, spesso difficilmente penetrabile, delle altre parole, delle parole altrui sullo stesso oggetto, sullo stesso tema. E la parola può stilisticamente individualizzarsi e organizzarsi proprio in un processo di vivente interazione con questo specifico mezzo⁹⁶.

In questo senso, laddove non sia presupposta la certezza né di una soggettività pura né di un'inseità oggettiva, l'atto narrativo è in grado di tentare un senso responsivo, di offrirsi, scriveva Gadda, come «risposta immancabile» (VM, p. 430), e di assumere perciò (alla lettera) la *responsabilità* (etica) del proprio operare.

⁹⁶ M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, cit., p. 84.

SEZIONE SECONDA

Il limbo della scrittura.

Pedro Páramo di Juan Rulfo

Ogni vero romanzo, ogni romanzo risolto
a fondo, ha contenuto una sua *Nekuia*.
Giacomo Debenedetti

Ici l'espace détruit le temps, et le temps
sabote l'espace.
Alain Robbe-Grillet

Plus l'origine de l'énonciation est
irréparable, plus le texte est pluriel. Dans le
texte moderne, les voix sont traitées
jusqu'au déni de tout repère: le discours, ou
mieux encore, le langage parle, c'est tout.
Dans le texte classique, au contraire, le
plupart des énoncés sont originaires, on peut
identifier leur père et propriétaire.
Roland Barthes

CAPITULO QUARTO

Padri, canoni e madri

Creo que no es una novela de lectura fácil. Sobre todo intenté sugerir ciertos aspectos, no darlos. Quise cerrar los capítulos de una manera total. Se trata de una novela en que el personaje central es el pueblo. Hay que notar que algunos críticos toman como personaje central a Pedro Páramo. En realidad es el pueblo. Es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto. Entonces no hay un límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen tiempo ni espacio¹.

Quella di *Pedro Páramo* è una narrazione postuma.

Postuma non certo nell'ovvio senso anagrafico che il termine assume allorché sia riferito alla biografia dell'autore, vivo e vegeto all'epoca della prima pubblicazione (1955) in volume del testo e delle due seguenti (1964, 1981); bensì nel senso diegetico, connesso alla prospettiva sia spaziale sia temporale da cui la narrazione viene condotta. In questa accezione, la diegesi di Juan Rulfo si presenta prevalentemente con i tratti di un'unica, continuata anacronia, o — per essere più accurati — di una sola e compatta, seppure al proprio interno non monocorde né uniplanare, analessi, di un *flashback* di cui di volta in volta si fanno carico i vari, molteplici personaggi, tutti di già passati a miglior vita al momento del presunto presente dell'enunciazione fittiva: da Juan Preciado a Dorotea la Zoppa, da Eduviges Dyada a Susana San Juan, da padre Rentería a Fulgor Sedano e allo stesso Pedro Páramo, che del racconto, presente o assente che sia, pare decidere il passo in quanto pressoché motore immobile delle vicende che sempre attorno a lui ruotano e a lui indissolubilmente si legano.

¹ J. Sommers, *Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)*, in Id. (a cura di), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México, D.F., Sep/Setentas, 1974, pp. 17-22, a p. 19.

Ma bisogna altresì specificare che a determinare la summenzionata natura postuma tanto del narrato quanto della multipla e cangiante prospettiva narrante concorre, oltre all'essere spettrale dei narratori o alla consapevolezza via via acquisita dal lettore di una loro morte già consumatasi e quindi di una scaturigine *post mortem* del racconto, lo sguardo esclusivo su vite ed eventi ormai esauriti, fissati nella cristallizzazione di un passato imm modificabile sotto l'aspetto fattuale, meramente pragmatico e storico. Ne consegue, e il testo ne dà costante conferma, una narrazione che si affida specialmente ai tempi storici, veicolo della riattualizzazione rammemorante di un passato remoto.

Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morirse y yo en un plan de prometerlo todo²:

esordisce così il romanzo, fornendo immediatamente la motivazione di quanto seguirà, ma prima ancora e soprattutto prendendo l'abbrivo da un perfetto semplice impiegato dalla voce narrante di Juan Preciado, il giovane alla ricerca del padre che — in questo figura vicaria della madre — ne compie il *nostos*, il ritorno al paese nativo («Mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí. Hasta para eso me mandó a mí en su lugar»: *PP*, 242-43), in quella che è una sorta di riedizione della Telemachia omerica, cui forse non è estraneo l'influsso di

² J. Rulfo, *Pedro Páramo*, in *Toda la obra*, ed. critica a cura di C. Fell, Paris, ALLCA XX, 1996², p. 179. D'ora in avanti indicato con la sigla *PP* nel corpo del testo e, a seguire, le pagine da cui sono tratti i passi citati o quelli a cui si rinvia.

quell'altra riscrittura moderna del testo antico che sono i primi tre capitoli dell'*Ulisse* joyciano. Juan Preciado come Telemaco, insomma; ma anche come Stephen Dedalus³.

Il passato remoto, è noto, in quanto surrettiziamente e interessatamente insinua l'ordine della causalità laddove all'apparenza vige soltanto quello della temporalità, «est l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers; il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans. Il suppose un monde construit, élaboré, détaché, réduit à des lignes significatives [...]. Derrière le passé simple se cache toujours un démiurge, dieu ou récitant»⁴. In sostanza, del romanzo ben fatto — quello ottocentesco, tanto per intenderci — il passato remoto, nella sua natura di tempo eventivo funzionale a una restituzione obiettiva dei fatti per la sua separatezza dalle circostanze d'enunciazione⁵, avalla inavvertitamente uno slittamento dalla successione all'assiologia, dall'ordinata progressione delle vicende al loro senso e alla loro valutazione.

Ora, come da subito lascia supporre l'incipit in prima persona, niente di tutto questo si dà in *Pedro Páramo*, dove se la funzione, consacrata dalla tradizione,

³ Cfr. J. Ortega, *La novela de Juan Rulfo: «summa» de arquetipos* (1969), in J. Sommers (a cura di), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, cit., pp. 76-87, a p. 76. Be', magari Juan Preciado si mostra più pietoso verso sua madre di quanto non lo sia Stephen Dedalus, attanagliato dal senso di colpa per avere rifiutato d'inginocchiarsi al capezzale per pregare insieme alla madre morente, la quale ricomparirà al figlio in sogno, «her wasted body within its loose brown grave-clothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes» (*Ulysses* - 1922, New York, The Modern Library, 1992, p. 5).

⁴ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), in *Œuvres complètes*, 5 voll., a cura E. Marty, Paris, Seuil, 2002, vol. I, pp. 189-90. Cfr. Anche A. Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées* (1957), in *Pour un nouveau roman* (1961), Paris, Minuit, 1996, pp. 25-44, a p. 31.

⁵ Cfr. P.M. Bertinetto, *Il verbo*, in L. Renzi e G. Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. II, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 13-161, alle pp. 95-97; E. Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese* (1959), in *Problemi di linguistica generale*, tra. it., Milano, il Saggiatore, 1994, pp. 283-97, in part. p. 287: «Gli avvenimenti sono enunciati come si sono prodotti nel loro apparire all'orizzonte della storia. Nessuno parla: gli avvenimenti sembrano raccontarsi da soli. Il tempo fondamentale è l'aoristo, che è il tempo fondamentale al di fuori della persona di un narratore»; M. Butor, *L'usage des pronoms personnels dans le roman* (1964), in *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 73-88, a p. 77; e R. Barthes, *Ecrire, verbe intransitif?* (1966), in *Œuvres complètes*, cit., vol. III, pp. 617-26, a p. 620, là dove l'autore rimanda esplicitamente alla distinzione di Benveniste tra «enunciazione storica» ed «enunciazione discorsiva».

dell'aoristo quale tempo di riferimento, mezzo ordinatore e sede di concatenazione degli eventi è assolta in misura fortemente parziale, quella valutativa e di conferimento del significato è pressoché smentita e dimessa.

Ma progrediamo con gradualità dalla prima, per poi — attraverso di essa — giungere a soffermarci sulla seconda.

Abbiamo osservato poc'anzi che il memoriale di *Pedro Páramo* consiste di una complessiva analessi. Nel complesso, per l'appunto; perché innanzi tutto, al solo ravvicinare lo sguardo, se ne scorge all'istante la frammentarietà, il testo componendosi di settanta tessere tra loro spaziate e non commesse. Una scrittura balba, tartaglia, dunque; né è forse un caso che il romanzo annoveri nella sua galleria di personaggi quello di un uomo soprannominato «el Tartamudo», un modesto messaggero, appena una comparsa. Ciò che maggiormente conta, però, non è tanto la segmentazione testuale in sé, quanto l'inframmezzarsi delle lacune, segnalate dall'accorgimento grafico dell'inserzione di righe bianche tra un frammento e il successivo. La riga bianca, vuota, spalanca nella narrazione un'apertura metafisica (alla lettera), uno spazio che quasi congiura contro la fisicità nera e piena delle righe colme di scrittura, creando, per dirla con Giorgio Manganelli, «una situazione altamente traumatica [nella quale il lettore] rischia di precipitare nel sottostante niente originario»⁶. E più che in un nulla eleatico, in — giusta la formula heideggeriana — una 'morte anticipata' quale quella che incombe sulla scrittura nel momento in cui perviene al ciglio della riga bianca, alla sua «fissurazione»⁷, punto di smottamento del senso, da cui la parola — finché e purché le riesca — torna ad

⁶ G. Manganelli, *La riga bianca* (1975), in *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, pp. 26-30, a p. 29.

⁷ R. Barthes, *Variations sur l'écriture* (1973), in *Œuvres complètes*, cit., vol. IV, p. 289.

affacciarsi rinnovata, sì, ma anche, proprio come coloro di cui racconta o alla cui iniziativa affabulativa si rimette, un po' fantasmatica. A rigore, il paragone prima proposto con le tessere musive potrebbe persino rivelarsi fuorviante, poiché, se queste ultime presuppongono un originario progetto organico del quale postulano la praticabilità della realizzazione, la parcellizzazione diegetica di Juan Rulfo, con la deprivazione di consequenzialità in cui permane, non rappresenta lo stadio intermedio della messa in opera del mosaico, né tantomeno il transitorio disordine ludico di un puzzle, entrambi alla fine sempre pazientemente ricostruibili nelle loro giunture e connessioni. Al contrario, essa richiama l'attenzione del lettore sulla propria precarietà essenziale, che è anche precarietà logica di un senso ultimo, finale⁸, frutto delle sollecitazioni centrifughe a cui la linearità narrativa viene sottoposta e per cui frana di tratto in tratto. Di tratto in tratto più che di tessera in tessera, dato che s'avanza, à la Tiziano, per mezzo di «“tocchi separati”, per “tratti” o “spesse pennellate”», secondo i canoni di una prassi artistica tipicamente barocca, di «una pittura del non finito, variabile, mobile, atta a cogliere l'uomo e la vita [...] in quanto l'umano possiede non un essere fatto, ma un essere che si fa, un *fieri*, non un *factum*»⁹. Si obietterà che il barocco storico tratta di vita, e Juan Rulfo invece di

⁸ Cfr. M. Blanchot, *La scrittura del disastro* (1980), ed. it. a cura di F. Sossi, Milano, SE, 1990, pp. 76-77: «La scrittura frammentaria sarebbe il rischio stesso. Non rinvia a una teoria, non dà luogo a una pratica definibile attraverso l'*interruzione*. Interrotta, continua. Interrogandosi, non si arroga la domanda, ma la sospende (senza conservarla) in non-risposta. Se pretende che il suo tempo giunga solo quando il tutto — almeno idealmente — sia compiuto, dipende dunque dal fatto che questo tempo non è mai sicuro, assenza di tempo in un senso non privativo, anteriore a ogni passato-presente, e posteriore a ogni possibilità di una presenza a venire».

⁹ J.A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica* (1975), trad. it., Bologna, Il Mulino, 1985, p. 424, che rimanda a Tiziano per il procedimento, a fonti spagnole per i termini posti tra virgolette. Per quanto riguarda lo stile dell'ultima produzione tizianesca, si rilegga quanto ne scriveva Giorgio Vasari ne *Le vite de' più eccellenti pittori ed architettori*: «Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime [pitture], è assai differente dal fare suo da giovane: [...] queste ultime, [sono] condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie» (a cura di G. Milanese, Firenze, Sansoni, 1881, p. 452). Sull'opposizione tra linea e macchia, cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Milano, TEA, 1994, pp. 41-42 e 150.

morte. È vero. Ma non è men vero che anche il limbo vociferante ritratto dall'autore messicano si presenta con le fattezze labili della vita, vale a dire, in assenza d'ogni fissaggio e come in ragione di un contrappasso, come instabile e aleatorio sia in sé sia nella visione del passato che veicola, come se la vita non possa chetarsi e trovar compimento insieme fattuale e significativa neppure nella morte.

Rimarchevole novità dell'intreccio, come giustamente rileva José Carlos González Boixo¹⁰. Novità che l'intreccio, espediente economico ed elastico tradizionalmente deputato a garantire al racconto compiutezza e ragioni esaustive in merito alle vicende su cui s'incentra, rende piuttosto un intrico impervio, sul quale conviene insistere nel tentativo di addurne le ragioni possibili.

Juan Preciado, ormai lo si sa, fa ritorno a Comala, luogo natale della madre, sia per adempiere alla promessa fattale di cercarvi suo padre, la cui identità Dolores rivela al figlio in punto di morte, sia per compiere nei confronti del padre stesso quella vendetta che la madre gli ha richiesto, pressoché commissionato morendo: «No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro» (PP, 179). Esortazione che, minuscolo *leitmotiv*, tornerà poco oltre e con una lieve variazione sinonimica e grafica nel richiamo delle ultime parole della madre da parte di Juan: «*El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro*» (PP, 196). Il figlio di Dolores, tra l'altro, non è affatto l'unico figlio del *cacique*, specie d'inveramento d'oltreoceano del don Rodrigo manzoniano, il quale detiene la paternità di una prole innumerevole in gran parte illegittima, tra cui rientra per sua propria ammissione anche il mulattiere-postino Abundio nel quale il viandante Juan

¹⁰ J.C. González Boixo, Introduzione a J. Rulfo, *Pedro Páramo*, a cura di J.C. González Boixo, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004¹⁸, pp. 9-62, in part. a p. 19.

Preciado s'imbatta quand'è ormai prossimo a raggiungere il paese di Comala, e in cui s'imbatterà il lettore nel finale che serra il circolo della narrazione e che vede Abundio, in preda all'ebbrezza procuratagli dall'alcool, accoltellare a morte suo padre:

— Mire usted — me dice el arriero [Abundio], deteniéndose —, ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. Y es de él todo ese terrenal. El caso es que nuestras madres nos malparieron en un petate aunque éramos hijos de Pedro Páramo. Y lo más chistoso es que él nos llevó a bautizar. Con usted debe haber pasado lo mismo, ¿no?

— No me acuerdo.

— ¡Váyase mucho al carajo! (*PP*, 182-83)

Due figli, quindi, entrambi mossi da risentimento, forse in parte a loro stessi insospettato, verso la figura paterna (la consonanza padre/Pedro, in fondo, non è probabilmente involontaria). Al primo toccherà venire a conoscenza tramite il secondo della morte avvenuta diversi anni prima di Pedro Páramo, mentre all'altro, in un esito ch'egli non ha né programmato né premeditato (amletico, verrebbe voglia di dirlo), spetterà farsi autore dell'assassinio del padre. Edipo o Amleto. Oppure: Edipo *e* Amleto. Ci torneremo sopra a suo tempo.

Curioso che dello stesso signorotto di Comala, un «rencor vivo» (*PP*, 182), stante la definizione datane da Abundio, si possa poi ipotizzare un medesimo sentimento astioso nei confronti del suo proprio padre, don Lucas Páramo, per la disistima che questi, a detta dell'amministratore di casa Páramo, gli portava:

«¿De dónde diablos habrá sacado esas mañas el muchacho? — pensó Fulgor Sedano mientras regresaba a la Media Luna —. Yo no esperaba de él nada. “Es un inútil”, decía de él mi difunto patrón don Lucas. “Un flojo de marca.” Yo le daba la razón. “Cuando me muera váyase buscando otro trabajo, Fulgor.” “Sí, don Lucas.” “Con decirle, Fulgor, que he intentado mandarlo al seminario para ver si al menos eso le da para comer y mantener a su madre cuando yo les falte; pero ni a eso se decide.” “Usted no se merece eso, don Lucas.” “No se cuenta con él para nada, ni para que me sirva de bordón servirá cuando yo esté viejo. Se me malogró, qué quiere usted, Fulgor.” “Es una verdadera lástima, don Lucas.”» (PP, 214)

È altrettanto singolare che anche don Lucas Páramo morirà di morte violenta, ucciso da una pallottola vagante — vagante, sì, ma proprio anonima? — nel corso della celebrazione o dei festeggiamenti di un matrimonio; ciò che indurrà il giovane Pedro a scatenare una ritorsione apparentemente insensata nella sua mancanza d’una motivazione plausibile:

Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, — rivela l’acattona e ruffiana Dorotea la Zoppa a Juan Preciado — que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino. Y eso que a don Lucas nomás le tocó de rebote, porque al parecer la cosa era contra el novio. Y como nunca se supo de dónde había salido la bala que le pegó a él, Pedro Páramo arrasó parejo. (PP, 257)

Sorte non dissimile colpirà Fulgor Sedano, figura in qualche modo sostitutiva del padre, ucciso da rivoluzionari da commedia, senza dubbio, ma sicuramente liquidato senza rimpianto alcuno e con parole di sadica sufficienza da parte di Pedro Páramo: «Pedro Páramo volvió a encerrarse en su despacho. Se sentía viejo y abrumado. No le preocupaba Fulgor, que al fin y alcabo ya estaba “más para la otra que para ésta”. Habá dado de sí todo lo que tená que dar; aunque fue muy servicial, lo que sea de cada quien» (PP, 272).

Resta infine da prendere in considerazione, più *en passant* che approfonditamente almeno per il momento, un'ultima occorrenza della conflittualità padre-figlio, o meglio, nel caso che qui c'interessa, padre-figlia, trattandosi del netto ripudio che Susana San Juan — l'unica donna tenacemente, ossessivamente amata da Pedro Páramo per tutta la vita — oppone al suo possessivo e paranoide genitore Bartolomé allorché questi, in procinto di rientrare a Comala decenni dopo essersene allontanato per salvaguardare dai pericoli della rivoluzione l'incolumità della figlia, s'incollerisce per averne scoperto la trascorsa relazione adolescenziale con Pedro e la volontà dichiarata di riallacciarla:

— ¿Y yo quién soy?

— Tú eres mi hija. Mía. Hija de Baartolomé San Juan.

[...]

— No es cierto. No es cierto.

— Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre. ¿Qué hemos hecho? ¿Por qué se nos ha podrido el alma? Tu madre decía que cuando menos nos queda la caridad de Dios. Y tú la niegas a mí como tu padre? (PP, 262)

Sarà ormai prevedibile che una pessima fine attenderà anche Bartolomé San Juan, altro padre a cader vittima di Pedro Páramo, che lo rimanderà alle miniere de La Andrómeda perché — confiderà al suo amministratore Fulgor Sedano — «allá... me imagino que será fácil desaparecer al viejo en aquellas regiones adonde nadie va nunca» (*ibidem*).

Trattando in dettaglio e con abbondanza di citazioni di padri e sostituti paterni morti ammazzati, che tornano tanto di frequente da far sospettare un'irreprimibile coazione a ripetere della *fabula*, si direbbe abbiamo divagato dal sentiero tracciato dal ragionamento sulla configurazione strutturale del romanzo. In verità, è proprio ad essa che vogliamo tornare, nella convinzione che il motivo ricorrente dell'antagonismo filiale

verso la figura paterna, non importa se inconfessato o meno, e quello del parricidio costituiscono figurazioni *en abyme* della tettonica del romanzo, una sorta di riflessione metanarrativa dell'opera su se stessa.

Riepiloghiamo. Si è detto dell'anomalo impiego dei tempi storici, dei frantumi e dei margini interni che contribuiscono tutti a disfare il tessuto normativo dell'intreccio classico, a ridurlo in detriti. Si è poi parlato del ricorsivo motivo del parricidio. Perché dunque non provare, senza scomodare il biograficismo spicciolo che si affretterebbe ad appellarsi alla fine tragica del padre dell'autore¹¹, a sovrapporre il parricidio e l'antagonismo che lo genera alla consunzione e al disfacimento dei canoni strutturali del romanzo che, solo per tagliar corto e un po' semplicisticamente, si è chiamato classico? Non che con ciò si pretenda all'originalità, bensì alla messa a frutto critico-interpretativa di quanto altri ha rimarcato sulla modernità letteraria. Tra questi, magistralmente, il Roland Barthes del *Piacere del testo*:

tout récit (tout dévoilement de la vérité) est une mise en scène du Père (absent, caché ou hypostasié) — ce qui expliquerait la solidarité des formes narratives, des structures familiales et des interdictions de nudité, toutes rassemblées, chez nous, dans le mythe de Noé recouvert par ses fils;

Tout récit ne se ramène-t-il pas à l'Œdipe? Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine? Aujourd'hui on balance d'un même coup l'Œdipe et le récit: on n'aime plus, on ne craint plus, on ne raconte plus. Comme fiction, l'Œdipe servait au moins à quelque chose: à faire de bons romans, à bien raconter¹².

¹¹ Il quale ha notificato, nella conversazione con Joseph Sommers, che la componente autobiografica è assolutamente assente dal romanzo (*Los muertos no tienen tiempo ni espacio*, cit. p. 19).

¹² R. Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), in *Œuvres complètes*, cit., vol. IV, rispettivamente pp. 224 e 248.

Al di là dell'ironia sottile di Barthes sull'essenza borghese e sul vizioso circolo ideologico della nozione freudiana di complesso edipico e della sua adibizione ad assillo stimolatore dell'affabulazione, si ponga mente all'accostamento forma narrativa / padre, laddove per forma narrativa va intesa quella fissata dalla tradizione, e pertanto obbediente ai principi di genere di discorso e contenuto (conoscitivo, ideologico ed etico) ch'essa ha sancito. Il canone letterario come padre, ovviamente da non nominarsi invano né tantomeno da porre in discussione, e perciò in quanto tale figura dell'autorità per essere, al tempo stesso, principio di selezione e identificazione del dicibile e dell'interdetto, del rappresentabile e di quel che per iconoclastia ed esorcismo deve sottrarsi al domino della rappresentazione che lo denuda, spoglia, e spogliandolo minaccia sempre di scurarlo, cioè di sottometerlo alla minuzia dell'indagine al pari degli altri, secolari aspetti e oggetti del mondo, al limite estremo autorizzandone l'eliminazione, l'uccisione appunto. Il precetto come totem, insomma, sacralizzazione della paternità che in tal modo scampa alle conseguenze efferate della costitutiva ambivalenza d'amore-odio (della «dialettica dell'intenerimento e dell'odio» cui faceva cenno Roland Barthes) nei suoi confronti, secondo l'analisi a suo tempo avanzata da Freud prima in *Totem e tabù* (1912-13), che della polarità «tenerezza»-«odio»¹³ illustra la radice edipica, e più tardi ne *Il disagio della civiltà* (1929).

Se tale precettistica circostrive l'ambito della legalità della letteratura, allora l'autore che ne trasgredisce le norme per affrancarsi dall'ecolalia di ciò che è imposto, quella legalità, se la lascia indietro, delinque, secondo l'etimologia del verbo, immediatamente qualificandosi come eslege. In altri termini, al fine di porsi in quanto

¹³ S. Freud, *Totem e tabù. Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1969, p. 179.

autore, come etimologicamente «colui che fa crescere», egli attenta, preda di un'«ansia dell'influenza», non all'integrità e all'autorità delle soluzioni di uno o più precursori come vorrebbe Harold Bloom, bensì prima di tutto a quella della complessiva codificazione generica; attentato che può sortire una chenosi, vale a dire una volta di più un atto d'infrazione e violenza, la chenosi definendosi come «a breaking-device similar to the defense mechanisms our psiches employ against repetition compulsions», ossia «a revisionary act in which an “emptying” or “ebbing” takes place»¹⁴. Nel caso di *Pedro Páramo* di Juan Rulfo, l'istanza autoriale delinquente trova la figura della propria trasgressione, oltre che nel parricidio, nella nudità e nella relazione incestuosa tra Donis e sua sorella, i due personaggi che nella propria casa diroccata accolgono il figliol prodigo Juan Preciado, così poco incline invero a commuoversi alla notizia della morte pregressa del padre:

Había un aparato de petróleo. Había una cama de oate, y un equipal en que estaban las ropas de ella. Porque ella estaba en cueros, como Dios la echó al mundo. Y él también. (PP, 224)

— ¿Adónde fue su marido?

— No es mi marido. Es mi hermano; aunque él no quiere que se sepa. [...]

— ¿Cuánto hace que están aquí?

— Desde siempre. Aquí nacimos.

— Debieron conocer a Dolores Preciado.

— Tal vez él, Donis. Yo sé tan poco de la gente. Nunca salgo. Aquí donde me ve, aquí he estado sempiternamente... Bueno, ni tan siempre. Sólo desde que él me hizo su mujer. Desde entonces me la paso encerrada, porque tengo miedo de que me vean. Él no quiere, pero, ¿verdad que estoy para dar miedo? — y se acercó adonde le daba el sol —. ¡Míreme la cara!

Era una cara común y corriente.

— ¿Qué es lo que quiere que le mire?

¹⁴ H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997², rispettivamente pp. 14 e 87.

— ¿No me ve el pecado? ¿No ve esas manchas moradas como de jiole que me llenan de arriba abajo? Y eso es sólo por fuera; por dentro estoy hecha un mar de lodo.

— ¿Y quién la puede ver si aquí no hay nadie? He recorrido el pueblo y no he visto a nadie.

— Eso cree usted; pero todavía hay algunos. [...] Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al Cielo sin sentirlos sucios de vergüenza. Y la vergüenza no cura. Al menos eso me dijo el obispo que pasó por aquí hace algún tiempo dando confirmaciones. Yo me le puse enfrente y le confesé todo:

«Eso no se perdona», me dijo.

«Estoy avergonzada.»

«No es el remedio.»

«¡Cásenos usted!»

«¡Apártense!»

Yo le quise decir que la vida nos había juntado, acorralándonos y puesto uno junto al otro. Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo. Tal vez tenga ya a quién confirmar cuando regrese.

«Sepárense. Eso es lo que se puede hacer.»

«Pero ¿cómo vivremo?»

«Como viven los hombres.»

Y se fue, montado en su macho, la cara dura, sin mirar hacia atrás, como si hubiera dejado aquí la imagen de la perdición. (*PP*, 228-29)

Marginalizzazione sociale, interdizione dal commercio con gli uomini, condanna irremissibile dell'autorità; e forse un'allusione alla, se non addirittura una replica della, cacciata dall'Eden conseguente al peccato originale («¿No me ve el pecado?»), se è vero che Donis consuona con Adamo e la consanguineità dei due personaggi rinvia all'origine di Eva da una costola del primo uomo, a sua volta tratto dal fango («por dentro estoy hecha un mar de lodo») e pur creato a immagine e somiglianza della divinità, senza tuttavia dividerne la potenza.

Se non si è forzato troppo, quelli fin qui censiti si direbbero tutti elementi d'avvallo dell'interpretazione figurale avanzata, forse parimenti avvalorata dal sospetto d'incesto — velatamente alluso dal testo, ma seccamente fugato dall'autore in occasione di

un'intervista rilasciata a José Carlos González Boixo nel 1983¹⁵ — che aleggia attorno a un altro rapporto, stavolta non tra fratello e sorella, bensì tra padre e figlia, quale quello tra Bartolomé San Juan e la folle Susana: «Le [a Pedro Páramo, che reclama il ritorno della donna] he dicho que tú, aunque viuda, sigues viviendo con tu marido, o al menos así te comportas» (*PP*, 261-62).

Ma nella spessa figuralità e nel denso simbolismo della relazione incestuosa può forse leggersi anche dell'altro, sempre in relazione alla dimensione metaletteraria del testo. Che poi, lo si segnali ora solo in via provvisoria, l'incontro di Juan Preciado con la coppia peccaminosa sia frutto di un'allucinazione, come ha dichiarato l'autore nell'intervista succitata¹⁶, non solo non infirma quanto si sta per osservare, ma tutt'al contrario — vedremo tra breve — lo corrobora.

In sé endogamico per natura e definizione, l'incesto è un rapporto paradossale che non si effonde — ex-fonde —, non comporta cioè alcuna trascendenza, ma in se stesso si consuma e nella propria chiusa circolarità si esaurisce, legando individui distinti ciascuno dei quali riconosce e ritrova tuttavia nell'altro solo se stesso, la propria somiglianza, immagine e identità. Esso incarna, di conseguenza, un rapporto speculare e solipsistico, al limite narcisistico e alieno da ogni (lecita) socializzazione, in quanto tale autoreferenziale e intransitivo per la prerogativa d'incorporare e assimilare ogni possibile realtà e

¹⁵ L'intervista è riportata con il titolo *Aclaraciones de Juan Rulfo a su novela «Pedro Páramo»* nell'Appendice III di J. Rulfo, *Pedro Páramo*, a cura di J.C. González Boixo, cit., pp. 247-51, a p. 250: «Aparentemente, pero no la [la relazione incestuosa] hay. El padre la quería tener siempre con él». Eppure, la versione filmica del romanzo, non molto riuscita in verità, realizzata nel '67 da Carlos Velo, alla cui sceneggiatura collaborò anche Carlos Fuentes, allude all'incesto in modo alquanto trasparente.

¹⁶ Ivi, p. 248: «Ah, no, pero es una alucinación. No existex, es una alucinación que tiene [Juan Preciado] dentro del terror mismo. Por ejemplo, se le convierte en un montón de barro, de lodo, la mujer esa. Todo es absurdo, ¿no? Son alucinaciones que él tiene, de que encontró a esta pareja y que esta pareja lo quiso dar alojamiento. Son alucinaciones que preceden a la muerte. Él muere después de que se encuentra, según él, esa pareja, y quiere huir, empieza a sentir el terror y entonces empieza a tener alucinaciones y oye voces..., y esa mujer que se le convierte en lodo ; eso indica que el tipo está totalmente loco».

dimensione esterna, ogni autonoma — ovvero, rispondente a leggi sue proprie — oggettualità. Per questo l'incesto è uno scandalo: non tanto elemento turbatore, quanto ostacolo frapposto all'imperio — storico, ma ammantato di naturalità per affermarsi come dato indiscusso e inopinabile — delle morali e delle convenzioni e istituzioni sociali costituite.

Ebbene, in *Pedro Páramo* — concepito in seno a una civiltà nazionale come la messicana nella quale, a parere di Octavio Paz (ma pare di sentirvi un'eco di Pirandello), l'«amor a la Forma» e all'ordine, sia esso giuridico, sociale, morale o religioso e artistico, comprime o deprime l'istintualità della vita¹⁷ —, il motivo pervasivo e capitale dell'incesto travalica il piano prettamente tematico e rappresentativo per offrirsi come trasposizione di uno scandalo che avviene sul piano della produzione della testualità, del quale fonda la scrittura come atto, prima ancora che come prodotto, che rigetta l'ingiunzione dell'eteronomia di un reale ad essa preesistente ed esteriore, e inerte per essere già posto, fissato e porto una volta per tutte nella sua costituzione e nelle sue significazioni, depauperato della sua complessità. Così ammansita e impietrata la realtà, il fatto in sé nel quale essa si traduce, o meglio, al quale si riduce, «non è — dichiarava Carlo Emilio Gadda nella sua severa presa di posizione antinaturalista agli inizi degli anni Cinquanta, che non accidentalmente sono i medesimi anni in cui *Pedro Páramo* vedrà la luce — che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia»¹⁸. Insomma, una Comala, il paese d'origine che Juan Preciado, edotto da sua madre a immaginare un

¹⁷ O. Paz, *El laberinto de la soledad* (1950), México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 35-36.

¹⁸ C.E. Gadda, *Un'opinione sul neorealismo* (1950), in *I viaggi la morte*, a sua volta in *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, pp. 629-30, a p. 630.

luogo idilliaco e pacificato nei propri ritmi naturali e costumi sociali, ritrova spopolato e in preda alla rovina. Una terra desolata, morta, un... *páramo*, giusta il significato del nome parlante della figura eponima del romanzo; una landa spoglia, brulla, deserta. Se invece la scrittura sfugge a quelli che sarebbero un ruolo e un compito poveramente ancillari, di mera e passiva reduplicazione apologetica di un reale imperiosamente bloccato nel suo congenito dinamismo per mezzo della sovrapposizione ad esso delle pretese veritative di epistemologie e sociologie — e dei loro relativi valori e linguaggi — generalizzanti e totalizzanti, è col rinserrarsi in quello che José Ortega y Gasset caratterizzò come il suo circuito ermetico e intrascendente¹⁹, col rendersi cioè autoreferenziale, intransitiva²⁰ e autoriflessiva che vi riesce, denunciando come fallacia, illusione e inganno sia l'immobilizzazione significativa della realtà, sia la pretesa di una trasparente aderenza della parola a ciò ch'è dato, sia infine la fissità delle proprie forme e del proprio linguaggio canonizzati e regolamentati dai Pedro Páramo delle Belle Lettere. Facendosi, in ultima istanza, critica del reale, ossia d'ogni sua declinazione mimetico-naturalistica, e autocritica del proprio stesso istituto per rilanciare indefinitamente le finalità tanto etiche quanto conoscitive della letteratura. E — perché no? —, mediante la ricusazione di ogni «idéologie totalitaire du référent»²¹ al cospetto del tribunale della realtà restituita alla sua inquietudine e alla sua ineliminabile eccedenza di senso rispetto ai nomi che la rappresentano, e che in una prospettiva lacaniana sono sempre i Nomi-del-

¹⁹ J. Ortega y Gasset, *sul romanzo* (1925), Milano, Sugarco, 1994², pp. 70-76.

²⁰ Cfr. R. Barthes, *Ecrire, verbe intransitif?*, cit., *passim*, e G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995², pp. 17-19.

²¹ R. Barthes, *Ecrire, verbe intransitif?*, cit., p. 620. Cfr. anche J. Lacan, *Il simbolico, l'immaginario e il reale* (1953), in *Dei Nomi-del-Padre*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2006, p. 13: «Il miraggio, quando si parla del linguaggio, è sempre quello di credere che la sua significazione consista in ciò che esso designa».

Padre, per pretendere il proprio *plaisir*, grazie al quale la scrittura oltretutto si libera della condizione di minorità implicata da quell'antagonismo in se stesso reattivo che la vincolerebbe all'orbita dei dettami che rifiuta definendola in termini riduttivamente negativi e delusivi. Come meravigliarsi, allora, che a una muta Comala di superficie e diurna si contrapponga un'invisibile Comala infraterrena e notturna, popolosa e loquace?

Non è chi non veda, a questo punto, i limiti esplicativi e interpretativi dell'ossimorica nomenclatura di «realismo magico» frettolosamente e impropriamente affibbiata a quell'orientamento della letteratura ispanoamericana del quale si considera Juan Rulfo uno dei più autorevoli capiscuola²², e che rammenta le medesime difficoltà nelle quali si è dibattuta e forse tuttora si dibatte la cultura europea di fronte, per non citare che un esempio paradigmatico, a un autore quale Franz Kafka, a proposito della cui narrativa Hermann Broch ebbe a coniare la formula, altrettanto limitativa e fuorviante, di «naturalismo dilatato»²³. A non considerare a supplementare titolo esemplificativo, dal momento che si è fatto riferimento a Gadda, quell'«espressionismo naturalistico»²⁴ nel quale Gianfranco Contini credé di cogliere la cifra stilistica dello scrittore lombardo.

²² «Bueno, no sé todavía – rispose Juan Rulfo in una conversazione con gli studenti venezuelani tenutasi nel 1974 – qué es el realismo magico, como no sé tampoco qué es el realismo socialista, pero creo que eso lo inventaron para decir que se devuelve, que la realidad la convierten en mito o revuelven al mito con la realidad» (in «Escritura», I, 2, 1976, pp. 305-17, poi col titolo *Juan Rulfo examina su narrativa* in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., pp. 451-61, a p. 458). Altrettanto polemico verso l'etichetta di «realismo magico» si mostra Alejo Carpentier nella premessa al suo *Il regno di questo mondo* (1949), nella quale a un «meraviglioso» frutto di arbitrari e illusionistici interventi sul reale, di «trucchi di prestidigitazione», oppone un meraviglioso che «sorge da un'inattesa alterazione della realtà, da un ampliamento delle scale e delle categorie della realtà» (trad. it., Torino, Einaudi, 1990, pp. V e VII. Cfr. F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 219-220).

²³ H. Broch, *L'immagine del mondo nel romanzo. (Una conferenza)* (1933), in *Il Kitsch*, trad. it., Torino, Einaudi, 1990, pp. 61-101, a p. 84.

²⁴ G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»* (1963), Torino, Einaudi, 1989, pp. 15-43, a p. 26.

A detta di Juan Rulfo, del quale abbiamo riportato la dichiarazione testuale, quanto accade a Juan Preciado, almeno parte di esso, sarebbe ascrivibile ad allucinazioni che ne scoprono la follia e ne annunciano e preparano la morte. La follia, d'altronde, non ha nel giovane Preciado il suo unico campione, cui tiene buona compagnia Susana San Juan. Ora, potremmo, se ciò non significasse forzare o distorcere le affermazioni dell'autore per piegarle ai fini della nostra analisi, pensare che le peripezie del figlio inscenino contenuti onirici. In fondo, non che tra i due termini — l'allucinazione e il sogno — intercorra una distanza incolmabile, se è vero che «[s]uscitatore del sogno è un desiderio, contenuto del sogno è l'appagamento di questo desiderio», che il sogno «rappresenta [...] come appagato in forma allucinatoria»²⁵. Quale sia il desiderio che nel caso di Juan Preciado l'allucinazione onirica esaudisce in forma traslata si fa presto a dire sulla base di una conoscenza pur approssimativa dell'opera freudiana, non d'altro trattandosi che di quello connesso col complesso edipico infantile, dal momento che Preciado allucina la morte del padre — verso cui lo muove un'avversione antica seppure tacita — per mano di un suo fratellastro, e, come ribadisce Freud ripetutamente, «gli impulsi cattivi dei sogni sono soltanto infantilismi»²⁶. Non sarebbe che questo il pensiero latente da cui si origina il contenuto manifesto del sogno che raffigura la morte di persone care, cui Freud ha dedicato nella *Traumdeutung* un paragrafo in cui, tra l'altro, all'Edipo sofocleo accosta l'Amleto shakespeariano²⁷.

²⁵ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni* (1915-17), trad. it., Torino, Boringhieri, 1978², p. 118.

²⁶ Ivi, p. 190. Cfr. anche Id., *L'interpretazione dei sogni* (1899), Torino, Boringhieri, 1973, pp. 186-211.

²⁷ Id., *L'interpretazione dei sogni*, cit., pp. 236-56. Se ne vedano le pp. 247-51 per il paragone tra Edipo e Amleto, già presente nella lettera di Freud a Fliess del 15 ottobre 1897.

Non è tuttavia il sentiero di un'interpretazione psicoanalitica di carattere tematico-contenutistico, che invero potrebbe essere un po' scontata, che vogliamo battere, quanto accertare se le asserzioni di Juan Rulfo non additino, magari forse involontariamente, un percorso d'indagine che illumini di luce ulteriore il congegno strutturale e formale dell'opera.

A questo riguardo, appaiono preziose per le loro implicazioni osservazioni avanzate da Freud medesimo sul sogno e sull'inconscio, cui è opportuno dare il debito rilievo:

Pensieri onirici e contenuto onirico manifesto stanno davanti a noi come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio, il contenuto manifesto ci appare come una traduzione dei pensieri del sogno in un altro modo di espressione, di cui dobbiamo imparare a conoscere segni e regole sintattiche, confrontando l'originale con la traduzione. [...] Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno²⁸;

l'inconscio è un particolare regno della psiche con impulsi di desiderio propri, con una propria forma espressiva e con propri caratteristici meccanismi psichici che non vigono altrove²⁹.

L'inconscio come dominio psichico con una propria forma espressiva... ovvero, come dominio la cui simbolizzazione percorre vie affatto altre rispetto a quelle segnate dalla simbolizzazione della coscienza vigile e diurna, che sono poi quelle che presiedono al nostro rapportarci quotidiano alla realtà naturale e sociale. In quest'ottica, l'inconscio è traguardato come sfera provvista di un linguaggio, di una sintassi, persino — viene da dire — di una retorica propria, se i meccanismi di traslazione che lo regolano non paiono

²⁸ Ivi, p. 261.

²⁹ Id., *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 191.

così distanti dalla strumentazione fondamentale metaforica che governa la creazione artistico-letteraria.

Non è forse un azzardo pensare che la surrealtà rulfiana, che dà congedo a una progettualità di tipo rappresentativo e realistico, alla neutralità del suo armamentario stilistico e alla linearità delle sue architetture narrative, mutui proprio dal sogno i tratti distintivi che la informano e i procedimenti che la raffigurano.

José Carlos González Boixo ha giustamente insistito nel mettere in luce come la narrazione di *Pedro Páramo* si articoli in due principali macrosequenze — quella nella quale Juan Preciado ripercorre le tappe del suo soggiorno a Comala e quella che riferisce episodi chiave della vita di Pedro Páramo³⁰ — che, ciascuna fornita di peculiarità spaziotemporali riconoscibili, si intersecano compromettendo l'intelligibile linearità temporale e causale della trama e disorientando il lettore, in questo suo disorientamento prefigurato dallo smarrito vagare di Juan Preciado per le strade di Comala. L'ininterrotto *découpage* e l'aggrovigliarsi della conchiusa consecuzione narrativa, che con le sue cesure e i suoi scarti repentini finisce coll'irretire il lettore tanto quanto la topologia di Comala sconcerta Juan Preciado, permette una volta di più di ricondurre la scrittura rulfiana a quel barocchismo formale che permea la finzione novecentesca e che, nel campo delle arti visive, ha trovato nella precoce ricognizione degli studi primonovecenteschi di Heinrich Wölfflin sul Barocco uno dei primi segnali di una temperie culturale non solo incline a una rivisitazione dell'arte barocca dopo due secoli di svalutazione, ma anche sempre più consapevole di una propria visione del mondo che, oramai disancorata da rassicuranti certezze, approssima nel suo subbuglio quella del

³⁰ J.C. González Boixo, Introduzione, cit., p. 19-25.

secolo diciassettesimo³¹. È infatti significativo che Wölfflin, trattando della coppia antinomica chiarezza (classica)/non-chiarezza (barocca), scrivesse:

Il barocco ama l'intersecazione: non vede soltanto la forma davanti alla forma, quella che interseca e quella che viene intersecata, ma gusta la nuova configurazione che ne risulta. Per questo, non lascia soltanto al talento dello spettatore la facoltà di venire creando delle intersecazioni mutando il punto di vista. Le intersecazioni sono già previste nel progetto in maniera tale da risultare inevitabili³².

Da condizioni consimili emerge la psicoanalisi freudiana, rivoluzione copernicana che le conseguenze della fine dell'antropocentrismo scandaglia all'interno della stessa coscienza dell'uomo, al fine di «dimostrare all'Io che non solo egli non è padrone in casa propria, ma deve fare assegnamento su scarse notizie riguardo a quello che avviene inconsciamente nella sua psiche»³³, di cui è manifestazione tra le altre il sogno. La decifrazione del quale rivela come e con quanta radicalità la lingua e i modi espressivi dell'allucinazione onirica costruiscano, tramite i meccanismi dello spostamento e della condensazione, una logica peculiare, affatto diversa da quella della razionalità cosciente (di cui è la deformazione), che altera l'ordine gerarchico degli elementi, la sequenzialità temporale, il principio di causalità e d'identità traviandoli dalla logica simbolica e disgiuntiva secondo cui siamo usi pensare e agire. Discende da qui, per esempio, il ricorso del sogno allo spostamento per accampare in primo piano quanto è secondario; alla condensazione per invertire gli anelli della catena temporale e le cause;

³¹ Cfr. E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 19-69.

³² H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 229.

³³ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 259.

simultaneizzare la diacronia dei nessi alla maniera del Raffaello «che, per il quadro della scuola di Atene o del Parnaso, raffigura riuniti tutti i filosofi e i poeti, che non sono mai stati insieme in una sala o sulla cima di un monte, ma che dal punto di vista ideale formano una comunità»³⁴; accorpare i contrasti e le contraddizioni, che «vengono riuniti con singolare predilezione in unità o rappresentati insieme»³⁵.

Non diversamente opera l'inconscio in generale, le cui caratteristiche e il cui funzionamento, pur nella scia freudiana, Ignacio Matte Blanco ha sottoposto a revisione negli anni Settanta enunciandone i principi basilari, dei quali, mentre il primo è comune alla coscienza, il secondo è peculiare al solo inconscio: «*Il sistema inconscio tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione. In altre parole, tratta le relazioni asimmetriche come se fossero simmetriche*»³⁶. Una logica inconscia simmetrica dunque, o meglio, nei termini di Matte Blanco, una bi-logica che sovverte totalmente la logica aristotelica fondata sulla dicotomia di coppie oppostive e antitetiche, laddove la bi-logica inconscia è ambivalente, circolare e «congiuntiva», direbbe Giovanni Bottirolì, che l'inconscio ha definito in una prospettiva relazionale quale «*luogo di connessioni*»³⁷ in cui la verità e le sue pronunce s'intorbidano e complicano, cioè infinitamente si piegano.

³⁴ Id., *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 293.

³⁵ Ivi, p. 297.

³⁶ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), trad. it., Torino, Einaudi, 1981², p. 44 (là dove non si avverta del contrario, il corsivo è sempre dell'Autore).

³⁷ G. Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 207 (ma se ne veda l'intero capitolo IV «Da Freud a Lacan»). Non va comunque sottaciuto che Bottirolì (pp. 258-61) giudica come riduttiva la visione di Matte Blanco, che a suo dire rimane intrappolata nel circuito paralizzante dell'opposizione dualistica limitandosi al mero rovesciamento dei suoi termini, laddove Bottirolì opta – nell'analisi del testo letterario e non certo di stati patologici – per «una terza logica, flessibile, congiuntiva ma non confusiva» (p. 261) che renda conto della molteplicità dei regimi semantici della letteratura.

Non meno salienti i due corollari che Matte Blanco deriva dal secondo principio e che sviluppano con maggiore sistematicità le conclusioni freudiane. Il primo, infatti, conferma come l'inconscio scardini la normale successione temporale:

II₁. *Quando si applica il principio di simmetria non può esserci alcuna successione.*

Questa è una conclusione inevitabile poiché una successione di momenti è di fatto un ordinamento seriale; e se non sono disponibili relazioni asimmetriche, in accordo con la logica simbolica, non possono aver luogo tali ordinamenti. [...]

(avvenimento) *y* viene dopo (avvenimento) *x* →

(avvenimento) *x* viene dopo (avvenimento) *y*.

In altre parole non vi è alcuna successione³⁸;

mentre il secondo («II₂. *Quando si applica il principio di simmetria la parte — propria — è necessariamente identica al tutto*»³⁹), che in qualche modo afferra le procedure sineddochiche (*pars pro toto* o *totum pro parte*) cui soggiace la retorica inconscia, dà luogo a tre conseguenze delle quali è opportuno citare per esteso, anche in virtù di una sorprendente analogia tematica con il testo di Rulfo, le ultime due:

II_{2b}. *Quando si applica il principio della simmetria certe classi le cui funzioni proposizionali sono del tipo «p e non-p» ($p \cdot \sim p$) e che perciò sono vuote per definizione, possono essere trattate come non vuote.*

Per spiegare con un esempio: se chiamiamo «*p*» essere vivo, «non-*p*» è non essere vivo. Una varietà di non essere vivo è essere morto. In logica simbolica una classe la cui funzione proposizionale è «essere vivo e essere morto» (intersezione) è, per definizione, una classe vuota, poiché, per il principio di contraddizione, non può esserci «*p* e non-*p*»; in simboli logici: $\sim (p \cdot \sim p)$. Ma essere vivo o essere morto sono sottoclassi di una classe più ampia, la cui funzione proposizionale può includere tutte le possibilità riguardanti la vita; ne segue, per l'applicazione di II₂,

³⁸ I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti*, cit., pp. 44-45.

³⁹ Ivi, p. 45.

che essere vivo è identico ad essere morto. Da ciò si può formare una nuova classe, di quelli che sono vivi e morti. E di fatto vediamo che gli schizofrenici [e chissà che Juan Preciado non sia fra questi] e il sistema inconscio o Es o inconscio strutturale trattano effettivamente questa classe vuota come se fosse non vuota. [...] *Si vedrà che tale procedimento non rispetta il principio di contraddizione.*

[...]

II_{2c}. *Quando si applica il principio di simmetria non può esserci alcuna relazione di contiguità tra le parti di un tutto.*

Ciò è della massima importanza se applicato ad oggetti materiali. Prendiamo, per esempio, le pagine (parti) di un libro: se l'intero libro è contenuto in ogni pagina, non vi può essere alcuna relazione di contiguità tra le pagine. Lo stesso si può dire di qualsiasi oggetto materiale, poiché la nostra concezione degli oggetti materiali ha come elemento essenziale la contiguità⁴⁰.

Viene da sorridere per la coincidenza tra il testo rulfiano e la sua ambientazione, da una parte, e gli esempi adottati da Matte Blanco, dall'altra. Sempre che non si sia addirittura tentati di domandarsi se questi, che è di origine cilena, non abbia in mente proprio *Pedro Páramo*.

Al di là di analogie e facezie, c'è comunque di che prendere sul serio le asserzioni di Juan Rulfo sul delirio di Juan Preciado, soprattutto perché svelano che, come quest'ultimo, a delirare — cioè, a uscire dal solco della concatenazione logica e della docile espressione denotativa — è anche il testo con l'ininterrotto zigzagare della sua morosa e dilazionata scansione temporale⁴¹, la quale intesse passato e presente, e si traduce nella destrutturazione della narrazione mediante la giustapposizione di *membra disjecta* incoerenti e le violazioni umoristiche della logica monovalente, le quali giungono a coniugare e commutare i termini contraddittori⁴². La posta in gioco, lo si sarà

⁴⁰ Ivi, pp. 46-47.

⁴¹ J. Ortega y Gasset, *sul romanzo*, cit., pp. 37-39.

⁴² Cfr. G. Deleuze, *Critica e clinica*, trad. it., Milano, Cortina, 1996, p. 11: «[lo scrittore] Scopre nuove potenzialità grammaticali o sintattiche. Trascina la lingua fuori dai solchi abituali, la fa *delirare*».

intuito, non è di poco conto e oltrepassa l'oltranza puramente formalistica della sperimentazione romanzesca, chiamando in causa un regime di senso mirato, per riprendere le parole di Matte Blanco, a «includere tutte le possibilità riguardanti la vita», a moltiplicarne e movimentarne le significazioni, per spiazzarne e smentirne ogni semplificazione riduzionistica e univoca sfaccettando lo statuto della verità. L'indeterminazione che ne consegue si riflette per omologia nel paese di Comala, né inferno né tanto meno paradiso, ma limbo, «entraña materna»⁴³, regione dell'indeterminatezza nella quale fallisce la stabile e materica verosimiglianza di cui si vogliono depositari la forma sancita e il suo relativo linguaggio strumentale. Risiede in tale indefinitezza, che non delimita il senso ma lo gioca anzi sui confini semantici sfumandone l'unilateralità, una delle ragioni plausibili per cui la narrazione di *Pedro Páramo*, che si chiude sulla morte del padre per mano filiale, quindi *contra nomen patris*, s'inaugura invece *in nomine matris*, all'insegna della madre, sede e metafora — al pari della terra che accoglie i loquaci morti del romanzo — dell'originaria indistinzione semantica e al tempo stesso della rimessa in gioco del significato, «[m]anifestación indiferenciada — come la donna in generale nella cultura messicana — de la vida»⁴⁴. Se lo scrittore, come ha fatto notare Barthes, è colui che maneggia la lingua materna fino a sfigurarla, «qui joue avec le corps de sa mère [...]: pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu»⁴⁵, non c'è allora da stupirsi che l'antiromanzo rulfiano si offra — come s'è asserito in apertura — con i caratteri di una narrazione postuma:

⁴³ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, cit., p. 68.

⁴⁴ Ivi, p. 40.

⁴⁵ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, cit., p. 241. Cfr. G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., p. 18.

Se il «padre morto», [...] l'assassinio del Padre, sta alla base — come notifica Freud — dell'istituzione della legge (delle norme e dei divieti), di cui il linguaggio comunicativo è la massima espressione in quanto sistema trasposto rigorosamente fondato su opposizioni e differenze, la «madre vivente» ne potrebbe rappresentare la «figura» simmetrica, inversa e complementare: quella dell'indifferenziato, del non simbolizzabile (Matte Blanco parla appunto di «omogeneità indifferenziata» cui tende costantemente il pensiero simmetrico). Su questo fondo indifferenziato, omogeneo [,,], anche *la vita e la morte non sono più categorie distinte*, in quanto hanno abbandonato il mondo — succedaneo — dei significati.

[...] Il «linguaggio materno» è il non-trasposto, è il linguaggio sempre identico a sé: o meglio, sempre identico a un'origine che è prima di ogni origine. È il presupposto di ogni figura e di ogni significato, ma non si rapprende mai in una figura o in un significato. [...] Esso è, perciò, anche *un linguaggio postumo*. È l'inizio e la fine di ogni linguaggio⁴⁶.

In *Pedro Páramo*, di madri, ce ne sono svariate, presenze speculari che della molteplicità reduplicativa delle figure paterne, incarnazioni plurime dell'*auctoritas*, sono il correlativo femminile, alle controparti maschili spesso opponendosi e della loro potestà sopraffattrice figurando quali prime vittime designate. Madri reali, quali sono Dolores Preciado, Eduviges Dyada, la madre di Pedro Páramo e la madre defunta di Susana San Juan; madri vicarie, quali Damiana Cisneros, la nonna di Pedro Páramo e Justina Díaz; e madri *in pectore*, quali Eduviges Dyada, stavolta in veste di madre mancata del giovane Preciado, e Dorotea la Zoppa. Nell'economia narrativa, inoltre, alcune di esse — Eduviges, Damiana e, soprattutto, Dorotea — fungono da vere e proprie psicagoghe per scortare Juan Preciado nel suo viaggio inframondano, nella sua *nekuia* senza ritorno e dall'acquisto di verità tanto parziale, eco stravolta della faustiana discesa alla Madri. Se

⁴⁶ S. Agosti, *Modelli psicoanalitici e teoria del testo: la logica simmetrica*, in G. Barbieri e P. Vidali (a cura di), *Metamorfosi. Dalla verità al senso della verità*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 221-37, alle pp. 236-37 (nostri i corsivi).

ne scorra, a mo' di minima esemplificazione, il campione costituito da quelle che Juan Preciado incrocia nel corso del suo andare.

Eduviges Dyada, prima di tutte, che per giustificare la confidenzialità con la quale si rivolge a Juan, gli dice:

Perdóname que te hable de tú; lo hago porque te considero como mi hijo. Sí, muchas veces dije: «El hijo de Dolores debió haber sido mío». [...] Pues sí, yo estuve a punto de ser tu madre. ¿Nunca te platicó de esto? (*PP*, 187 e 192);

e della cui maternità umiliata probabilmente frutto di violenza, oltre che del suicidio, apprendiamo dalla sorella María, della quale il curato del paese rievoca l'infelice richiesta d'intercessione:

Ella sirvió siempre a sus semejantes. Les dio todo lo que tuvo. Hasta les dio un hijo, a todos. Y se los puso enfrente para que alguien lo reconociera como suyo; pero nadie lo quiso hacer. Entonces les dijo: «En ese caso yo soy también su padre, aunque por casualidad haya sido su madre». Abusaron de su hospitalidad por esa bondad suya de no querer ofenderlos ni de malquitarse con ninguno. (*PP*, 207)

Quindi Damiana Cisneros, governante di casa Páramo, riguardo alla quale Preciado rammenta quanto gli aveva raccontato sua madre:

- ¿Damiana Cisneros? ¿No es usted de las que vivieron en la Media Luna?
- Allá vivo. Por eso he tardado en venir.
- Mi madre me habló de una tal Damiana que me había cuidado cuando nació. ¿De modo que usted...?
- Sí, yo soy. Te conozco desde que abriste los ojos. (*PP*, 209-10)

Infine, Dorotea la Zoppa, la stracciona di Comala, che a Juan, che le confessa l'illusione che l'ha condotto fin lì, confida la propria maternità immaginaria e mancata:

¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debito. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo. [...] Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios. Sólo esa larga vida arra strada que tuve, llevando de aquí para allá mis ojos tristes que siempre miraron de reajo, como buscando detrás de la gente, sospechando que alguien me hubiera escondido a mi niño. Y todo fue culpa de un maldido sueño. He tenido dos: a uno de ellos lo llamo el «bendito» y a otro el «maldito». El primero fue el que me hizo soñar que había tenido un hijo. Y mientras viví, nunca dejé de creer que fuera cierto; porque lo sentí entre mis brazos, tiernito, lleno de boca y de ojos y de manos; durante mucho tiempo conservé en mis dedos la impresión de sus ojos dormidos y el palpitar de su corazón. ¿Cómo no iba a pensar que aquello fuera verdad? Lo llevaba conmigo adondequiera que iba, envuelto en mi rebozo, y de pronto lo perdí. (PP, 237)

Che strano poi (si fa per dire) che — ad eccezione di Miguel, orfano di madre già in tenera età — tutti i figli di Pedro Páramo figurino come bastardi nonostante il padre si fosse pur degnato di battezzarli. È un fatto che essi, incluso Juan Preciado pur nato da un'unione legittima e consacrata, rechino il solo matronimico a identificarli, quasi che la mancanza del patronimico sia più agita che subita, e volta a esprimere *in nuce* l'adozione di una chiave tutta improntata alla femminilità e nel «refus du patronyme [... l']assassinat du père» a venire⁴⁷.

⁴⁷ Starobinski, J., *Stendhal pseudonyme*, in *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal* (1961), Paris, Gallimard, 1999, pp. 231-84, a p. 234.

CAPITOLO QUINTO

Una prole antieroica

Trattando di un testo che ruota attorno al motivo del viaggio, si comprenderanno le ragioni che consentono di parlare di umorismo, di una prospettiva mobile e aperta sulla vita e sul mondo propria di una visione non pacificata che invalida ogni attitudine totalizzante e conclusiva, e per la quale «la verità — ha detto una volta Vladimir Jankélévitch a proposito dell'erranza del «vagabondo umorismo» — cui allude non sta da nessuna parte, in nessuna forma definita. Questa verità rimane un lontano orizzonte»¹: un po' come le terre della Mezza Luna — «toda la tierra que se puede abarcar con la mirada» e luogo di residenza di Pedro Páramo — che Juan Preciado appena intravede di lontano nel suo itinerario alla ricerca del padre senza mai riuscire a raggiungerle. Non è stato detto, d'altra parte, che forma e significato del romanzo riposano sull'«erraticità trascendentale»² che contraddistingue la tarda modernità e che nasce dall'acuta percezione dell'alienazione di senso ed essenza dalla costituzione empirica del mondo e delle sue vicende?

Dettato dalla latitanza del senso e spia della reciproca estraneità che pervade il mondo e l'uomo che lo abita, il motivo del viaggio del personaggio novecentesco tradisce con la sua giustapposizione asindetica di spazi percorsi e tempi vissuti l'estraniamento del soggetto dalle cose e da se stesso, così come la frammentarietà cui sono pervenuti reale e individualità che la rapsodica narrazione rulfiana iscrive nella propria costruzione per

¹ V. Jankélévitch, *Vagabondo umorismo*, in R. Prezzo (a cura di), *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Milano, Cortina, 1994, pp. 176-83, a p. 177 (tratto da V. Jankélévitch e B. Bérlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Parigi, Gallimard, 1978).

² G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), trad. it., Parma, Pratiche, 1994, p. 68.

episodi discontinui. Ovvio pertanto che, deficitaria di un significato dato, la scrittura reperisca nel viaggio il proprio emblema. «Ogni opera è un viaggio, un tragitto»³; un viaggio tuttavia che, nel caso di Juan Rulfo, in maniera tutt'affatto contraria rispetto al viaggio compiuto dall'eroe epico teso a testimoniare l'immanenza e l'organicità del senso in ciascuno dei luoghi dello spazio e in ciascuno dei momenti della durata, elegge a suo protagonista un antieroe e a sua forma quella di una ricerca a tentoni, la quale non conosce né le compensazioni epifaniche delle intermittenze del cuore né le redenzioni simboliche della letteratura proustiana, bensì solo lo sbocco inevitabile nella malinconia prima e nella follia poi della *quête* di Juan Preciado, che a Dorotea, sua compagna di sepoltura, ammetterà d'essere stato ucciso dalla paura prima che dal brusio delle voci spettrali di Comala: «ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo» (*PP*, 235)⁴. Secondo la diagnosi di György Lukács, stesa in prossimità di quella catastrofe di civiltà e disgregazione di valori acquisiti e consolidati che fu la Grande Guerra,

La struttura data dell'oggetto — la ricerca non è altro che l'espressione, dal punto di vista di vista del soggetto, del fatto che tanto la totalità oggettiva della vita, quanto il suo rapporto col soggetto non hanno in sé nulla di evidentemente armonico — determina l'aspirazione alla raffigurazione: tutte le crepe e gli abissi che la situazione storica porta con sé, devono essere inclusi nella raffigurazione e non possono essere mascherati da mezzi compositivi. In questo modo, l'aspirazione del romanzo, che ne determina la forma, si obiettivizza quale psicologia degli eroi del romanzo: i quali sono dei cercatori. Il semplice fatto del

³ G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., p. 12. Ma già negli anni Sessanta, in *L'espace du roman* (in *Essais sur le roman*, cit., pp. 48-58), Michel Butor ebbe a scrivere: «Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque» (p. 50).

⁴ Sul motivo del viaggio nel modernismo cfr. Ferroni, G., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 104-5, a parere del quale nella modernità, essendosi vanificato ogni punto d'arrivo, annullata ogni avventura e ogni esplorazione», «il viaggio è la morte».

cercare rivela che né obiettivi né vie agli obiettivi possono essere dati immediatamente⁵.

Siamo agli antipodi dell'universo epico, lo si capisce, in un mondo — come lo qualificherebbe Lukács — abbandonato dagli dei a se stesso, in cui il viaggio, che certo non ha luogo sotto il segno salvifico della mallevadoria di un senso garantito e onnipresente, è anche riferimento allegorico al processo, o meglio, al dis-correre della scrittura nella mutevole provvisorietà del suo stesso farsi, oramai sganciato ed esule dal radicamento in una condivisa tradizione formulare e in un comune codice discorsivo-culturale che ne assicuri una significanza permanente e una ricezione riconoscente (in entrambi i sensi del termine: di accoglimento grato e di immedesimazione in un patrimonio comunitario di esperienze formali e valoriali). Esauritesi le cosmologie fisse e certificanti, comprese quelle progressivo-evolutive dello storicismo e quelle materialistiche del positivismo ottocenteschi, e resesi anacronistiche le rarefatte sublimazioni liriche e a volte superoministiche *fin de siècle*, l'autore medesimo viene catturato e come risucchiato dalla vertigine di una realtà fluttuante e di una libertà d'invenzione che, se finalmente da un lato equivale a un affrancamento della poiesi dalle ipoteche di programmi e registri rappresentativi preconcepiuti, dall'altro ne alluma l'azzardo e la scommessa portandola, al fine di evitare l'impostura di modellizzazioni centripete e tolemaiche del mondo, a tornare di continuo su di sé e a ostentare l'artificiosa e finita natura delle proprie creazioni con un'attitudine di disarmante sincerità.

A metà del Novecento, il periodo operativo di Juan Rulfo, non arride più all'autorialità il privilegio, procedente dal beneplacito della tradizione o dalla mitologia

⁵ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 87.

romantica del creatore (dal «mito fondatore della credenza nel “creatore” increato»⁶), di costituirsi quale ricettacolo del significato che sarà in seguito versato nell’opera, quasi che il significato non abbia che da travestirsi di sembianze sensibili per farsi comunicabile. A ciò recalcitrano ora il caos del mondo e la babele delle lingue e delle voci che lo parlano e che, rispecchiandosi nelle dissonanze della scrittura, all’autore impediscono di assurgere a istanza semantica sovradeterminante tutte le altre. Se discorrere di morte dell’autore potrebbe suonare iperbolico, si guardi allora a questa sua esibita finitudine come a una raggiunta modestia che il testo, non più assoggettato alla mansione servile di emanazione di una soggettività e di una *Weltanschauung* preordinate, fossero pure quelle che si celano sotto la maschera scienziata dell’oggettività e dell’impersonalità naturalistiche, trasforma in un aperto campo di battaglia di visioni del mondo, linguaggi e voci in conflitto che ne potenziano le significazioni⁷. Una cosiffatta problematica pluralità di prospettive, peraltro, contribuisce a rivelare la malafede connaturata all’unicità della posizione ideologica borghese reperibile nel monologismo del racconto tradizionale, laddove punta a contrabbandare per generalità naturale la propria parzialità al fine di mantenere il predominio e di scartare le alternative mediante una prerogativa di regia del narrato e di commento, implicito o esplicito che sia, secondo le modalità di un’operazione omologa nel campo letterario a quanto Karl Marx

⁶ P. Bourdieu, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario* (1992), trad. it., Milano, il Saggiatore, 2005, p. 259.

⁷ Una modestia non irragionevolmente autoinflitta, ma sostanziata dell’epistemologia dell’incertezza che maturata con l’appercezione della realtà storico-antropologica del Novecento, la cui instabilità sanziona la fine dell’antropocentrismo, cui Luigi Pirandello, ne *Il fu Mattia Pascal*, aveva dato espressione artistica. Per il periodo prossimo a quello della genesi e della pubblicazione di *Pedro Páramo*, si vedano le illuminanti annotazioni di Alain Robbe-Grillet, nelle quali ci siamo imbattuti a stesura ultimata del presente lavoro: «Notre monde, aujourd’hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu’il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu’il regarde au-delà» (*Sur quelques notions périmées*, cit., p. 28).

constatava — e forse ancora oggi constaterrebbe — nella sfera sociale, nella quale la borghesia «enuncia i suoi interessi particolari gabellandoli come interessi generali»⁸.

Tale democratizzazione della letteratura, la quale estromette ogni esteriorità cogente di carattere sia epistemologico sia elocutivo, in quanto deipostatizza e demitizza lo statuto della verità e delle sue inflessioni per rimetterle di continuo in gioco e in circolazione, non può che enfatizzare la natura tutta processuale e il divenire della scrittura, richiamandoci a quella sua intransitività e immanenza disobbedienti e scandalose sopra ricordate per attestarne l'inacquiescenza alle teologie e alle teleologie di dettami prestabiliti:

l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer: elle procède à une exemption systématique du sens. Par là même, la littérature (il vaudrait mieux dire désormais l'écriture), en refusant d'assigner au texte (et au monde comme texte) un «secret», c'est-à-dire un sens ultime, libère une activité que l'on pourrait appeler contre-théologique, proprement révolutionnaire, car refuser d'arrêter le sens, c'est finalement refuser Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi⁹.

Indici inequivocabili della contrazione della funzione demiurgica dell'autore in *Pedro Páramo* sono la sparizione del narratore onnisciente, al quale si sostituiscono la *Icherzählung* di cui è titolare Juan Preciado nella macrosequenza che ne espone i casi e che più avanti si rivelerà replica di un dialogo tombale tra Preciado stesso e Dorotea, e la narrazione in terza persona attribuibile al magro ufficio notarile di un anonimo narratore che, a un tempo extradiegetico ed eterodiegetico per non essere implicato nelle vicende

⁸ K. Marx e F. Engels, *L'ideologia tedesca* (1845-46), ed. it. a cura di C. Luporini, Roma, Editori Riuniti, 1972, p. 163. Cfr. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, cit., p. 191.

⁹ R. Barthes, *La mort de l'auteur* (1968), in *Œuvres complètes*, cit., vol. III, pp. 40-45, a p. 44. Cfr. M. Foucault, *Che cos'è un autore* (1969), in Id., *Scritti letterari*, a cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 1-21.

narrate e non appartenere all'universo della finzione¹⁰, gestisce l'altra macrosequenza. A questi due elementi si somma il prevalere jamesiano dello *showing* sul *telling*, dell'elemento drammatico che si concreta nel discorso riferito, dialogante o monologante, dei personaggi, rispetto ai quali l'informazione di cui dispone il narratore non manifesta mai un grado superiore.

Sarà bene precisare, comunque, che la preponderanza della dizione drammatica sul racconto, cornice pure della narrazione in prima persona di Preciado, non equivale a un recupero estremo della mimesi naturalistica. All'opposto, in concomitanza con lo sminuzzamento e la destabilizzazione dell'intreccio e, almeno per parte dell'opera, con l'incerta attribuzione delle voci che interferiscono vicendevolmente a locutori e circostanze spaziotemporali individuati, il romanzo inficia una lettura di tipo realistico e oggettivo privilegiando, al modo di un insolito romanzo poliziesco impossibilitato a ricostituire la catena logica delle cause, un paradigma che persiste invischiato nell'irrisolvibile indiziarità degli accidenti e dei comportamenti degli attori. Né sarebbe tutto sommato abusivo prendere il paragone alla lettera per pensare che *Pedro Páramo* ricalchi — stravolgendone parodicamente l'ottimistica fiducia conoscitiva, il conformismo sociale del ristabilimento conclusivo dell'ordine e la metonimica sequenzialità costruttiva — lo schema di un *detective novel* il cui scopo sia appurare, inanellando fatti e testimonianze in un'onniscienza riabilitata *a posteriori*, cosa abbia provocato la fine di Comala e dei suoi abitanti, incluso il *cacique*; una fine che, come in

¹⁰ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), trad. it., Torino, Einaudi, 1976⁵, p. 296.

ogni romanzo poliziesco che si rispetti, viene da principio presentata come già avvenuta prima che si alzi il sipario del teatro della narrazione delegata a investigarla¹¹.

All'indagine sulle sorti del paese di cui dovrebbe essere il promotore, Juan Preciado, che fa il suo ingresso vergine di una storia passata che lo introduca compiutamente al lettore, presto darà prova d'essere insufficiente, incapace com'è di non essere soverchiato dal degrado, che è altresì condizione di decadimento morale, della cittadina e di discernere l'apparenza dalla realtà, il falso dal vero, la morte dalla vita, pervenendo a un acquisto saldo di conoscenza. Per questo motivo, l'esigua autobiografia che dopo la propria morte egli medesimo riporta a Dorotea e che si limita a ripercorrere le scarse stazioni della permanenza errabonda a Comala, neppure gli dispensa le certezze della retrospezione di un epos privato puntellato, sotto l'aspetto linguistico e stilistico, dal ricorso all'aoristo dal quale abbiamo preso l'avvio. Segno dell'erosione, insieme all'estenuazione dei miti collettivi di fondazione tradita dall'impovertimento cognitivo della narrazione in terza persona, persino delle mitologie ristrette e personali che gli individui selettivamente fabbricano e che, alla luce delle ermeneutiche del sospetto del Novecento inoltrato, si dimostrano — come s'incarica d'argomentare l'uomo senza qualità musiliano — menzognere:

gli venne in mente che la legge di questa vita a cui si aspira oppressi sognando la semplicità non è se non quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: «Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro». Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò

¹¹ Sul romanzo poliziesco e il paradigma indiziario si vedano rispettivamente C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209, e T. Todorov, *Typologie du roman poliziesco* (1966), in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 55-65.

che è avvenuto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può dire: «allorché», «prima che» e «dopo che»! Avrà magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli scaldasse lo stomaco. [...] Nella relazione fondamentale con se stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. Non amano la lirica, o solo di quando in quando, e se anche nel filo della vita si annoda qualche «perché» o «affinché», essi esecrano ogni riflessione che vada più in là: a loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un «corso» si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos. E Ulrich si accorse di aver smarrito quell'epica primitiva a cui la vita privata ancora si tien salda, benché pubblicamente tutto sia già diventato non narrativo e non segua più un filo ma si allarghi in una superficie sterminata¹².

Approdo finale della ricerca di Preciado saranno, lo si è ormai acquisito, la follia e la morte, inesorabile esito fallimentare di un malriuscito *Bildungsroman* che delinea una maturazione sviata dall'illusione, ampiamente nutrita dal tenore bucolico delle rimembranze materne di Comala, di ritrovare intatta la propria origine: «Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre. Me trajo la ilusión» (*PP*, 237). È l'illusione di una continuità legittimante che l'individuo moderno, che la cesura storica segnata dalla società borghese strumentalmente ha prima sradicato e poi isolato lasciandolo in balia di un mondo ingovernabile per l'exasperata specializzazione delle sue concezioni e dei suoi linguaggi, non possiede più. Tutto ciò che Juan Preciado ricaverà dal *nostos* a Comala, sarà soltanto, insieme alla negazione del passato e alla chiusura del futuro, l'eterno presente della morte cui lo consegnerà un eccesso di senso storico antiquario perseguito nella vana speranza di rintracciare un fondamento della propria esistenza, il quale di quest'ultima finirà con lo svelarsi parassitario. Per dirla con Nietzsche, «c'è un grado d'insonnia, di ruminazione, di senso storico, in cui l'essere vivente riceve danno e alla fine perisce, si tratti poi di un uomo, di un popolo o di una

¹² R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it., Torino, Einaudi, 1957⁷, p. 630.

*civiltà»*¹³. E letteralmente ora insonne ora assillato da idee ossessive Rulfo ritrae, tramite le parole che a Donis rivolge sua sorella, Juan Preciado ospite della coppia incestuosa e in punto di morte:

Mira, se mueve. ¿Te fijas cómo se revuelca? Igual que si lo zangolotearan por dentro. [...] Míralo cómo se mueve, como que no encuentra acomodo. Si se ofrece ya no puede con su alma. [...] Se rebulle sobre sí mismo como un condenado. Y tiene todas las trazas de un mal hombre. ¡Levántate, Donis! Míralo. Se restriega contra el suelo, retorciéndose. Babea. Ha de ser alguien que debe muchas muertes. (PP, 225-26)

Abbiamo anticipato di quale delitto il giovane si macchierà, seppure immaginativamente¹⁴ e per l'interposta persona del fratellastro Abundio, nel cui atto omicida potrebbe leggersi una sorta di proiezione del desiderio di Preciado medesimo, in una riproposizione del motivo del parricidio che Rulfo potrebbe aver mutuato dai *Karamazov* dostoevskiani. E il parricidio delucida, per il tormentoso senso di colpa vi è congiunto, la paura e il collasso mentale del figlio, contemporaneamente demarcando la soglia oltre la quale non può spingersi una lettura figurale intesa a interpretare il parricidio come allegoria della prassi scrittoria della tarda modernità. Perché, se è presumibile — come pensiamo — che l'identità dei nomi di battesimo del personaggio e dell'autore non sia al riguardo pura casualità, in quanto comprova una volta di più come sotto le spoglie di quell'identità si mascheri una mossa allegorizzante la trasgressione

¹³ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), ed. it. a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 1974, p. 8.

¹⁴ Al pari del Gonzalo della *Cognizione del dolore* gaddiana, a proposito del cui matricidio in una delle note costruttive l'Autore annoterà: «E la cosa e l'atto pensato è più vero dell'accaduta o dell'eseguito. E Dio vede il pensiero, l'immaginato. E, anche non vedesse, si rifiutasse di vedere, (ché tutto può, Dio), l'immaginazione, il delirio rimarrebbero e l'anima si perde nell'immaginare, non nel compiere. Egli si sentiva perduto, vedeva che l'esser venuto tra le immagini era solo un antefatto della propria rovina. | Ogni prassi è un'immagine. Ma ogni immagine è già l'attuato orrore, è il male, il termine, il limite che ci esclude da Dio» (ed. critica a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987, p. 570).

generica inscritta nell'atto creativo¹⁵, il motivo della follia — nella duplice e speculare versione dell'impazzimento di Juan Preciado e dell'insania da cui rampolla il *romance* di Susana San Juan — designa una soluzione al gravame dell'origine che la scrittura elude. È infatti indubbio che la pazzia significhi una via di fuga in un sopramondo immaginario e irrazionale che a quello reale, pur nel momento in cui lo ripudia, resta vincolato in una sorta di *double bind* inceppato, nel mentre che la scrittura non rinnega il mondo dato in nome d'improbabili realtà ulteriori e oltremondane, ma ne rende il divenire e lo ricrea infirmandone appunto la datità in un incremento e in una disseminazione del senso derivante dallo smontaggio delle visioni e delle dizioni monodimensionali, delle quali sbugiarda e irride le pretese d'impermeabile e asfittica universalità. In sostanza, lo sbocco della morte è per Preciado (e forse per Comala tutt'intera) il destino cui egli medesimo si vota, laddove per lo scrittore, che è — come lo battezza Deleuze sulla scorta di Marthe Robert — il Bastardo o il Trovatello,

Scrivere non è raccontare i propri ricordi, i propri viaggi, i propri amori e i propri lutti, i propri sogni e i propri fantasmi. Sarebbe come peccare per eccesso di realtà, o d'immaginazione: in ambedue i casi è l'eterno papà-mamma, struttura edipica che si proietta nel reale o s'introieta nell'immaginario. Si va in cerca di un padre, al termine del viaggio o all'interno del sogno, in una concezione infantile della letteratura. Si scrive per il proprio padre-madre. [...]

Non si scrive con le proprie nevrosi. La nevrosi, la psicosi non sono passaggi di vita, ma stati in cui si cade quando il processo è interrotto, impedito, chiuso. La malattia non è processo, ma arresto del processo [...]. Così lo scrittore in quanto tale non è malato, ma piuttosto medico, medico di se stesso e del mondo. La letteratura appare allora come un'impresa di salute¹⁶.

¹⁵ Sulle ragioni della scelta dell'onomastica dei due personaggi che idealmente si spartiscono le due macrosequenze dell'opera — Juan e Pedro — si potrebbe prospettare una congettura d'altro tipo, che non ci pare sia mai stata affacciata, e che andrà verificata e possibilmente circostanziata con più cospicua accuratezza in altra sede: che essa derivi dalla vicenda di don Giovanni e del Convitato di pietra, ma con un'evidente ironica inversione dei ruoli.

¹⁶ G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., pp. 14-16.

A scorrere queste righe, a un ben informato lettore italiano non possono non tornare alla memoria le ragioni della critica mossa nel '47 — circa con un cinquantennio d'anticipo rispetto a Deleuze — da Giacomo Debenedetti alla letteratura esistenzialista e alla sua mancata elaborazione del lutto per la morte, anzi l'uccisione del padre, la quale, in un cortocircuito tra nostalgia e senso di colpa, disserrava gli abissi vertiginosi dell'insensatezza assoluta e dell'assurdo di cui l'«epica dell'esistenza» dei Sartre e dei Camus faceva carico alla vita e al mondo in se stessi, come a dire che, venuto a mancare disgraziatamente il padre con la rassicurazione dei suoi pur osteggiati interdetti, non potesse che succedergli l'irragione del vacuo di un nulla incolmabile e di un caos primigenio: «i nostri romanzieri e drammaturghi dell'esistenza ammettono il proprio stato di orfani, ma portano un lutto inconfessato e polemico quasi per un bisogno, taciuto e nascosto anche a se stessi, di trovare comprensione in quel luogo vuoto dov'era il padre. In parole povere, vanno a raccontare tutto a papà»¹⁷.

Ecco perché s'è in precedenza qualificato l'atteggiamento irresoluto del figlio come amletico, l'amletismo indicando un'insistenza del soggetto adulto nella fase edipica, tradita dall'isterismo (di conversione e d'angoscia, presenti l'una nella platealità teatralizzata dei comportamenti, l'altra nelle fobie¹⁸) visibile, per esempio, nelle fantasie spettrali, incestuose e — com'è ovvio — omicide, indici tutti di una vita che non cessa di gravitare attorno all'orbita paterna. Ma si lasci la parola a Freud, che nelle lezioni accademiche tenute tra il '15 e il '17 tornò a mettere in relazione *Edipo* e *Amleto* per acclarare le cause della nevrosi:

¹⁷ G. Debenedetti, *Personaggi e destino* (1947), in *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1998², pp. 103-27, a p. 118.

¹⁸ J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, 2 voll., ed. it. a cura di L. Mecacci e C. Puca, Roma-Bari, Laterza, 2005⁷, vol. I, pp. 305-7, s.v. «Isteria».

Per il figlio, il compito consiste nello staccare i suoi desideri libidici dalla madre onde impiegarli nella scelta di un oggetto d'amore estraneo e reale, e nel conciliarsi con il padre se è rimasto in antagonismo con lui o nel liberarsi della sua oppressione se, reagendo alla ribellione infantile, è incorso in un rapporto di soggezione nei suoi confronti. [...] Ai nevrotici, però, questo distacco non riesce affatto: il figlio rimane tutta la vita piegato sotto l'autorità del padre e non è in grado di trasferire la sua libido su un oggetto sessuale estraneo¹⁹.

Che l'anamnesi freudiana si applichi del pari alla follia di Susana San Juan, non solo fa di quest'ultima l'omologo femminile di Preciado, come questi assediata da figure d'autorità maschili che doppiano quella paterna nella pretestuosa profferta di protezione e salvazione (il padre Bartolomé, Pedro Páramo, il curato Rentería), ma scopre il fondo ironico e anacronistico del pathos che aleggia sul *romance* della storia d'amore con Florencio — altro nome parlante del romanzo, antagonisticamente prescelto per l'opposizione semantica che viene a instaurare con la figura rivale di Pedro —, che viene così demistificata per la sua connotazione di fantasticheria e proiezione del desiderio altrettanto sterili e infantili delle visioni allucinate di Preciado. E sì che il *romance*, una forma letteraria — ha a suo tempo illustrato Northrop Frye nella sua critica archetipica — contraddistinta da un «elemento di perenne fanciullezza», è di per sé finalizzato a una sublimazione e a un appagamento immaginario del desiderio, che viene per questa via contrapposto alla prosaicità insoddisfacente della realtà. Solo che in *Pedro Páramo*, anziché prestare espressione simbolica alla rivelazione epifanica di un mondo apocalittico (nelle parole di Pedro, Susana è «Una mujer que no era de este mundo»: *PP*, 287) e insieme alla ciclicità dell'avvicendamento di morte e rinascita²⁰, il *romance* si fa veicolo

¹⁹ S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., p. 305. Cfr. J. Starobinski, *Hamlet et Œdipe*, in *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 326-63.

²⁰ I tratti del *romance*, qui rapidamente passati in rassegna, sono desunti da N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi* (1957), trad. it., Torino, Einaudi, 2000, pp. 247-74.

di fantasie poveramente sensuali quali quelle che Susana impugna contro la frustrazione del proprio desiderio, sia questa indotta dalla possessività paterna o dalla mortificante liturgia penitenziale che padre Rentería, che la donna in punto di morte dapprima scambia per il proprio genitore, persiste a recitarle a dispetto della sua ripulsa nello stile magniloquente di uno stereotipo quadro barocco della decomposizione della carne:

— Tengo la boca llena de tierra.

— Sí, padre.

— No digas: «Sí, padre.» Repite conmigo lo que yo vaya diciendo.

— ¿Qué va usted a decirme? ¿Me va a confesar otra vez? ¿Por qué otra vez?

— Ésta no será una confesión, Susana. Sólo vine a platicar contigo. A prepararte para la muerte.

— ¿Ya ne voy a morir?

— Sí, hija.

— ¿Por qué entonces no me deja en paz? Tengo ganas de descansar. Le han de haber encargado que viniera a quitarme el sueño. Que se estuviera aquí conmigo hasta que se me fuera el sueño. ¿Qué haré después para encontrarlo? Nada, padre. ¿Por qué mejor no sa va y me deja tranquila?

— Te dejaré en paz, Susana. Conforme vayas repitiendo las palabras que yo diga, te irás, quedando dormida. Sentirás como si tú misma te arrullaras. Y ya que te duermas nadie te despertará... Nunca volverás a despertar.

— Está bien, padre. Haré lo que usted diga.

— El padre Rentería, sentado en la orilla de la cama, puestas las manos sobre los hombros de Susana San Juan, con su boca quasi pegada a la oreja de ella para no hablar fuerte, encajaba secretamente cada una de sus palabras: «Tengo la boca llena de tierra.» Luego se detuvo. Trató de ver si los labios de ella se movían. Y los vio balbucir, aunque sin dejar ningún sonido.

«Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios...»

Se detuvo también. Miró de reojo al padre Rentería y lo vio lejos, como si estuviera detrás de un vidrio empañado.

Luego volvió a oír la voz calentando su oído:

— Trago saliva spumosa; mástico terrones plagados de gusanos que se me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar... Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que la taladran y devoran. La nariz se reblandece. La gelatina de los ojos se derrite. Los cabellos arden en una sola llamarada... (PP, 291-92)

La follia, semmai, cui non è estraneo nemmeno il personaggio di Dorotea con la sua maternità fantasticata, lungi dal costituirsi in fattore eziologico ed esplicativo, partecipa alla scomposizione del soggetto introiettando nel personaggio, emancipato dal determinismo e dalla meccanica aristotelici del *mythos* che ne uniformava l'umanità a un tipo e l'appiattiva facendone un'esteriorizzata e pronosticabile funzione della peripezia, l'attorta e contraddittoria multiformità del mondo. Con la follia, si fa palese la straniante desostanzializzazione — Richard Rorty, pensando a Freud, parlerebbe di «sdivinizzazione»²¹ — del soggetto, il quale, non più ipostasi, ossia individuo e indiviso, diventa nella sua completezza illeggibile agli altri (Pedro Páramo, per esempio, non saprà mai «cuál era el mundo de Susana San Juan»: *PP*, 273) e straniero a se stesso, dopo aver già dovuto prendere atto del divario apertosi tra sé e il mondo. Hanno collassato, è chiaro, i totalizzanti presupposti mitici dell'universo epico e della sua incrollabile *harmonia universalis*, quale ancora risuona nel *romance*, nella cui semplificazione non è dato riscontrare «né sottigliezza né complessità»²² dei personaggi appuntati a scorporati e fissi ruoli attanziali, e nella scrittura realistico-naturalistica per l'inevitabilità e l'estraneità di un destino scientificamente programmato cui i personaggi, nel loro significato esemplare, si sottomettono.

Il romanzo di Juan Rulfo esemplifica, nella sua caratterizzazione aperta dei personaggi, le modalità costruttive, inedite agli altri generi letterari, secondo cui il romanzo appronta la nuova immagine del soggetto, non più sfigurato dalle situazioni narrative nella sua natura di entità plurima, espansa e discordante, fluida e inafferrabile

²¹ R. Rorty, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, Roma-Bari, Laterza, 1990², pp. 33-55.

²² N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 259.

quanto la realtà nella quale lo colloca la raffigurazione romanzesca. Di ciò, d'altronde, hanno assiduamente mostrato d'aver coscienza gli autori novecenteschi, i quali, nell'enunciare la poetica che sottendeva la prassi creativa, sono ricorsi a formule sintetiche che potessero compendiare felicemente la loro visione del personaggio per discriminarne la novità rispetto a quella veicolata dagli altri generi e dalle realizzazioni narrative tradizionali: da Luigi Pirandello, secondo cui «le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale»²³, a E.M. Foster, che operava la distinzione tra personaggi «piatti» e «tondi»²⁴, a Carlo Emilio Gadda, ai cui occhi d'umorista «Il cosiddetto "uomo normale" è un groppo, o gomitolino o groviglio o garbuglio, di indecifrate (da lui medesimo) nevrosi, talmente incavestate (enchevêtrées), talmente inscatolate (emboîtées) le une dentro le altre, da dar coàgulo finalmente d'un ciottolo, d'un cervello infrangibile»²⁵, a - per arrivare a tempi più prossimi ai nostri — Milan Kundera, che il personaggio vede nei termini di un «io sperimentale» e legge come «possibilità»²⁶. Si potrebbe ampliare l'elenco a proprio piacimento e secondo i propri gusti e preferenze. Il nostro intento è solo di provare come Juan Rulfo sia in compagnia di una nutrita schiera che ne testimonia — per quel che attiene alla concezione del soggetto in generale, e alla messa in scena del personaggio in particolare — la sintonia con il suo tempo, che ha trovato la propria sponda teorica nelle osservazioni sistematiche di un Michail Bachtin sull'installarsi di

²³ L. Pirandello, *L'umorismo* (1908), Milano, Mondadori, 1986, p. 158.

²⁴ E.M. Foster, *Aspetti del romanzo* (1927), trad. it., Milano, Garzanti, 1991, pp. 74-90.

²⁵ C.E. Gadda, *Come lavoro* (1949), in *I viaggi la morte*, cit., pp. 427-43, a p. 440.

²⁶ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, trad. it., Milano, Adelphi, 1990², pp. 56 e 68.

un'intrinseca difformità tra personaggio e destino, a tutto vantaggio di una restituzione di umana vitalità, mobilità e complessità al primo:

L'integrità epica dell'uomo si disgrega nel romanzo [...]: compare una discordanza essenziale tra l'uomo interno ed esterno, grazie alla quale oggetto dell'esperienza e della raffigurazione [...] diventa la soggettività dell'uomo; compare la specifica discordanza degli aspetti: dell'uomo per se stesso e dell'uomo visto dagli altri. Questa disgregazione della totalità epica (e tragica) dell'uomo nel romanzo nello stesso tempo si unisce alla preparazione di una sua nuova totalità complessa a un più alto grado di sviluppo umano²⁷.

²⁷ M. Bachtin, *Epos e romanzo* (1938-41), in *Estetica e romanzo*, ed. it. a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-82, a p. 479.

CAPITOLO SESTO

Le fantasime faconde, la mezzana «payasa» e il contropelo alla storia

Oltre ad aspetti tematici quale quello dello follia, alla nuova immagine dell'uomo e della realtà in *Pedro Páramo* concorrono due serie parallele di fatti al tempo stesso formali e semantici. Ne abbiamo finora rilevata la prima, consistente nell'intersezione di generi e forme multiple con i loro rispettivi socioletti e motivi: l'epica, innanzi tutto, cui si sono strada facendo aggiunti il romanzo di formazione; il giallo; il *romance*, che include la vicenda amorosa del personaggio eponimo in rapporto simmetrico con con le fantasticherie di Susana su Florencio, ma che racchiude altresì il motivo della ricerca di Juan Preciado; il romanzo idillico e agreste, qual è dato reperire nelle interpolazioni delle rimembranze di Dolores Preciado. Vedremo più avanti come, a completare la lista, vada pure annoverato il romanzo storico. Non paia dunque illegittimo che si giudichi il romanzo rulfiano come una sorta di palinsesto che convoca nella propria ipertestualità enciclopedica una stratificata molteplicità di generi e forme¹, dei quali relativizza umoristicamente i convenzionali modelli linguistico-ideologici di mondo di cui sono depositari e portatori, tanto più che il romanzo è in quanto genere votato per statuto sia all'autocritica delle forme in cui si attua² sia alla stilizzazione *lato sensu* parodica dei generi concorrenti, dei quali «smaschera la convenzionalità delle [...] forme e del [...] linguaggio»³. La mistione generica è una delle vie mediante la quale si introduce la

¹ Sulla nozione di ipertestualità si veda il minuzioso quadro teorico-terminologico messo a punto da G. Genette in *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), trad. it., Torino, Einaudi, 1997, pp. 3-10.

² M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit., p. 448.

³ Ivi, p. 447.

pluridiscorsività sociale in *Pedro Páramo*, nel cui amalgama di linguaggi e di stili sono disparati orizzonti di verità a interagire gli uni con gli altri, riecheggiando in una lingua ibrida dalle accentuazioni plurivoche e dalla composita, spesso internamente conflittuale, intenzionalità semantica, il cui valore etico risiede nel mantenimento dell'apertura relazionale delle prospettive ideologico-epistemologiche, ovvero nel diniego di ogni esclusiva e falsificante chiusura teleologica. Che è quanto intendeva — nell'illustrazione dei principi che ne indirizzavano la scrittura che praticava in proprio — Hermann Broch, allorché asseriva che «per fare un “buon” lavoro e non un “bel” lavoro l'artista deve limitarsi a presentare questi sistemi di valore così come sono, vale a dire nel loro sviluppo vivente, nella loro apertura, nella loro lotta e non nella loro chiusura e nel loro isolamento»⁴.

E veniamo ora alla seconda serie di fatti cui ci si è riferiti, e che è strettamente correlata alla preminenza del tenore drammatico delle scene del romanzo, in cui le lingue che lo compongono non restano allo stato di un'incorporea nebulosa vocale, ma prendono consistenza individualizzata e materiale incarnandosi nei discorsi dei personaggi.

Entrambe le macrosequenze di cui consta il romanzo e che, prescindendo da incroci e intersezioni, lo spartiscono in due metà pressoché equipollenti, inquadrano in modo concentrico dialoghi e monologhi. I diagrammi surriportati non pretendono all'esaustività, ma sono semplicemente mirati a illustrare per via grafica — anche a prezzo di qualche approssimazione e alcune omissioni, che tuttavia non ne compromettono l'efficacia riassuntiva — gli snodi principali dell'articolata struttura del romanzo, visualizzando con immediatezza quello che si è più sopra definito il limbo

⁴ H. Broch, *L'immagine del mondo nel romanzo*, cit., p. 74.

vociferante della narrazione «ulteriore»⁵ di *Pedro Páramo*, nel quale, com'è ovvio in un testo ad elevato tasso drammatico, ha il sopravvento una focalizzazione interna multipla, vale a dire, il continuo slittamento dei punti vista motivato dall'alternanza delle voci nelle repliche di dialogo e nei monologhi interiori, o discorsi immediati — secondo Gerard Genette — , dei personaggi.

Un dato che subito risalta a una lettura cursoria del romanzo è la proliferazione dei narratori di vario grado, quali quelli — per non portare che un rapido esempio — che affollano la prima macrosequenza, e che — per prelevare ancora la terminologia genettiana — potrebbero appellarsi, in riferimento al rapporto con la storia e al livello narrativo che occupano, intra-omodiegetici: 1) Juan Preciado, prima di tutto, voce narrante di primo grado che, oltre a richiamare periodicamente alla memoria le pastorali descrizioni materne di Comala, nella sua conversazione con Dorotea racconta in forma dialogata dei propri incontri con Abundio Martínez, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros e Donis e sorella, oltre che con paesani uditi conversare per strada; 2) Eduviges, nelle cui repliche a Juan Preciado trova posto un racconto di secondo grado su Abundio, uno in forma dialogata sulla prima notte di nozze e sulla vita coniugale di Dolores Preciado con Pedro Páramo, un altro altrettanto dialogato sull'apparizione dell'anima di Miguel Páramo la notte della sua morte; 3) Damiana, che Juan Preciado ragguaglia su un incontro con l'anima della propria sorella maggiore Sixtina; 4) infine la sorella di Donis, che a Juan Preciado riferisce il testuale colloquio avuto con il vescovo sulla relazione incestuosa con Donis. In parallelo a Juan Preciado si pone 1.1) Dorotea, la quale, oltre a parlare di sé, narra della relazione tra Pedro Páramo e Susana e della morte di quest'ultima, oltre che dell'immiserimento di Comala (si veda la figura 1).

⁵ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 264.

A conclusioni di pari portata si perverrebbe in un esame dei piani diegetici della seconda parte del romanzo, nella quale al narratore anonimo (1) si affiancano in qualità di narratori di grado ulteriore 1.1) Pedro Páramo, 1.2) padre Rentería, 1.3) Fulgore Sedano, 1.4) Susana San Juan e 1.5) Abundio Martínez (si veda la figura 2). Ma ciò su cui qui importa maggiormente mettere l'accento è la polifonia dell'opera, la quale sopravanza il fatto meramente formale della strutturazione drammatica del racconto per dar corpo tanto ai generi che il coacervo della scrittura ingloba e mette a contatto, quanto alle prospettive epistemico-ideologiche che nei personaggi si fanno carne e tramite essi ingaggiano un inesausto contraddittorio, il quale fonda il mistilinguismo degli svariati registri stilistici, la sostanziale pluridiscorsività sociale e la dialogicità enunciativa del testo. Tale interna dialogicità, con il conflitto interpretativo che innesca e la semiosi virtualmente infinita che sostiene, sortisce in primo luogo un'anti-epicità della narrazione, dalla quale consegue a sua volta la reintroduzione di un orizzonte propriamente storico che nella sua aperta temporalità fa sì che il passato — sia quello prossimo di Juan Preciado o quello remoto di Pedro Páramo — sia oggetto d'esperienza e venga senza sosta integrato, ridiscusso e rivisitato in un'ottica assiologico-valutativa polivalente e mutevole in quanto non salvaguardato, nella sua autorità, da quella distanza assoluta che alonava e preservava la totalità del passato mitico tradito imponendolo alla devota venerazione anziché al vaglio critico⁶. Ricondotto in un cerchio esperienziale, il passato è ora esposto alla labilità e alla differenzialità del ricordo individuale, della «*reminiscenza* o ricordo interiore» (*Eingedenken*)⁷ che Walter Benjamin contrapponeva alla memoria epica

⁶ M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit., pp. 454-62.

⁷ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* (1936), in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982², pp. 247-74, a p. 263.

(*Erinnerung*), in quanto segno e sintomo dell'infrangersi dell'integrità delle Grandi Narrazioni condivise di una comunità sociale e dello spezzarsi dei vincoli che questa avvincevano in una monocorde e concorde unità.

Il primo effetto apprezzabile del prismatico prospettivismo dialogico rulfiano emerge sul piano dell'ordine della diegesi, laddove, a detrimento di un'andatura principalmente incardinata su una *dispositio* che infilzi gli avvenimenti in senso logico e temporale, la narrazione volge alla ridondanza di un racconto ripetitivo, la cui funzione Genette ha efficacemente descritto nella formula «*Raccontare n volte quanto è avvenuto una volta*»⁸, rinviando — per quanto attiene ai richiami, che in quanto tali hanno ovviamente per oggetto il passato — al ruolo giocato dalle analessi ripetitive. Quanto Genette osserva su queste ultime, che esemplifica col rimando a luoghi della *Recherche* proustiana, si attaglia alla perfezione al valore dei frequenti richiami di *Pedro Páramo*: «La funzione più costante dei richiami, nella *Recherche*, è effettivamente quella di venire a modificare, a fatti compiuti, il significato degli eventi passati, sia col render significativa quanto non lo era, sia col rifiutare una prima interpretazione sostituendola con una nuova»⁹.

Complemento di quelle ripetitive, sono poi le analessi complete, porzioni testuali il cui compito è provvedere di maggiore completezza l'informazione narrativa in relazione a vicende del passato delle quali si sono sottaciuti, per ragioni (auto)censorie e non meramente ordinarie, frazioni e aspetti non accessori e che, in misura pari alle analessi ripetitive, saturano *Pedro Páramo*. Basti pensare ai personaggi in cui incappa inizialmente Juan Preciado — Abundio, Eduviges e Damiana —, i quali, mentre

⁸ G. Genette, *Figure III*, cit., pp. 164-65.

⁹ Ivi, p. 104.

notificano lo spettrale stato altrui, passano tutti sotto silenzio la propria natura di *ánemas en pena* così come le circostanze della propria dipartita, ingenerando nel visitatore, che fino al momento della propria morte non sarà gratificato da alcuna agnizione chiarificatrice, quel senso di spaesamento che sfocerà nell'indifferenziazione tra morte e vita, parvenza e realtà. Si pensi, infine, a quella vera e propria «parallissi» o carenza informativa insita nella notizia della morte di Pedro Páramo data in apertura da Abundio, il quale tace a Juan Preciado d'essere stato l'uccisore del padre, ciò che scoprirà al lettore soltanto il finale dell'opera.

Entrambi i tipi di analessi evidenziano come, esautorato il narratore onnisciente e in assenza di un personaggio cui l'autore demandi una prerogativa di eminenza semantica, a ciascuna voce non spetti — per dirla con il nostro Gadda — che «un mandato provvisorio e [...] una limitata procura»¹⁰, ciascuna rifrangendo nel *bavardage* del romanzo l'immagine del passato secondo un proprio angolo visuale irriducibile e in interazione dialogica con il punto di vista altrui, ossia con l'iniziativa ideologica (l'«ideologema», nella definizione bachtiniana¹¹) connaturale alla lingua dell'altro:

Ma ogni parola viva non si contrappone nello stesso modo al proprio oggetto: tra la parola e l'oggetto, tra la parola e il parlante c'è il mezzo elastico, spesso difficilmente penetrabile, delle altre parole, delle parole altrui sullo stesso oggetto, sullo stesso tema. E la parola può stilisticamente individualizzarsi e organizzarsi proprio in un processo di vivente interazione con questo specifico mezzo¹².

¹⁰ C.E. Gadda, *Meditazione breve circa il dire e il fare* (1936), in *I viaggi la morte*, cit., pp. 444-454, a p. 454.

¹¹ M. Bachtin, *La parola nel romanzo* (1934-35), in *Estetica e romanzo*, cit., pp. 67-230, alle pp. 141 e ss.

¹² Ivi, p. 84.

Si fanno pertanto sempre più chiare le ragioni per cui viene a cadere in *Pedro Páramo* ogni funzione oggettivante e documentaristica della parola, che se non combacia più alla maniera di una pellicola trasparente con eventi oggetti personaggi, è per scrollarsi di dosso i condizionamenti mitografici esercitati da un'autoritaria parola monologica, tramite surrettizio di una concezione unilaterale del mondo.

Richiamando in causa le analessi ripetitive del romanzo, si considerino sotto quest'aspetto le descrizioni e i giudizi numerosi di cui, da angolazioni eterogenee, è fatto oggetto Pedro Páramo da parte di molti degli altri personaggi del romanzo (Abundio, padre Rentería, il curato di Contla, Fulgor Sedano, Lucas Páramo, Dorotea), dai cui interventi la figura del *cacique* esce praticamente atomizzata, ridotta a un pulviscolo di particelle che non compongono un ritratto a tutto tondo, alla cui screziata calettatura coopera indirettamente il discorso riportato dello stesso signorotto. Ma ciò che vale per quest'ultimo sarebbe agevole verificarlo nel caso della ridda di prospettive parziali e partigiane su altri personaggi e sulle vicissitudini che li vedono coinvolti: Dolores Preciado e il suo matrimonio con Pedro Páramo, raccontato dalla specola di Eduvigés e da quella del narratore anonimo che ne cita i frangenti; Eduvigés e il suo suicidio, già accennato dalla protagonista, su cui si soffermarono anche padre Rentería e María Dyada; Miguel Páramo e la sua morte, di cui Eduvigés parla a Juan Preciado e su cui tornano padre Rentería e ignoti paesani; Susana San Juan e la sua fine, narrata ora da Dorotea ora dal narratore anonimo attraverso la presentazione drammatizzata dei fatti e il monologo di Pedro Páramo; eccetera.

Non sono che casi paradigmatici del polipaio affabulatorio del romanzo, nel quale spicca — non casualmente al centro dell'opera — la figura grottesca di Dorotea *la*

Cuarraca, la cui narrazione costituisce il nucleo umoristico del funereo e macabro carnevale del testo. Intanto perché Dorotea, in virtù della propria marginalità sociale entro il microcosmo di Comala, se o esattamente proprio perché non ha interessi da difendere, è portatrice di un punto di vista straniante sugli attori e gli avvenimenti grazie al quale d'ognuno di essi, inclusa se stessa, demistifica nel suo gergo popolare la retorica menzognera delle motivazioni dichiarate ed esogene¹³, unica tra tutti a godere di una visione bifocale, portato di quello spartiacque della sua storia personale che è la morte: «Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo» (PP, 237). Infatti, all'icastica *verve* fabulativa della Zoppa intrisa d'irriverenza popolana e di una ideologia dell'«antidolore» (il termine è del nostro Aldo Palazzeschi: «Fissate la morte bene in viso e vi fornirà tanto da riderne per l'interna vita»¹⁴) che nulla concede al patetismo si deve, nella forma responsiva di repliche alle interrogazioni di Juan Preciado, un esteso racconto che abbraccia con i momenti chiave le cause, oltre che dell'esistenza grama della narratrice stessa, dell'impoverimento di Comala e dei suoi abitanti, in un unico giro che a partire dal basso — che è poi quello sia della voce narrante sia di una collettività rurale che subisce impotente i grandi rivolgimenti storici — stringe la storia privata dell'amore di Pedro Páramo per Susana San Juan e la storia pubblica della

¹³ Sul registro rustico, documentabile sul piano fonetico, morfologico, sintattico e semantico, della lingua di alcuni tra i personaggi di *Pedro Páramo* si veda, per una rapida ma utile ricognizione, L. Ortega Galindo, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1984, pp. 298-315, tenendo presente che l'inserzione degli idiotismi popolari, di cui il romanzo mima più la cadenza che non la consistenza dialettologica, testimonia dell'intento dell'autore di riscattare dal forzato silenzio loro imposto dalla storia coloniale e dall'oppressione sociale esercitata dall'ufficialità del potere la voce di culture relegate ai margini (cfr. W.D. Mignolo, *Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del «Tercer Mundo»*, in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., pp. 531-47).

¹⁴ A. Palazzeschi, *L'antidolore* (1956), in R. Prezzo (a cura di), *Ridere la verità*, cit., pp. 128-45, a p. 134.

rivoluzione, ritratte come le ganasce di una morsa che nella sua presa esiziale stritola il paese intero:

Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino.

Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena verla llenándose de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola. De allá para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros “bebederos”. Recuerdo días en que Comala se llenó de “adioses” y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con tenciones de volver. Nos dejaban encargadas sus cosas y su familia. Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas. Yo me quedé porque no tenía adonde ir. Otros se quedaron esperando que Pedro Páramo muriera, pues según decían les había prometido heredarles sus bienes, y con esa esperanza vivieron todavía algunos. Pero pasaron años y él seguía vivo, siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna.

Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los «cristeros» y la tropa echó rialada con los pocos hombres que quedaban. Fue cuando yo comencé a morir de hambre y desde entonces nunca me volví a emparejar.

Y todo por las ideas de don Pedro, por sus pleitos de alma. Nada más porque se le murió su mujer, la tal Susanita. Ya te has de imaginar si la quería. (*PP*, 257-58)

Appressatasi al confessionale, con padre Rentería che ne aveva subito avvertito l'alito maleodorante Dorotea aveva una volta convenuto, nelle movenze idiomatiche che colorano la sua lingua, d'averne effettivamente abusato dell'alcool in occasione della veglia funebre per Miguel Páramo: «Es che estuve en el velorio de Miguelito, padre. Y se me pasaron las canelas. Me dieron de beber tanto, que hasta me volví payasa», attirandosi in tutta risposta l'osservazione sprezzante del sacerdote: «Nunca has sido otra cosa, Dorotea» (*PP*, 251). Lo scambio di battute tra il prete e la donna ci offre il destro di

formulare una definizione del ruolo di Dorotea e di capirne il senso, Dorotea altri non essendo in quella miserabile corte dei Páramo che è Comala che, appunto, la *payasa*, il *fool*, i cui pronunciamenti, dettati dalle elementari ragioni biologico-corporee dell'esistenza, denudano insieme il re e i sudditi, smascherando le verità ufficiali della coscienza individuale e delle ideologie dominanti che la propria acquiescenza o, nel caso peggiore, la propria violenza inombrano, dissimulano o rimuovono avvilendo il linguaggio ai luoghi comuni del più vieto discorso amoroso o al raggirò delle esoteriche tautologie dell'insignificanza. Se le seconde sono rappresentate dall'*hablar raro* che Dorotea si sente indirizzare da un santo nel sogno paradisiaco che le riproverà la natura immaginaria della sua maternità:

En el Cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre, pero un seno de una cualquiera. Ése fue el otro sueño que tuve. Llegué al Cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada. Todas las caras eran iguales, hechas con el mismo molde. Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: «Esto prueba lo que te demuestra».

Tú sabes cómo hablan raro allá arriba; pero se les entiende. Les quise decir que aquello era sólo mi estómago engarrñado por las hambres y por el poco comer; pero otro de aquellos santos me empujó por los hombros y me enseñó la puerta de salida: «Ve a descansar un poco más a la tierra, hija, y procura ser buena para que tu Purgatorio sea menos largo».

Ése fue el sueño «maldito» que tuve y del cual saqué la aclaración de que nunca había tenido ningún hijo (*PP*, 237-38);

i primi infarciscono i donchisciotteschi «pleitos de alma», cioè le riprese del monologo patetico-sentimentale da *feuilleton* di Pedro Páramo su Susana San Juan, delle quali citiamo qualche campione significativo:

Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. «Ayúdame, Susana.» Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. «Suelta más hilo.»

El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío (*PP*, 188);

A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmesidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras (*PP*, 189);

El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: «Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él». Pensé: «No regresará jamás; no volverá nunca» (*PP*, 196-97);

Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti. [...] Sentí que se abría el Cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías (*PP*, 259-60);

Susana [...]. Yo te pedí que te regresaras...

... Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan. (*PP*, 302-3)

Sono i brani del lacrimevole romanzo d'appendice che a se stesso sommessamente declama, ormai vecchio, appartato e vicino a morire, il *cacique*, colui che — nella ricapitolazione oltretombale di Dorotea a Juan Preciado — biechi sentimenti di rivalsa

avevano spinto a condannare tutta Comala, rea di un'euforica e festaiola indifferenza alla morte di Susana San Juan, alla fame e alla devastazione:

La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de las loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:
«Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre».
Y así lo hizo. (PP, 295-96)

È giusto che *Pedro Páramo*, che essendo «un diálogo entre muertos en un pueblo muerto»¹⁵ forse memore dell'opera luciana s'inserisce nel solco della satira menippea¹⁶, abbia pure il suo filosofo cinico, smantellatore di illusioni e visioni, oltre che giocoliere della lingua (si veda sopra la spia del *calembour enterrar/enterarse*) e degli ideologemi istituiti che ne impregnano vocabolario e sintassi. E Dorotea, in quanto *fool* dell'oltretomba rulfiano, è probabilmente l'allegoria più compiuta dello scrittore moderno, della distanza e della diffidenza critico-analitica che questi frappone tra sé e i mondi monadici che nelle convenzionali varietà individuali e sociali della lingua, che lo scrittore maneggia da funambolo senza mai identificarsi appieno con alcuno dei suoi stati, hanno la loro espressione. Un'espressione che la scrittura, «mentira que dice la verdad», riambigua instancabilmente e per spirito utopico allo scopo di palesare l'indigenza e l'angustia nella quale l'imbroglio della coatta disambiguazione effettuata da

¹⁵ Juan Rulfo: *la literatura es una mentira que dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo*, in «Revista de la Universidad de México», XXXIV, 1, 1979, pp. 4-8, poi in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., pp. 462-70, a p. 463.

¹⁶ Sui cui caratteri si veda M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968⁴, pp. 148-56.

ogni intransigente sistema di pensiero che a sé solo rivendichi il monopolio della verità, precipita e la lingua e la vita. A queste condizioni, e solo a queste, se lo scrittore è un sacrilego giullare — come sosteneva provocatoriamente Giorgio Manganelli —, «la letteratura è cinica»:

Forse è vero: la letteratura è immorale, è immorale attendervi. Sarebbe già intollerabile se essa prescindesse affatto dal dolore dell'uomo, se si rifiutasse di medicarne le arcaiche piaghe; ma, con insolenza, con industriosa pazienza, essa fruga e cerca e cava fuori affanni, e malattie, e morti: con appassionata indifferenza, con sdegnato furore, con cinismo ostinato li sceglie, giustappone, scuce, manipola, ritaglia¹⁷.

In quanto personaggio, Dorotea è personificazione dell'umorismo e rassomiglia, almeno per la riflessione di cui diviene oggetto, all'attempata signora dell'*exemplum* pirandelliano del «sentimento del contrario». Come il personaggio di Pirandello muove prima il riso e successivamente la compassione di chi mediti sulle disperate motivazioni della sua posticcia e comica giovinezza frutto dell'ostentazione di un pesante maquillage e di abiti sconvenientemente giovanili¹⁸, così Dorotea, per l'incongruità della sua identità bifronte di abietta mezzana vocata alla maternità, invita a un ripensamento dell'agitata disarmonia costitutiva delle facce del reale, di individui eventi¹⁹.

¹⁷ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* (1967), in *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 215-23, a p. 216. Si veda anche quanto, in netto anticipo su Manganelli, scriveva Carlo Dossi a questo riguardo: «Il poeta umorista è ai popoli, ciò che i *fous* erano una volta ai re — il dicitore della verità — Piglia la veste di pazzo per poter dire cose saggie» (*Note azzurre*, 1870-1907, a cura di D. Isella, 2 voll. Milano, Adelphi, 1964, pp. 87-88).

¹⁸ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 135.

¹⁹ Sull'umorismo come compresenza di riso e compassione e problematizzazione della nozione di verità si veda V. Jankélévitch, *L'ironia* (1936, 1964), ed. it. a cura di F. Canepa, Genova, il melangolo, 1987, pp. 135 e ss.

Ma per la parte attiva che la sua interlocuzione comporta, Dorotea — il cui nome è già di per sé un'incongruità — è altresì operatrice d'umorismo, quasi un *relais* della narrazione umoristica, la quale, amplificando il denudamento della frode dell'illusione e della falsità messo in atto dal personaggio e adibendolo a movente della propria struttura, disorganizza la logica sintetica e piramidale che nel racconto tradizionale sorge dalla fede cieca nella forza delle costruzioni della parola d'accerchiare la verità del mondo, di cui invece l'umorismo, nella sua incomposta e combinatoria relativizzazione d'immagini e costrutti stridenti, esalta per incurabile scetticismo le antinomie e le aporie, al tempo stesso praticando la via della mostra dell'artificialità delle proprie tecniche, «segno di una condizione storica, ormai interamente profana, che obbliga l'arte a una riflessione sui propri mezzi e sulla propria temporalità e perciò a un rifiuto delle forme adempiute, reificate, “naturali”»²⁰.

È una poetica neobarocca, a conti fatti, a realizzarsi in *Pedro Páramo*, nella sua decentrata espansione della totalità narrativa mediante l'emancipazione del frammento a scapito della serrata organicità, la commistione irregolare dei generi, l'intarsio policentrico delle lingue e delle accentuazioni vocali a dispetto delle monologiche *reductiones ad unum* e delle loro selettive e tassative epistemi²¹. Ciò che è oltretutto indicativo — in un romanzo d'accusa delle vessazioni esercitate dal potere neofeudale del

²⁰ G. Guglielmi, *Peri Bathous*, in *La prosa italiana del Novecento. Uморismo Metafisica Grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 56-84, a p. 56. Cfr. C. Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 213: «Poca parte dei romanzi odierni, specialmente i francesi, appartengono all'umorismo. L'umorismo fonda in gran parte nella forma, la quale dà il sapore delle idee. Quelli invece sono scritti tutti a un sol modo — incolore. Il loro interesse sta puramente nella favola mentre negli umoristici sta nella stoffa della favola...».

²¹ G. Guglielmi, *Peri Bathous*, cit., p. 56; O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987, *passim*; G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco* (1988), trad. it., Torino, Einaudi, 1990, pp. 124 e 205-6.

latifondismo («*Il diritto dei proprietari fondiari trae la sua origine dalla rapina*»²²) — di un'inequivocabile opzione etico-politica di liberalità, che tuttavia schiva l'ingenuità o la cattiva coscienza piccolo-borghesi di un'alternativa populistica col suo facile trasferimento di virtù e valori assoluti a un popolo non meglio identificato nella sua precipua fisionomia sociale²³. Tanto più che nel romanzo il popolo, che sottostà alle prevaricazioni di Pedro Páramo e della sua schiatta, non scansa ma è in parte investito dal *j'accuse* per la remissività e la tacita connivenza delle quali si rende a sua volta colpevole.

A dispetto del titolo, ha tenuto a sottolineare Juan Rulfo, «el personaje central es el pueblo», colto in frangenti puntuali della sua storia, la cui acme cade negli anni della rivoluzione, e ripreso in tutto il suo gerarchico spettro sociale: la borghesia terriera, la piccola borghesia delle professioni liberali (il pusillanime avvocato Gerardo Trujillo), l'istituzione religiosa, il proletariato agricolo, il sottoproletariato. Suona dunque un'ovvietà rilevare che *Pedro Páramo*, nella sua concentrata enciclopedia generica di cui abbiamo registrato i lemmi, assommi anche i tratti distintivi del romanzo storico-sociale, in cui la storia, al di fuori e all'opposto dell'innocuo pittoresco di un interesse antiquario, viene passata «a contrappelo», secondo la maniera del materialista storico delle *Tesi di filosofia della storia* benjaminiane:

tutto il patrimonio culturale che egli abbraccia con lo sguardo ha immancabilmente un'origine a cui non può pensare senza orrore. Esso deve la

²² K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, ed. it. a cura di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1968, p. 50.

²³ A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea* (1965), Torino, Einaudi, 1988, pp. 19-20 e 25-26.

propria esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che lo hanno creato, ma anche alla schiavitù senza nome dei loro contemporanei. Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie. E come, in sé, non è immune dalla barbarie, non lo è nemmeno il processo della tradizione per cui è passato dall'uno all'altro. Il materialista storico si distanzia quindi da essa nella misura del possibile. Egli considera come suo compito passare a contrappello la storia²⁴.

La violenza, declinata in diverse forme, intride la vita individuale e collettiva (e il paesaggio naturale medesimo) del minuto, rurale e periferico consorzio di Comala, ed è prima di tutto quella perpetrata da chi detiene potere, sia questo economico, sociale, morale o semplicemente fisico. A Comala, dove le inattuata e inattuabili intimazioni della legge non sono che impacci formali dei quali non è impresa ardua liberarsi («¿Cuáles leyes, Fulgor? La ley de ahora en adelante la vamos hacer nosotros»: *PP*, 217), a decidere della convivenza interviene un arbitrio illimitato che dirada ogni possibilità di tenuta del tessuto sociale, guastato dalle storture del sopruso e del depredamento incontrollati, rispondenti all'istinto di perversa brutalità che traluce nelle rapine sessuali e negli omicidi di Pedro Páramo e di quel doppio metaforico che è suo figlio Miguel, alla cupidigia per soddisfare la quale il *cacique* si appropria dei beni altrui ricorrendo alle spregevoli manovre dell'opportunismo o finanche all'assassinio, a un indiscriminato impulso di vendetta, all'infingardaggine codarda e cortigiana di una Chiesa tanto prona al potere quanto malevola e pregiudizialmente propensa a condannare anziché a usare di una misericorde indulgenza nei confronti della popolazione, in ispecie della sua frazione subalterna. Quest'ultima, dal canto suo, non possedendo né volontà né mezzi morali e materiali di riscatto dal proprio abbruttimento, allorché non si concede supina all'angheria, agisce secondo una reattiva impulsività la cui risultante è una violenza

²⁴ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia* (1942), in *Angelus Novus*, cit., pp. 75-86, a p. 79.

rispetto alla prima uguale e contraria ma, nella sua ignara sconsideratezza, aliena dal lungimirante calcolo profittatore, come traspare dietro il suicidio di Eduvigés Dyada o l'acrimoniosa e inconsapevole adesione popolare alla rivoluzione, della cui minaccia don Pedro avrà facilmente ragione. Se l'esame di coscienza di padre Rentería, mentre ne costituisce un esempio, chiarisce in parte la prima accezione della violenza, quella compiuta dai notabili, la quale tinge Comala dei suoi sinistri colori:

Todo esto que sucede es por mi culpa [...]. El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad; ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consciencias. Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿la ganancia del Cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en el último momento... Todavía tengo en frente a mis ojos la mirada de María Dyada, que vino a pedirme salvara a su hermana Eduvigés (*PP*, 207);

El asunto comenzó [...] cuando Pedro Páramo, de cosa baja que era, se alzó a mayor. Fue creciendo como una mala yerba. Lo malo de esto es que todo lo obtuvo de mí: «Me acuso padre que ayer dormí con Pedro Páramo». «Me acuso padre que tuve un hijo de Pedro Páramo.» «De que le presté mi hija a Pedro Páramo.» Siempre esperé que él viniera a acusarse de algo; pero nunca lo hizo. Y después estiró los brazos de su maldad con ese hijo que tuvo. Al que él reconoció, sólo Dios sabe por qué. Lo que sí sé es que yo puse en sus manos ese instrumento (*PP*, 246);

il colloquio tra il feudatario della Media Luna e i sedicenti rivoluzionari, nel quale la tragicità della storia trapassa e si stempera nella comicità della piccolezza e dell'inscienza umane, sunteggia l'ultima accezione:

— Patrones — les dijo cuando vio que acababan de comer —, ¿en qué más puedo servirlos?
— ¿Usted es el dueño de esto? — preguntó uno abanicando la mano.

Pero otro lo interrumpió diciendo:

— ¡Aquí yo soy que hablo!

— Bien. ¿Qué se les ofrece? — volvió a preguntar Pedro Páramo.

— Como usted ve, nos hemos levantado en armas.

— ¿Y?

— Y pos eso es todo. ¿Le parece poco?

— ¿Pero por qué lo han hecho?

— Pos porque otros lo han hecho también. ¿No lo sabe usted? Aguárdenos tantito a que lleguen instrucciones y entonces le averiguaremos la causa. Por lo pronto ya estamos aquí.

— Yo sé la causa — dijo otro —. Y si quiere se la entero. Nos hemos rebelado contra el gobierno y contra ustedes porque ya estamos aburridos de soportarlos. Al gobierno por rastro y a ustedes porque no son más que unos móndrigos bandidos y mantecos ladrones. Y del señor gobierno ya no digo nada porque le vamos a decir a balazos lo que le queremos decir.

— ¿Cuánto necesitan para hacer su revolución? — preguntó Pedro Páramo —. Tal vez yo pueda ayudarlos. (PP, 275)

Ma, quantunque le due specie di violenza siano distinte e opera di artefici di rango incomparabile, entrambe vanno messe in addebito al *patrón* comalense e ai suoi pari, la seconda risultando dalla prima come sua propaggine, poiché — giusta la sentenza manzoniana — «I provocatori, i soverchiatori, tutti coloro che, in qualunque modo, fanno torto altrui, sono rei non solo del male che commettono, ma del pervertimento ancora a cui portano gli animi degli offesi»²⁵. A maggior ragione, crediamo, se si tiene nel debito conto che «gli scrittori e gli artisti costituiscono, almeno a partire dal romanticismo, una *frazione dominata della classe dominante*»²⁶, Juan Rulfo sgrana e frange il dettato narrativo e procede all'esautorazione del narratore, il cui ruolo minimamente constativo si aggrega a un'ampliata gamma di voci e visioni: per scongiurare s'innesti subdolamente la tentazione, anche solo parzialmente cosciente, di una 'paramizzazione' del narrato e

²⁵ A. Manzoni, *I Promessi Sposi* (1840), a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002, p. 42.

²⁶ P. Bourdieu, *Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe* (1971), in *Campo del potere e campo intellettuale*, a cura di M. d'Eramo, Roma, manifestolibri, 2002, pp. 51-82, a p. 66.

del narrare, di un «ritorno del superato»²⁷ ideologico, se vogliamo, in agguato dietro il pedaggio pagato alla tradizione col mantenimento, magari travestito, delle sue forme e dell'*habitus* mentale²⁸ — del «residuo», direbbe Vilfredo Pareto²⁹ — che le innerva, come appare dietro ai microracconti — tutti parimenti sublimanti, e pertanto menzogneri per appoggiarsi a una rimozione e a una denegazione della realtà — di Dolores Preciado, Pedro Páramo e Susana San Juan. Se infatti la tradizione tramanda insieme la genealogia e la legittimazione del dominio, per un verso, e una visione della storia che finalisticamente le convalida, per l'altro, sciogliersi dalla sua logica apologetica può passare per il «far saltare il *continuum* della storia» di cui parlava Walter Benjamin, sebbene senza la certezza che ciò garantisca una palingenesi messianica:

Il materialista storico affronta un oggetto storico unicamente e solo dove esso gli si presenta come monade. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria per il passato oppresso. Egli la coglie per far saltare una determinata vita dall'epoca, una determinata opera dall'opera complessiva³⁰.

Pedro Páramo è indubbiamente, per la sua referenza spazio-temporale e sociale, un romanzo storico, ma d'una specie a sé stante, innanzi tutto perché, lungi dal mito storicista delle sorti progressive, è l'esauzione della storia, sul piano del *denotatum*, a

²⁷ F. Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 15-16 e *passim*, che rimanda al *Perturbante* freudiano (1919), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1991², pp. 267-307, in part. alle pp. 301 e ss.

²⁸ Per la nozione di *habitus* si veda P. Bourdieu, *Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe*, cit., p. 66: «l'*habitus* come sistema delle disposizioni socialmente costituite che, in quanto strutture strutturate e strutturanti, sono il principio generatore e unificatore dell'insieme delle pratiche e delle ideologie caratteristiche d'un gruppo d'agenti»; e Id., *Le regole dell'arte* (1992), trad. it., Milano, il Saggiatore, 2005, p. 288.

²⁹ Cfr. V. Pareto, *Compendio di sociologia generale* (1920), trad. it., Torino, Einaudi, 1978, pp. 147-206.

³⁰ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, cit., pp. 84 e 85.

costituirne il contenuto e a dettarne a un tempo la struttura circolare, che — si badi — non è quella di un eterno ritorno leggibile in filigrana nel presunto spessore simbolico del testo, poiché assomiglia a una ripetizione compulsiva già nella sua stessa tessitura ridondante, che nel cronotopo della circonferenza entro la quale le terre della Media Luna stringono d'assedio Comala ha la sua realizzazione metaforica. Nella Media Luna, infatti, s'invera quella topologia che nella demarcazione segnata dal confine ha il suo principio costitutivo, sul quale poggia la strutturazione dello spazio fisico tanto quanto la sua semantica, basata prima di tutto sull'opposizione binaria tra un dentro e un fuori, cui si associano sensi reciprocamente irriducibili e conflittuali. «Il confine — ha affermato Jurij M. Lotman — separa tutto lo spazio del testo in due spazi che non si intersecano l'un l'altro. La sua proprietà fondamentale è l'ermeticità»³¹.

Da quel fuori denominato Sayula che è, per reimpiegare la terminologia lotmaniana, un «anticampo semantico» rispetto al quadro di mondo rappresentato dalla cittadina di Pedro Páramo, proviene Juan Preciado, alle cui prime impressioni il romanzo si rimette per istituire dappprincipio l'antitesi che stabilisce la differenzialità di Comala:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol.

Al menos eso había visto en Sayla, todavía ayer, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las oalomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer.

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.

Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba

³¹ J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico* (1970), trad. it., Milano, Mursia, 1985², p. 272.

esta yerba? «La capitana, señor. Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así las verá usted.» (PP, 183-84)

E quell'altrove sempre indirettamente evocato che è Sayula, la via di rientro alla quale il viandante perduto nel dedalo di strade del nuovo paese non rinverrà mai più, si riaffaccerà più avanti nelle parole della sorella di Donis a Juan Preciado, ancora una volta in un confronto contrastivo con l'isolamento e lo sfacelo di Comala:

- [...] ¿Cómo se va uno de aquí?
- ¿Para dónde?
- Para donde sea.
- Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá [...]. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos.
- Quizá por ése fue por donde vine.
- ¿Para dónde va?
- Va para Sayula.
- Imagínese usted. Yo que creía que Sayula quedaba de este lado. Siempre me ilusionó conocerlo. Dicen que por allá hay mucha gente, ¿no?
- La que hay en todas partes.
- Figúrese usted. Y nostro aquí tan solos. Desviviéndonos por conocer aunque sea tantito de la vida. (PP, 227-28)

Il confine che recinge Comala non è soltanto ermetico, ma anche invalicabile, al punto da scoraggiare qualunque cambiamento di stato, ovvero proprio quelle transizioni che del dispositivo dell'intreccio sono il motore primo, l'ossatura e la motivazione, e che nei personaggi hanno i loro agenti. Lo stallo dell'universo comalense bandisce l'evento, «*il trasferimento del personaggio oltre i confini del campo semantico*»³², e mentre sul piano dell'esistenza il difetto evenemenziale cagiona la degenerazione e in ultimo la

³² J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., p. 276; e cfr. J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura* (1973), ed. it. a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 2001², p. 179.

dissoluzione del paese, sul piano narrativo si rispecchia nella rarefazione, se non nell'azzeramento, dell'intreccio, che nel romanzo consta eminentemente di rievocazioni e commentari di un passato remoto o recente estinto ad opera di narratori che, con l'eccezione di quello in terza persona, sono morti con quel passato o gli sono sopravvissuti in sembianze larvali solo per riandare a esso con la memoria dal limitare della propria morte posteriore e del suo presente assoluto, slegato dalla continuità del tempo. Inazione e personaggi «immobili» o «fissi», come vuole la definizione lotmaniana, o meglio, inazione quale risultato di personaggi la cui immobilità dipende dalla piena e fatalistica identificazione con il luogo d'esistenza ed esperienza dal quale non hanno né cercano scampo: «se l'eroe coincide per propria essenza con l'ambiente che lo circonda o non ha la capacità di differenziarsi da esso, non si ha sviluppo d'intreccio. Il protagonista può anche non compiere delle azioni [...]. Ma il carattere dei rapporti con l'ambiente testimonia che si tratta della passività del protagonista»³³. Non è pertanto fonte di sorpresa che il perimetro all'interno del quale sin dall'abbrivo è inserita l'opera sia coerentemente quello della morte e della catastrofe, in senso sia denotativo sia, per la sua funzione modellizzante, connotativo³⁴.

Ha dunque senso ostinarsi a dire che *Pedro Páramo* sia un esemplare di romanzo storico?

La risposta non può essere che negativa per chi si rifaccia al modello scottiano canonizzato, a soli due anni dalla prima edizione dell'opera rulfiana, da György Lukács,

³³ J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 283-84. Sulla distinzione tra personaggi mobili e immobili si veda ivi, p. 281, e J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, cit., pp. 153-54.

³⁴ Sulle categorie di inizio e fine, si vedano le pp. 256-61 di J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, cit.

per il quale pietra di paragone e criterio di giudizio del romanzo rimane il respiro spontaneamente totalizzante dell'epopea classica, la quale, pur nel passaggio di Lukács dall'angolatura hegeliana a quella marxista, non tralascia di misurare l'adeguatezza della rappresentazione romanzesca — del romanzo sociale borghese e di quello storico, in particolare — a una resa esauriente delle spinte contraddittorie e delle frizioni della storia e della società. Obiettivo che, nell'approccio della teoria del rispecchiamento, è in grado di mettere in esecuzione una scrittura narrativa che dia priorità all'azione, quindi all'intreccio, e, in funzione di questo, a un trattamento tipizzante e oggettivante del personaggio³⁵, subordinato senza residui all'ineluttabilità della «necessità storica» che si concretizza ed estrinseca integralmente nei fitti legami temporali e causali che, sorvegliati e padroneggiati da un autore onnisciente³⁶, cuciono a filo doppio gli eventi:

Walter Scott diventa grande poeta della storia perché possiede nei confronti della necessità storica una sensibilità più profonda, più pura, più differenziata di qualsiasi altro scrittore prima di lui. La necessità storica è nei suoi romanzi del tutto inesorabile. Non è però un fatto che trascenda l'uomo, bensì la complicata azione reciproca di circostanze storiche concrete nel loro processo di trasformazione, nel loro rapporto di mutua dipendenza con uomini concreti i quali, cresciuti in quest'ambiente, influenzati variamente da esso, agiscono tuttavia in modo individuale, secondo le loro personali passioni³⁷.

La necessità storica, in definitiva, funge da succedaneo minore dell'essenzialistica immanenza che compenetrava la pienezza concorde e armonica dell'empiria del mondo epico, nel tentativo di restituire all'individuo e al mondo irrecuperabilmente dominati

³⁵ G. Lukács, *Il romanzo come epopea borghese* (1935), in G. Lukács, M. Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di V. Strada, Torino, Einaudi, 1976, pp. 131-178, alle pp. 143-45, e Id., *Il marxismo e la critica letteraria* (1953), trad. it, Torino, Einaudi, 1964, p. 186.

³⁶ Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 291 e 296.

³⁷ Id., *Il romanzo storico* (1957), trad. it., Torino Einaudi, 1974⁴, p. 65.

dalle fratture e dalle divergenze della contingenza storica l'accesso all'equivalenza generale di una teleologia e di un fondamento, sia pure per la via secondaria e riflessa dell'elaborazione formale. È un umanesimo caparbio quello di Lukács³⁸, il quale, ancorché lucidamente avvertito dell'ineludibilità della conflittualità destabilizzante dell'essere storico, si sforza di superarla e di toglierla ricorrendo a un realismo che della storia ridia il governo al soggetto, di essa stringendo da presso e catturando il recondito disegno sostanziale.

Viste le premesse, divinare ciò che Lukács avrebbe opinato sull'autore di *Pedro Páramo* è questione più d'intuito di quanto non lo sia di veggenza. Di sicuro — alla luce di una poetica 'simbolica'³⁹ che alla parola romanzesca chiede la ricerca e il ripristino di una consustanzialità con la testura del mondo naturale e storico-sociale, e con la sua opacizzata e tuttavia immanente e attingibile unitarietà — l'avrebbe aggiunto al novero degli autori novecenteschi (i Proust, i Joyce, i Dos Passos) responsabili di una cedevolezza acritica e sostanzialmente apologetica all'ideologia borghese e di uno sfaldamento della forma romanzesca, nella quale a suo dire immettono sia l'irrequieto e relativistico soggettivismo e irrazionalismo di derivazione romantica, sia il disincantato oggettivismo descrittivo d'ascendenza naturalistica, strumenti tutt'al più atti il primo ad aggirare la realtà disumanata del capitalismo allo stadio conservativo, il secondo a registrarla in statici spezzoni fotografici, piuttosto che ad accampare in primo piano i turpi meccanismi della reificazione capitalistica dell'uomo. Cosicché quest'ultimo, nei

³⁸ Cfr. G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 52: «l'umanesimo è la dottrina che assegna all'uomo il ruolo del soggetto, cioè dell'autocoscienza come sede dell'evidenza, nel quadro dell'essere pensato come *Grund*, come presenza piena».

³⁹ Riferendosi sia a Lukács sia a Benjamin, Guido Guglielmi, *Il romanzo e le categorie del tempo*, in *La prosa italiana del Novecento*, cit., pp. 3-29, parla piuttosto di «una poetica della melanconia»: «Lukács e Benjamin affrontano la modernità negativamente: ne colgono con precisione la novità, ma dall'alto di un ideale classico» (p. 14).

«romanzi della delusione», anziché coagulare nella propria medietà tipica «l'individualità e l'universalità sociale»⁴⁰, degrada a ombra di sé, a

un morto che passeggia tra le quinte delle immagini descrittive con sempre maggior consapevolezza del suo esser morto [sic!]. Il fatalismo degli scrittori e la loro capitolazione — sia pure a denti stretti — dinanzi all'inumanità del capitalismo, determina l'assenza di sviluppo⁴¹.

Scontato quindi che in *Pedro Páramo* Lukács avrebbe ravvisato l'aberrazione di un romanzo storico, se non un aberrante romanzo *tout court*, delle cui devianze abbiamo finora scorso la rassegna, non esitando a porle sotto l'insegna dell'umorismo, ma guardandoci dall'intenderlo nell'accezione delusiva e privativa che gli prestava Lukács allorché ne faceva la conseguenza sul piano contenutistico e compositivo di un egotismo risentito e (auto)distruttivo dell'autore di fronte alla constatazione dell'accidentalità della vita⁴². L'umorismo rulfiano, al contrario, con la relativizzazione e il ribaltamento carnevaleschi della verità del discorso cui ogni sguardo sulle cose si raccomanda, riscatta la complessità del mondo dalla serietà plumbea e paralizzante che su di esso sparge la violenza materiale e ideologica, e con il libero e smitizzante rimestamento del passato che attraverso la polifonia accorda ai personaggi, che la morte strappa al giogo delle urgenze materiali e delle dipendenze psicologiche dalle verità stereotipate e inflitte, si dimostra arma incisiva nella denuncia dell'annichilimento capitalistico dell'uomo, che reintegra nel diritto naturale alla propria fragile ma pregnante creaturalità: «Negli umiliati e offesi, l'umiltà umoristica permette di superare l'umiliazione: grazie all'umorismo il povero

⁴⁰ G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 46.

⁴¹ Ivi, p. 311.

⁴² G. Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 80.

diventa ricco nella sua miseria, ricco della sua propria miseria, ricco del proprio abbandono»⁴³.

Nell'azionamento della giostra delle prospettive del mormorante sottosuolo di Comala, è la morte ad assumere un ruolo decisivo per lo spostamento e lo straniamento che, in quanto motivo e artificio strutturale, induce. La fine che essa decreta e simboleggia in termini pragmatici, non corrisponde a una rivelazione ultimativa (a un'apocalisse) e a un conseguimento retrospettivo del senso, bensì a una sua diffusione che, assolutizzando il presente con la sua sincrisi dialogica degli indipendenti punti di vista, esclude — come asseverano le parole di tenore sapienziale di Dorotea — comode scorciatoie escatologiche e trascendenti:

Hacía tantos años que no alzaba la cara, que me olvidé del cielo. Y aunque lo hubiera hecho, ¿qué habría ganado? El cielo está tan alto, y mis ojos tan sin mirada, que vivía contenta con saber dónde quedaba la tierra. Además, le perdí todo mi interés desde que el padre Rentería me aseguró que jamás conocería la Gloria. Que ni siquiera de lejos la vería... Fue cosa de mis pecados; pero él no debía habérmelo dicho. Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que la hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro; pero cuando a una le cierran una puerta y la que queda abierta es nomás la del infierno, más vale no haber nacido... El cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora. (*PP*, 243)

C'è, in buona sostanza, la fine; manca invece — per citare Frank Kermode — un «senso della fine» che conforti il bisogno e la pertinenza di un intreccio concluso e imperniato sull'avanzamento dell'azione scongiurandone lo sparpagliamento e l'entropia:

gli uomini che sono «nel mezzo», fanno considerevoli investimenti della loro immaginazione in disegni ideali coerenti, in modelli, cioè, che, per avere una fine, rendono possibile una giusta consonanza con le origini e con la «metà». [...]

⁴³ V. Jankélévitch, *Vagabondo umorismo*, cit., p. 179.

Tutto questo riguarda anche i *plots* letterari, immagini della grandiosa consonanza del tempo⁴⁴.

Il mezzo di cui parla Kermode ha chiaramente una valenza temporale, riferendosi al presente quale specola dalla quale il passato viene riattualizzato e il futuro predetto e anticipato all'interno di una relazione di più o meno limpida conformità evolutiva. Al presente, definitivamente scisso dal futuro da uno iato che non può più ricomporsi, Juan Rulfo non attribuisce la medesima funzione di significante *trait d'union* in un testo che per di più disconosce la tripartizione aristotelica della favola in «principio e mezzo e fine»⁴⁵; gli assegna però la medesima collocazione mediana, in termini figurativi resa dalla sopravvivenza limbale delle ombre di coloro che furono gli abitanti di Comala. C'è, nell'assolutizzazione del presente delle faconde fantasime comalensi, un apparente risvolto paradossale, quasi un'aporia, che non attiene affatto al soggettivistico «aquietamento del tiempo y de todo suceder externo»⁴⁶ o alla sua «anulación»⁴⁷ che a prima vista il romanzo (e l'autore) suggerisce, ma ne è anzi l'opposto. Ad essere annullata, infatti, è la dimensione calendaristica della temporalità, la sommatoria dei suoi istanti — «*il tempo-misura*», direbbe Henri Bergson —, non la sua qualità trascendentale, il plastico dinamismo della durata che forgia l'andirivieni ritardante del racconto; l'incompiutezza e l'intimo dissidio dei personaggi; il prospettivismo plurivoco e

⁴⁴ F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* (1966), trad. it., Milano, Rizzoli, 1972, pp. 30-31.

⁴⁵ Aristotele, *Poetica* 7. 1450 b 26-27 (trad. it. di M. Valgimigli, a cura di P. Donini, Roma-Bari, Laterza, 1997).

⁴⁶ C. Blanco Aguinaga, *Realidad y estilo de Juan Rulfo* (1955), in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., pp. 806-20, a p. 810.

⁴⁷ J.C. González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1983, pp. 120-21; cfr. Id., *Lectura temática de la obra de Juan Rulfo*, in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., pp. 651-62, a p. 661, e H. Rodríguez-Alcalá, *Miradas sobre «Pedro Páramo» y la «Divina Commedia»*, ivi, pp. 773-84, alle pp. 781-82.

dialogico che dall'*hic et nunc* dell'enunciazione narrante traguarda e riesamina il passato, la cui mitica e idealizzante lontananza il presente — con «l'eterna reinterpretazione, cioè rivalutazione»⁴⁸ che lo distingue — manda in pezzi; infine, la polisemia della parola letteraria, che la lingua contende a rigide, indicative e perciò depauperanti nomenclature o a colori superflui ed esornativi, per rifonderle una destinazione critica per mezzo di una rifunzionalizzazione prodotta da una retorica che nasce dall'indisponibilità e indecidibilità del vero e che segnala come il rapporto tra uomo e realtà sia «indiretto, circostanziato, differito, selettivo e soprattutto metaforico»⁴⁹. Non una temporalità additiva e irreversibile plasma la narrazione di *Pedro Páramo*, bensì una temporalità intrinsecamente durativa e mescolata che apre un'incommensurabile virtualità semantica, un «tempo-invenzione»⁵⁰, che in quanto tale legittima l'analitico umorismo della scrittura, l'umorismo — scrive il bergsoniano Jankélévitch — essendo «fatto della stessa stoffa del divenire, [...] esso stesso tutto mobilità e fluidità»⁵¹, di contro all'atemporalità

⁴⁸ M. Bachtin, *Epos e romanzo*, cit., p. 472.

⁴⁹ H. Blumenberg, *Approccio antropologico all'attualità della retorica*, in *Le realtà in cui viviamo*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 85-112, a p. 95; e cfr. anche Id., *Situazione linguistica e poetica immanente*, ivi, pp. 113-129.

⁵⁰ H. Bergson, *L'evoluzione creatrice* (1907), ed. it. a cura di F. Polidori, Milano, Cortina, 2002, p. 278. Niente di più strano che la nostra interpretazione del tempo di *Pedro Páramo* appaia in debito con quella espressa da Octavio Paz ne *El laberinto de la soledad*, cit., pp. 227-229, là dove egli contrappone a un «tempo cronométrico» un «tempo mítico» nel nome di Bergson e della sua presunta concezione della realtà come «un continuo presente [que] hace fantasmas a todas las precencias en que la realidad se manifiesta». In verità, non solo nel mito (e nell'epica, cui Paz fa riferimento) non si dà né «presente eterno» né «presente fijo y actualidad pura», ma al mito pertiene la dimensione del passato assoluto della tradizione che, in quanto sfera di valori e verità atemporalì e sovraindividuali, comporta, oltre all'impossibilità di un «tempo interior, subjetivo», un vero e proprio annichilimento del tempo. Specularmente, la lettura qui proposta del romanzo rulfiano esclude la visione della combinatoria temporale dell'opera in termini evocativo-poetici quale quella reperibile in L. Ortega Galindo, *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, cit., 1984, a pare del quale «La evocación le sirve a Rulfo para cambiar el orden cronológico del reloj por el orden spiritual de las consciencias de sus creatura, que tiñe el relato de contenido poético» (p. 274).

⁵¹ V. Jankélévitch, *Vagabondo umorismo*, cit., p. 182. Cfr. Id., *L'ironia*, cit., p. 29: «Come non c'è un oggetto assoluto, così non c'è un presente eterno».

raggelata del mito e all'«autospogliazione del tempo della propria temporalità»⁵² cui addivene il tragico attraverso il guadagno d'essenza cui la morte dà adito.

La narrazione rulfiana, con l'«anacronismo deliberato» (Jorge Luis Borges) della sua mistura dei piani temporali e delle voci, rinviene nell'inframondo di Comala una specie di regno ideale della — ci si passi l'usufrutto dell'espressione di Ernst Bloch — «contemporaneità del non-contemporaneo», di cui si serve per rappresentare il passato, nel senso non di reiterarlo, ma di «condurlo alla presenza» — secondo quanto recita un'edizione secentesca del *Vocabolario* della Crusca —, di presentificarlo affinché ne sia possibile la perpetua risignificazione e il giudizio. Del resto, è questa la ragione che determina il predominio, nel romanzo, del presente infinito della morte e della forma drammaturgica del dialogo, il quale, implicando la coesistenza e la relazione tra i personaggi entro una scenica unità di tempo e di spazio, del profondo poliglottismo interdiscorsivo del testo e della sua retorica incertificante è il segno più epidermico. In fondo, come ha accertato autorevolmente Harald Weinrich, il presente è un tempo che nella finzione narrativa assolve una funzione prettamente commentativa, senza che per questo la distinzione tra tempi commentativi e tempi narrativi sia sovrapponibile a quella tra vero e falso o inventato⁵³. Per assurdo, la morte quasi ripaga i personaggi di un'esistenza negata con la risarcita vitalità enunciativa che nella circostanziale socialità del dialogo si esprime, e fa quindi che conti relativamente — sotto tale aspetto — l'esclusione del futuro. In precedenza, discutendo del parricidio commesso da Abundio, si è congetturato un prestito tematico dai *Karamazov* dostoevskiani. Ma ecco come

⁵² G. Lukács, *L'anima e le forme* (1911), trad. it., Milano, Sugar, 1972, p. 235.

⁵³ H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964), trad. it., Bologna, Il Mulino, 2004², pp. 84 e 127-28.

un'affinità morfologica e percettiva, se non un'influenza dostoevskiana di tipo strutturale ed epistemologico, sembri balzare agli occhi da un esame dei procedimenti di Rulfo e della visione che li sottende, almeno se a Dostoevskij si guarda nell'ottica di Michail Bachtin:

La categoria fondamentale della visione artistica di Dostoevskij non è il divenire, ma la *coesistenza e l'interazione*. Egli vedeva e pensava il suo mondo essenzialmente nello spazio, e non nel tempo. Di qui la sua profonda inclinazione verso la forma drammatica. Tutto il materiale semantico e il materiale della realtà a lui accessibile egli cerca di organizzarlo in un sol tempo nella forma del raffronto drammatico, di svilupparlo estensivamente. [...]

Dostoevskij [...] tendeva a percepire le tappe nella loro *contemporaneità*, a *raffrontarle e contraporle* drammaticamente, non a stenderle in una serie in divenire⁵⁴.

⁵⁴ M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., p. 41.

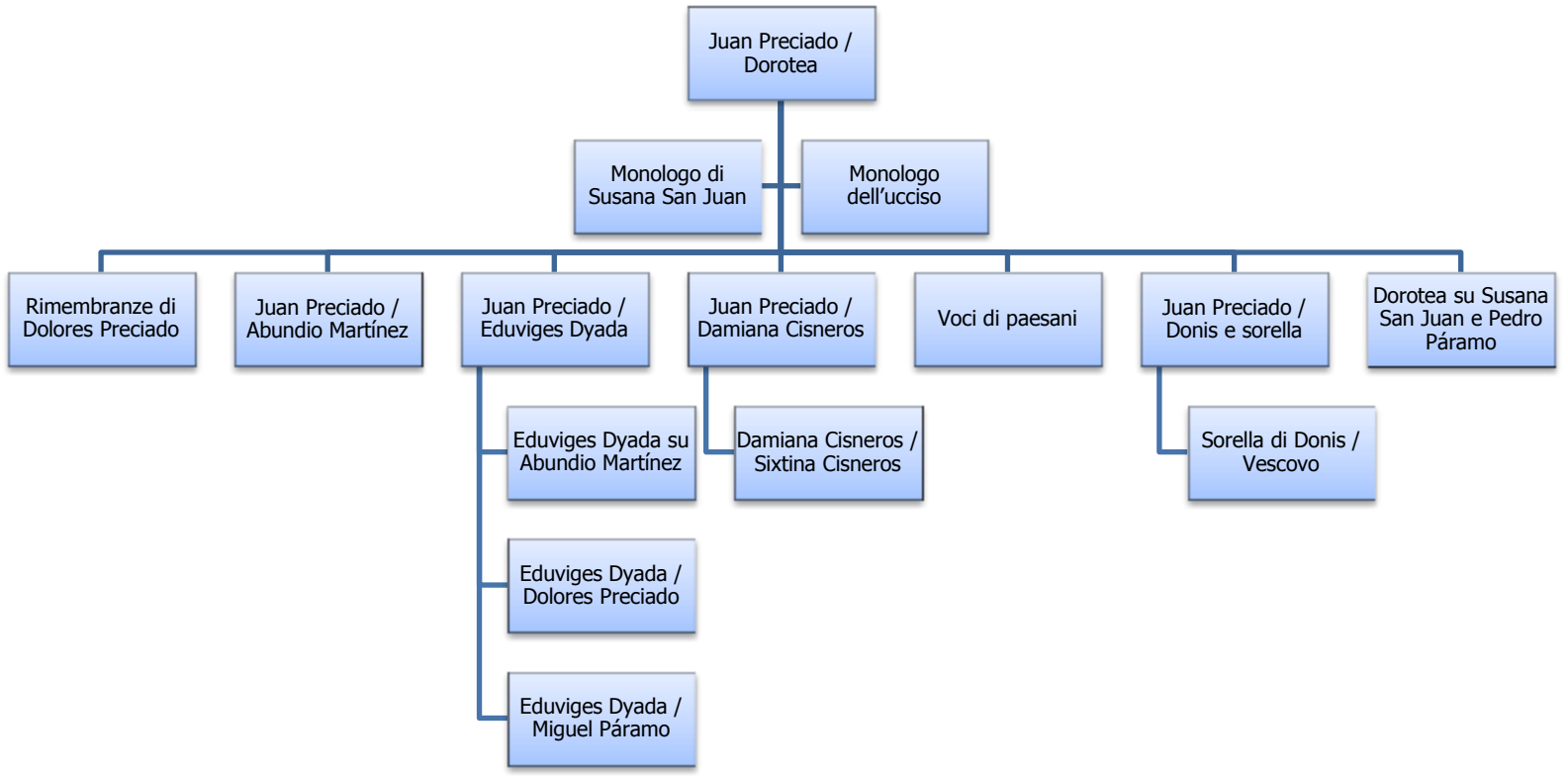


FIG. 1. Diagramma della macrosequenza della prima parte.

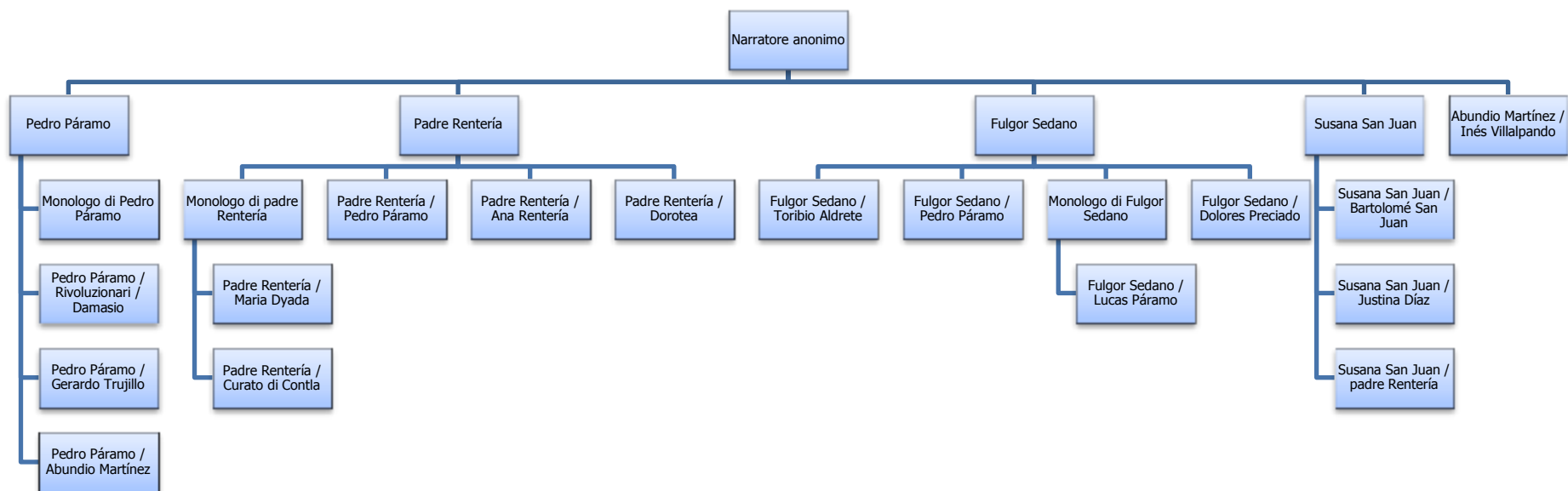


FIG. 2. Diagramma della macrosequenza della seconda parte.

CAPITOLO SETTIMO

La merce, l'allegoria e l'inferno

In fin dei conti, cos'è che decide della centralità di *un pueblo muerto* nella visionaria ed espressionistica raffigurazione rulfiana? Quale concezione del mondo e dell'uomo porta l'autore a immaginare un cosmo abitato da chiacchierine e peccaminose anime in pena e seminato di rovine?

La *mexicanidad*, certo, che spinge Octavio Paz a far coincidere la sincretica storia del Messico con «la del hombre que busca su filiación, su origen» in conseguenza di un sentimento di solitudine generato da «una orfandad, una oscura consciencia de que hemos sido arrancados del Todo»¹; o quella dal cui retaggio folclorico e religioso Rulfo preleva la credenza nel vagare terreno cui sono condannate le anime di coloro che non muoiono in stato di grazia. Ma storia e folclore messicani non forniscono più che motivi ispiratori a un autore fermo nel declinare esclusivi intendimenti da letteratura regionalistica². D'altra parte, ha ammonito Octavio Paz, dalla critica rulfiana saccheggiato in merito alla questione della messicanità, «la mexicanidad no se puede identificar con ninguna forma o tendencia histórica concreta [...] el mexicano se sitúa ante su realidad como todos los

¹ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, cit., p. 23. Per un'interpretazione di *Pedro Páramo* come espressione simbolica della messicanità, si veda per esempio lo studio — invero alquanto ingenuo per la corrispondenza diretta che individua tra l'antropologia e la storia messicana, da un lato, e i personaggi e le situazioni del romanzo, dall'altro — di M. Ferrer Chivite, *El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo*, México, D.F., Novaro, 1972.

² A fronte di esami critici ambiguamente limitativi della qualità del romanzo rulfiano, un recensore della primissima ora con sagace tempismo colse nell'opera un esempio di «literatura para el ojo y el oído modernos, en el mismo sentido en que los novelistas norteamericanos, ingleses i franceses lo hacen hace más de veinte años» (F. Zendejas, *Dondelos sollozos hablan*, in «México en la Cultura», 318, 1955, pp. 2 e 5. Cfr. R. Roffé, *Juan rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, Corregidor, 1973, p. 70: «Dicen que soy un escritor rural. Pero eso no me interesa que lo digan; eso que soy un escritor regional. Porque yo no sé lo que quieren decir con eso».

hombres modernos: a solas. En esta desnudez encontrará su verdadera universalidad»³. Ci dev'essere dunque dell'altro, generalmente — sarà bene esplicitarlo subito — legato più che all'astorico universalismo di un'ontologia della condizione umana, a un'acuta nozione della condizione allegorica dell'uomo della tarda modernità novecentesca.

Come s'è visto, allorché Juan Preciado entra a Comala, il paese gli appare, oltre che riarso («está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno»: *PP*, 182) e disabitato («Aquí no vive nadie»: *PP*, 183), in balia della rovina, o meglio, come un ammasso di macerie, una condizione che più avanti incontrerà la propria epitome figurativa nella descrizione dell'abitazione cadente della *pareja incestuosa*: «Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo» (*PP*, 106). Le rovine non sono che i resti di quell'intero che fu Comala, i residui defunzionalizzati e sformati di un tessuto urbano andato distrutto che, per un isomorfismo tra il piano della *fabula* e quello della forma, riproducono nella sfera immaginativa i laconici e sconnessi frammenti in cui aperiodiche tmesi disarticolano il *textum* della narrazione e ne ingenerano l'imprevedibile struttura frattale⁴, risultato del rigore attico e devastatore dell'autore⁵, che sembra mettere in campo una «poetica del frammento», come l'ha chiamata — sulla scorta del Barthes dei *Frammenti di un discorso amoroso* — Omar

³ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, cit., pp. 183 e 185. Cfr. G. Martin, *Il romanzo di un continente: l'America Latina*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., Torino, Einaudi, vol. III, 2002, pp. 505-25, a parere del quale la narrativa latinoamericana del periodo tra gli anni Venti e Settanta e il realismo magico operano una sintesi di «realtà locale e Modernismo», e quindi tra America Latina e mondo (p. 527).

⁴ Cfr. E. Sánchez, *The Fractal Structure of «Pedro Páramo»*, in «Hispania», LXXXVI, 2, 2003, pp. 231-36, che abbiamo potuto consultare dopo ch'era già terminato il presente lavoro.

⁵ Cfr. Juan rulfo *examina su narrativa*, cit., p. 452: «A Pedro Páramo yo le quité muchas páginas, como una cien páginas, pero después ni yo mismo lo entendí». Su *Pedro Páramo* come «un'opera al meno» si sofferma E. Franco, «Pedro Páramo», in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. III, cit., pp.717-23.

Calabrese: «Il frammento come materiale creativo risponde così ad una esigenza formale e di contenuto. Formale: esprimere la caoticità, la casualità, il ritmo, l'intervallo della scrittura. Di contenuto: evitare l'ordine delle connessioni, allontanare “il mostro della totalità”»⁶. Entra qui in gioco, nella smontatura della totalità, la propensione disgregante dell'allegoria, nella cui prospettiva — recita una nota folgorante del *Passagenwerk* di Walter Benjamin — «l'esistenza sta sotto il segno della frantumazione e delle macerie»⁷, secondo una disposizione che Benjamin comparava, contrapponendola a un'attività di «tessitura», a una «filatura»⁸ e che forse, per il suo esito destruento, sarebbe più chiarificatore etichettare come una traslata sfilatura, la riduzione di un tessuto dato in filacce.

La diabolicità (*diaballein* “gettare attraverso”, dunque “disunire”) dell'allegoria cospira contro la solidarietà metafisica e la coesione armoniosa che nel simbolo (*symballein* “mettere assieme”) congiunge particolare e universale, dettaglio e insieme, in un sincronico rapporto di mutua identità e scambievole riconoscimento che esorcizza soluzioni di continuità, ma che infine non è se non pienezza contraffatta e ingannevole, quando non sia l'evidente mistificazione di quella «falsa apparenza della totalità»⁹ che l'allegoria, nel suo impeto critico e perciò progressivo per l'ottenimento di coscienza e conoscenza che dischiude, s'impegna a demolire e confutare:

⁶ O. Calabrese, *L'età neobarocca*, cit., p. 92.

⁷ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi (1927-40)*, in *Opere complete*, ed. it. a cura di E. Gianni, vol. IX, Torino, Einaudi, 2000, p. 357.

⁸ Ivi, p. 288.

⁹ Id., *Il dramma barocco tedesco (1925)*, trad. it., Torino, Einaudi, 1980, p. 182.

l'allegoria ha però a che fare, proprio nel suo furore distruttivo, con l'eliminazione dell'apparenza illusoria che emana da ogni «ordine dato», sia esso quello dell'arte o quello della vita, in quanto sua trasfigurazione della totalità e dell'organico, destinata a trasfigurarla al fine di farlo apparire sopportabile. È questa la tendenza progressiva dell'allegoria¹⁰.

Al pari degli altri personaggi, che illusi vivono e disillusi muoiono, Juan Preciado sconta a caro prezzo l'illusione che lo riporta a Comala, e la riuscita sventurata del suo viaggio, che avrebbe dovuto essere di rimpatrio ma va a terminare in un sempiterno esilio, è accertamento dell'inganno dell'idillica memoria materna di una Comala elisia:

Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche (PP, 180);

... Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizados. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada... (PP, 195);

Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida... (PP, 235)

Della nostalgica melodia di sua madre Dolores, l'esperienza e la narrazione di Juan sono l'antifrastico contrappunto, in un rovesciamento simmetrico del topos del *locus amoenus*, la Comala del figlio configurandosi piuttosto come un *locus terribilis* dove la luce, se non è del riverbero abbagliante di una cappa di calura, è di un bigio e cinerino crepuscolo;

¹⁰ Id., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 358.

l'aria ristagna irrespirabile senza che un refole la smuova; la terra ha la secchezza uniforme e squallida di un deserto chiazzato di una rada vegetazione parassita; i rumori echeggiano con lo stridio della ferraglia; le voci, purché non sia un silenzio greve a regnare, posseggono la risonanza immateriale e inarticolata dei sogni o si fondono in un brusio evanescente e inintelligibile che si direbbe emani dalle fessure dei muri; dove l'eternità non è quella ottativa di un desiderio di persistenza, bensì quella infausta di un destino di «maledizione biblica»¹¹ e inespiabile dannazione purgatoriale.

Uno scompenso si è insinuato tra l'ordine del discorso e l'ordine del mondo in cui il noumeno delle cose ammutolisce, mentre le parole dicono del loro fondo d'ingiustificata convenzionalità e di definitezza storica che ne fa fluttuare il significato al di là di appigli sostanziali e di una supposta naturalità, in un'irredimibile crisi dell'ontologia in cui la presa della lingua cade nel vuoto o finge di ghermire il pieno per *horror vacui* o faziosa iattanza, e il soggetto esperisce, assieme alla propria marginalità ed estraneizzazione, la vanità dei propri fini:

L'allegorico estrae ora qui ora là un pezzo dal fondo disordinato che il suo sapere gli mette a disposizione, lo affianca ad un altro e prova se si adattino l'uno all'altro: questo significato a quest'immagine o questa immagine a quel significato. Il risultato non può mai essere previsto, giacché fra i due non c'è nessuna mediazione naturale¹².

È che a differenza del simbolo e della sua indole soprasensibile, in cui significante e significato godono di una simbiosi naturale che li ancora l'uno all'altro così come l'una

¹¹ G. Bellini, *Realtà e irrealtà in «Pedro Páramo»*, in *Il labirinto magico. Studi sul «nuovo romanzo» ispano-americano*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973, pp. 17-52, a p. 43; e cfr. Id., *Historia de la literatura ispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1985, pp. 613-14.

¹² W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., 408.

all'altro assicura realtà e linguaggio in una relazione di vicendevole congruenza e simultanea consustanziazione, lo statuto intellettuale dell'allegoria reca in sé i contrassegni della temporalità e dei suoi trapassi differenziali, i quali sanzionano l'indugio perifrastico, la morosità circonlocutiva e l'inadeguatezza del segno a fermare il mondo in figurazioni autenticamente solide e risolutive. Laddove l'allegoria, per inscrivere nel tempo, si esplica nell'ostensione della propria artificiosità, la manipolazione simbolica del segno in realtà porge — truccandole a forza di naturaleggiarle, generalizzarle e nobilitarle — razionalizzanti e sublimanti elaborazioni secondarie di represses pulsioni inconsce dell'individuo o di suggestioni che discendono dalla contingenza del dominio storico-sociale e delle occultate collisioni materiali e ideologiche tra i suoi attori: in termini paretiani, il simbolo presta sistemazione e artata coerenza alle «derivazioni» di cui gli uomini e le classi si servono «per dissimulare, mutare, spiegare i caratteri effettivi di certi loro atti»¹³ conferendogli i crismi dell'universalità al solo scopo di celarne il carattere tendenzioso¹⁴:

In the world of the symbol it would be possible for the image to coincide with the substance, since the substance and its representation do not differ in their being but only in their extension: they are part and whole of the same set of categories. Their relationship is one of simultaneity, which, in truth, is spatial in kind, and in which the intervention of time is merely a matter of contingency, whereas, in the world of allegory, time is the originary constitutive category. The relationship between the allegorical sign and its meaning (*signifié*) is not decreed by dogma

¹³ V. Pareto, *Compendio di sociologia generale*, cit., p. 207.

¹⁴ È la «vocazione *problem-solving*» del simbolo, potremmo dire prendendo a prestito una conclusione che Franco Moretti, come Fredric Jameson, trae in merito alla letteratura tutta. Cfr. F. Moretti, *Opere mondo*, cit., p. 8, e F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, pp. 77-79. Cfr. anche, sulla differenza tra simbolo e allegoria, J. Culler, *Literary History, Allegory, and Semiology*, in «New Literary History», VII, 2, 1976, pp. 259-70, a p. 263.

[...]. We have, instead, a relationship between signs in which the reference to their respective meanings has become of secondary importance. But this relationship between signs necessarily contains a constitutive temporal element; it remains necessary, if there is to be allegory, that the allegorical sign refer to another sign that precedes it. The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* [...] of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. [...]

Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference¹⁵.

Che per la soggezione al tempo e ai suoi guasti l'allegoria trovi sbarrata la via all'origine e si aggiri e dibatta — tergiversando — in un labirinto di segni contrastanti, ricorda la favola gotica e orrorosa dello scacco di Juan Preciado che invece di incontrare i natali (padre e paese), s'inoltra lungo un tracciato tutto svolte e digressioni in cui la realtà s'offusca e ingarbuglia, e il viandante, come il lettore, solamente intoppa in una profluvie di discorsi, *murmillos* — di segni, appunto — che gli comunicano pezzi inconciliabili di verità. E, con questi, la melanconia del rimasticare un morto passato, giacché quelle maniacali schegge discorsive non sono che il corrispettivo mnemonico delle macerie di Comala, emergenza del luttuoso stato d'allegoria («Il rumugnatore è di casa tra le allegorie»¹⁶) — discontinuo, disorganico, d'inappartenenza — in cui versa l'esperienza vissuta, l'*Erlebnis*, di cui il ricordo oggettivato e in un culto feticistico tagliato fuori dal consolatorio *continuum* dell'esistenza, l'*Andenken* benjaminiano che nella congerie narrativa di *Pedro Páramo* ha un affastellato e caleidoscopico catalogo,

¹⁵ P. de Man, *The Rhetoric of Temporality*, in *Blindness and Insight*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983², pp. 187-228, a p. 207.

¹⁶ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., p. 354.

è la reliquia secolarizzata.

Il «ricordo» è complementare all'«esperienza vissuta». In esso si deposita la crescente autoestraniazione dell'uomo che cataloga il suo passato come un morto possesso. [...] La reliquia deriva dal cadavere, il «ricordo» dall'esperienza defunta, che si definisce, eufemisticamente, «esperienza vissuta»¹⁷.

Nell'accozzaglia della casa stipata di cianfrusaglie di Eduvigés, prima ospite di Juan a Comala, l'esperienza svilita ad atrofizzati lacerti si materializza in un'inventariante metafora di gusto barocco. Sono le umili masserizie di quanti — ci ragguaglierà più oltre anche Dorotea con maggiore ricchezza di dettagli — hanno lasciato Comala nel grave momento della sciagura senza più ritornarvi quelle che Preciado vede profilarsi una volta avvezzatosi all'oscurità del luogo, e che — adesso inutili e silenziose testimonianze di una vita consunta accatastate a casaccio — si sono conservate nella forma deteriorata di *tiliches*, carabattole, custodite da una miseranda collezionista involontaria qual è Eduvigés, alla quale quel mucchio di vestigia neppure può ispirare l'orgoglio di un raro possesso e l'auspicio di un arcano ordine redentore del mondo¹⁸:

— ¿Qué es lo que hay aquí? — pregunté.

— Tiliches — me dijo ella —. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos (*PP*, 186);

e Dorotea, di rimando e rincalzo:

¹⁷ Id., *Parco centrale*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 131-44, a p. 140.

¹⁸ «Si può partire dal fatto che il vero collezionista libera l'oggetto dall'insieme delle sue relazioni funzionali. [...] in ognuno dei suoi oggetti per il collezionista è presente il mondo in forma sistematica e ordinata. Ordinata però secondo una concatenazione sorprendente e per il profano addirittura incomprensibile»: Id., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 217.

Recuerdo días en que Comala se llenó de «adioses» y hasta nos parecía cosa alegre ir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con intenciones de volver. Nos dejaban engargadas sus cosas y su familia. Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas, y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros, y hasta de sus cosas. (PP, 258)

Ma ad aprire l'abisso del senso — come non aspettarselo in un romanzo dove «todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto», dopo la traiettoria interpretativa fin qui descritta e gli abbondanti prelievi benjaminiani? — è la morte, il destino tutto carnale dell'essere transeunte che è l'uomo, la cui transitorietà terrena infligge alla presunzione d'inezienza del significato un *vulnus* insanabile e fatale, poiché, almeno sotto l'aspetto semantico, la morte inaugura l'attraversamento verso una dimensione d'estraniata extralocalità. Il 'transito', che è l'unico vero sconfinamento che si dia nel testo, là dove viene solitamente rievocato per via memoriale, provvede una specola esterna che ai personaggi — pensiamo soprattutto a Dorotea, ma anche a Juan Preciado ed Eduvigis — espone l'imperfezione, la finitudine e la finzione di un disegno onnicomprensivo del mondo e della vita, di cui rompe l'incanto seducente o malefico e relativizza l'assolutezza bugiarda con una scepis che s'incorpora alla lingua e alle sue produzioni, in esse deludendo la letteralità e schiudendo il differimento, l'«abisso della mediatezza» e l'«abisso della ciarla»¹⁹ che originariamente foggiano l'enigmatico rapporto dei *verba* con le *res*:

È questo il nucleo della concezione allegorica, dell'esposizione barocca, mondana della storia in quanto storia dei dolori del mondo; che è significativa soltanto nelle stazioni del suo decadere. Tanto è il significato e tanto è l'abbandono alla morte, perché è la morte che più profondamente scava la merlettata linea di

¹⁹ Id., *Sulla lingua*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 53-70, a p. 67.

demarcazione tra la *physis* e il significato. Ma se la natura è da sempre in balia della morte, essa è anche da sempre allegorica. Così il significato e la morte sono maturi a compenetrarsi intimamente nello sviluppo storico come, in forma di germi, nello stato di peccato e disertato dalla grazia della creatura²⁰.

In più, l'extralocalità cui i personaggi accedono tramite la morte e grazie alla quale s'instaura un regime di fluttuazione, incertezza e apertura del significato, avvisa di un'interiorizzazione da parte del testo dell'ermeneutica del lettore, anch'egli chiamato a una fattiva cooperazione esegetica e interpretativa di cui, probabilmente *post factum*, l'autore mostrava d'avere indiscutibile consapevolezza:

Entonces, es un libro de cooperación. Si el lector no coopera, no lo entiende; él tiene que añadirle lo que le falta. Y parece que así ha sido. Muchos le han añadido más de la cuenta pero creo que llena esa intención. Siempre hay una participación muy cercana del lector con el libro, y él se toma la libertad de ponerle lo que le falta. Eso a mí me gusta mucho²¹.

Per Benjamin, il fatto che l'allegoria esibisca la dolente fragilità della creatura e «la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo»²² ha luogo perché *ab origine temporis*, con la caduta dall'Eden, vita dell'uomo e natura sono state attratte nell'orbita del peccato, principio altresì del dimidiato e mediato potere di nomina della lingua²³ e della babelica complicazione semiotica che n'è seguita,

²⁰ Id., *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 170-71.

²¹ *Juan rulfo examina su narrativa*, cit., p. 453. Cfr. H. Rodríguez Alcalá, *El arte de Juan Rulfo. Historias de vivos y difuntos*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965, p. 122; C. Clark D'Lugo, *The Reader's Journey through the Text*, in «Hispania», 70, 3, 1987, pp. 468-74, che però ambiguamente conclude con un inspiegato ossimoro: «*Pedro Páramo* is a *unified fragmented novel*»; e, per un inquadramento teorico, U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2002⁸.

²² W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 170.

²³ Id., *Sulla lingua*, cit., pp. 66-67.

negazione della «semiosi specificamente nominativa»²⁴ del mito, nel quale non si dà discordanza alcuna tra *ordo rerum* e *ordo idearum*. Tale è lo stato mutilo — nelle parole della sorella di Donis — di tutti gli abitanti di Comala: «Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios. Nadie podrá alzar sus ojos al Cielo sin sentirlos sucios de vergüenza. Y la vergüenza no cura». La stessa peccaminosità della *pareja incestuosa* — poco importa questa sia un'allucinazione di Juan Preciado — non adombra, a dispetto delle letture simboliche del testo, l'attesa fiduciosa di una completezza, di una rigenerazione e di un ripopolamento («Estábamos tan solos aquí, que los únicos éramos nosotros. Y de algún modo había que poblar el pueblo»: *PP*, 229), ma epitoma figuratamente un'immedicabile, irreparabile condizione originaria di costituzionale manchevolezza: «Attraverso il peccato non è più dato a ciò che è allegoricamente significativo di trovare un proprio riempimento di senso in se stesso»²⁵.

Così naufraga un'altra relazione incestuosa della letteratura romanzesca del ventesimo secolo, l'*unio mystica* tra fratello e sorella che con l'utopia del Regno Millenario trova posto nell'incompiuta terza parte dell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil. In un frammento del 1925 del romanzo che narra del «viaggio in paradiso» di Anders (in seguito chiamato Ulrich) e Agathe, per un breve istante i due personaggi vivono il «miracolo» di una fusione ermafrodita e con essa di una comunione panica col mondo, non al di sotto, ma al di là delle determinazioni con cui la logica comune e l'utilitario linguaggio d'ogni giorno mortificano ed entro le cui claustrali frontiere costringono la vita:

²⁴ J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, cit., p. 100.

²⁵ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., pp. 239-240.

per un secondo temettero di aver perduto la ragione. Ma tutto in essi era chiaro. Nessuna visione. Piuttosto una chiarezza smisurata. [...] le parole erano scomparse, la volontà era inerte [...] ciò che essi scorgevano era senza forma e senza modo e aveva tuttavia in sé la gioia voluttuosa di tutte le forme e di tutti i modi. In fondo era meravigliosamente semplice. Con le forze imitatrici s'erano perduti tutti i limiti e poiché non percepivano più alcuna separazione, né in sé né nelle cose, erano diventati uno solo. [...] Si avvidero che non erano diventati muti, anzi parlavano, ma non sceglievano le parole: erano le parole che sceglievano loro; [...] essi potevano credere che loro due e così pure le cose, non fossero più corpi chiusi che si combattevano, bensì forme aperte e alleate. [...]

In quel momento tutti e due erano convinti di non essere più soggetti alle separazioni umane²⁶,

per accorgersi, una volta che l'incantamento si sia spento, non solo che «gli uomini non possono mettersi al passo col respiro degli dei»²⁷ e che dietro l'infinito balugina la minacciosa epifania del nulla, ma che la tracotanza di una sortita dalla finitezza attraverso l'amore è sia macchia e colpa sia negazione della vita:

alla fine non è stato altro che un profondo peccato originale, la caduta in un mondo dove per i cento gradini della ripetizione si scende, librandosi, sempre più in basso. [...] — Un amore [è Anders/Ulrich che parla] può nascere per sfida, ma non può consistere in una sfida. Può sussistere solo se è inserito in una società. Non è un contenuto di vita. È invece una negazione, un'eccezione a tutti i contenuti di vita. Ma un'eccezione ha bisogno di una regola di cui è appunto l'eccezione. Di una pura negazione non si può vivere²⁸.

I personaggi rulfiani, che pure sono degli accaniti rimuginatori, non posseggono certamente le doti ragionate di quelli musiliani; nondimeno patiscono la medesima disforia. Inoltre, ha poco di mistico e di dionisiaco l'unione tra Donis e sua sorella,

²⁶ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, cit., pp. 1099-1100.

²⁷ Ivi, p. 1098.

²⁸ Ivi, pp. 1113-14. Cfr. C. Magris, *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in *Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 212-55, che dal frammento citato dell'*Uomo senza qualità* prende le mosse.

potendo porsi — al pari delle altre immagini della sessualità in *Pedro Páramo* — sotto il segno della violenza unilaterale cui è sempre la donna a sottostare, al punto che alla sorella di Donis è ruscata l'identificazione di un nome proprio, essendo ella autonomasticamente sorella, nient'altro che sorella.

In un saggio a ragione famoso del 1918 dal titolo *Schizzo sulla conoscenza del poeta*, alla griglia rigorosa e univoca delle categorizzazioni e dei paradigmi etici e conoscitivi generalizzanti di una «sfera razioide», che eventi ed esperienze domina facendone epifenomeni tra loro irrelati di leggi predittive, Musil oppone il sistema inconcluso di relazioni interminate e varianti di una «sfera non razioide», i cui paradigmi individualizzanti sconfessano il «concetto di fissità come *factio cum fundamento in re*», l'oggettività sostanzialistica dei principi primi dei fatti, incluse le vicende che pertengono alla soggettività, ad essi antepoendo un'approssimazione incessante alla verità in cui «le incognite, le equazioni e le possibilità di soluzione sono per principio infinite». Il non razioide è l'ambito congetturale entro cui si muove il poeta, che solo può «costruire dei prototipi che prefigurino il corso degli eventi»²⁹, congegnare modelli che del reale dispieghino il meccanismo di funzionamento, non i fondamenti ultimi.

I semiologi della cultura ci hanno nel frattempo istruiti a concepire l'arte quale sistema modellizzante secondario, la struttura delle cui realizzazioni singole, particolarmente nel caso della letteratura per il suo ricorso al sistema modellizzante primario che è lingua naturale, è in rapporto analogico col mondo non qual è dato nella

²⁹ R. Musil, *Schizzo sulla conoscenza del poeta* (1918), in *Saggi e lettere*, 2 voll., ed. it. a cura di B. Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1995, vol. I, pp. 31 per la prima citazione e 33 per le seguenti.

sua immacolata ma caotica e muta materialità cosale³⁰, bensì qual è già organizzato dalle epistemi che compongono il vasto e diversificato sistema della lingua e del testo della cultura e iconicamente rappresentato nella pluralità delle descrizioni particolari che esse mettono a punto nella loro attività di modellizzazione: in questo senso, «l'arte costituisce di norma l'analogo della realtà (dell'oggetto) tradotta nella lingua di un certo sistema. L'opera d'arte è quindi sempre convenzionale e, nello stesso tempo, deve intuitivamente essere percepita come l'analogo di un determinato oggetto; essa è al tempo stesso *simile* e *dissimile* nei confronti del proprio oggetto»³¹.

Sul trattamento critico della convenzionalità in *Pedro Páramo* ci siamo bastantemente indugiati nelle pagine in cui ne abbiamo messo in risalto la natura di logogrifo che convoglia contrastivamente multipli e scaduti sottocodici prosastici in un rifacimento parodistico. Resta da domandarsi da ultimo di quale mondo (culturale) il retablo di *Pedro Páramo* sia il prototipo, quale universo il modello iconico-gnoseologico del romanzo incornici nella sua mitologizzazione³².

Per tentare una risposta, torniamo al frammento del *Passagenwerk* sull'inesistenza, nell'allegoria, di qualunque nesso naturale e organico tra l'immagine e il significato per integrarne la citazione:

³⁰ Cfr. V.V. Ivanov *et al.*, *Tesi per un'analisi semiotica delle culture in applicazione ai testi slavi* (1973), in C. Prevignano (a cura di), *La semiotica nei Paesi slavi*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 194-220, a p. 195.

³¹ J.M. Lotman, *Tesi sull'«arte come sistema secondario di modellizzazione»*, in J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, ed. it. a cura di D. Ferrari-Bravo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 1-27, a p. 4. Sull'approccio semiotico qui appena accennato cfr. C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 133-59.

³² Id., *La struttura del testo poetico*, cit., pp. 255: «Si possono distinguere nel soggetto (e più ampiamente in ogni racconto) due aspetti. Il primo, con cui il testo simula un intero universo, lo si può chiamare mitologico; il secondo, che rappresenta qualche episodio della realtà, può essere definito fabulistico».

Allo stesso modo stanno però le cose con la merce e il prezzo. I «cavilli metafisici» di cui, secondo Marx, si compiace la merce sono innanzitutto i cavilli della formazione dei prezzi. Come la merce pervenga al suo prezzo è cosa che non si può mai calcolare esattamente, né nel corso della sua produzione né in seguito, quando si trova sul mercato. Esattamente la stessa cosa accade all'oggetto nella sua esistenza allegorica: non è in nessun modo stabilito a quale significato lo condurrà l'assorta profondità dell'allegorico. Una volta però che abbia acquisito questo significato, esso può essergli in ogni momento sottratto a favore di un altro. [...] E, in effetti, significato vuol dire per la merce: prezzo; come merce essa non ne ha altri. Perciò l'allegorico tra le merci si trova nel proprio elemento. [...] come allegorico riconosce nel «cartellino del prezzo» con cui la merce entra sul mercato l'oggetto delle sue rimuginazioni: il significato. Il mondo con cui questo nuovo significato lo fa entrare in intimità non è divenuto un mondo più felice. Un inferno infuria nell'anima della merce, che pure sembra trovare nel prezzo la sua pace³³.

Nello scartafaccio sui *passages* parigini, Benjamin ribadisce a più riprese la rassomiglianza morfologica che, come fosse un'aria di famiglia, apparenta l'allegoria e la merce, ch'egli mette in correlazione alla luce dell'arbitraria convenzionalità che di entrambe decide il valore; un valore che — si tratti di discorso o di mercato — è sempre valore di scambio, nella cui spersonalizzante equivalenza e omologazione si reifica l'aura dell'individuo e irripetibile valore d'uso, l'«esperienza che si deposita come esercizio in un oggetto d'uso»³⁴ o nell'immagine-parola, i quali, sbalzati fuori e alienati dalla concatenata prosecuzione dell'esperienza (*Erfahrung*) che loro largiva un senso permanente si ritrovano a essere investiti sia da una significazione volubile sia da una massificata riproducibilità. L'allegoria, nella visione benjaminiana, è dunque il correlativo estetico del feticcio sociale della merce, la sua metamorfosi idealizzante.

³³ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., pp. 408-9.

³⁴ Id., *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1939), in *Angelus Novus*, cit., pp. 89-130, a p. 122.

Tuttavia, nel rapporto tra allegoria e merce, non di sola interdipendenza è questione, bensì di una relazione nella quale compete alla merce l'ufficio di fattore determinante nella genesi dell'immagine allegorica: «Le allegorie rappresentano ciò in cui la merce trasforma le esperienze degli uomini di questo secolo»³⁵. Non che si miri a riaccreditare sociologismi volgari col delineare un'azione diretta sulla letteratura di materiali cause socioeconomiche, in una rinverdata teoria del rispecchiamento tra struttura e sovrastruttura³⁶. Si tratta piuttosto di allogare la letteratura nel circostanziale contesto storico di una cultura i cui lineamenti, a partire dalla metà dell'Ottocento fino ai giorni nostri, la mercificazione ha risolutamente conformato a sé³⁷ e della quale la poiesi letteraria tratteggia il modello.

Del mondo infernale della merce è appunto prototipo *Pedro Páramo*, che in un inferno ha il suo luogo e tempo d'ambientazione: un luogo disseminato di rovine e un tempo che, privo di sviluppo, all'infinito trascorre nella ruminazione coatta, nella cattiva infinità di un eterno ritorno che è in realtà quello del sempreuguale dell'articolo di massa e dell'automatismo che governa l'iterativo «tempo infernale»³⁸ del lavoro salariato e del gioco d'azzardo:

³⁵ Id., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 353.

³⁶ «La situazione economica è la base, ma i diversi momenti della sovrastruttura [...] esercitano pure la loro influenza sul corso delle lotte storiche e in molti casi ne determinano la *forma* in modo preponderante. Vi è azione e reazione reciproca di tutti questi fattori» (F. Engels a F. Mehring, 14 luglio 1893, in K. Marx e F. Engels, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 63-75, a p. 63).

³⁷ M. Bachtin, *Risposta a una domanda del «Novyj mir»* (1970), in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, ed. it. a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, pp. 341-48, a p. 342.

³⁸ W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p. 115.

Il «moderno»: l'epoca dell'inferno. Le pene dell'inferno sono ciò che di più nuovo di volta in volta si dà in questo ambito. Non si tratta del fatto che accada «sempre lo stesso», ancora meno si può qui parlare di eterno ritorno. Si tratta, piuttosto, del fatto che il volto del mondo non muta mai proprio in ciò che costituisce il nuovo, che il nuovo, anzi, resta sotto ogni riguardo sempre lo stesso. — In questo consiste l'eternità dell'inferno. Determinare la totalità dei tratti, in cui il «moderno» si configura, significherebbe rappresentare l'inferno³⁹.

L'inferno ripetitivo e feticistico della merce ha, fa notare Benjamin sulla scorta di Beaudelaire, la propria figura emblematica nella «decadenza dell'amore»⁴⁰ e nella donna che si prostituisce, di se stessa facendo mercimonio, due motivi ampiamente presenti nella *fabula* del romanzo rulfiano, nel quale la donna — quando non è una derelitta e laida mezzana come nel caso di Dorotea, o non si concede spontaneamente come Eduviges alle voglie del *cacique*, o non subisce gli abusi sessuali di questi o di suo figlio come Anna Rentería, la nipote del curato — viene, come accade a Dolores Preciado (Preciado!), circuita con l'amore per essere espropriata dei propri beni per vile calcolo utilitaristico. Se a ciò si obiettasse che Susana San Juan costituisce l'eccezione che confuta tale argomentazione, si prenderebbe un abbaglio, poiché la visione angelicata della donna e l'amore per lei, vero e proprio campione di manierato stilnovismo, non rappresenta l'opposto della donna-oggetto e della perversione che la manipola in un gioco di morte⁴¹, ma ne costituisce l'altra faccia, fungendo, come lavacro purificatore, da

³⁹ Id., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 609. Sulla spazializzazione del tempo, ovvero sulla sua riduzione a «un *continuum* esattamente delimitato, quantitativamente misurabile», cfr. G. Lukács, *La reificazione e la coscienza del proletariato*, in *Storia e coscienza di classe* (1923), trad. it., Milano, Sugar, 1970³, pp. 107-275, alle pp. 116-17.

⁴⁰ Ivi, p. 554.

⁴¹ Cfr. ivi, p. 365, e U. Galimberti, *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, Milano, Feltrinelli, 1984², p. 129. Con la morte, apparsale nelle spoglie di un teschio nelle profondità della terra, anche Susana ha d'altronde avuto il suo terrificante incontro ravvicinato e premonitore, in quell'episodio

conciliatrice compensazione simbolica delle scelleratezze e della malafede del signore e della classe che egli incarna:

El creía conocerla. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra? Y que además, y *esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos.*

¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber. (*PP*, 273; nostro il corsivo)

Non c'entra l'amore, quindi, ma un suo simulacro, un brillante travestimento pari al trasfiguramento dignificante di cui si vale la merce per trovar requie e appannare il processo che l'ha prodotta assieme alla propria natura d'impersonale identico; una mascheratura equivalente alla messinscena cui la classe dominante fa appello per transumanare e universalmente sancire la propria egemonia e, allorché questa si fa malsicura e indifendibile, la fine del mondo al grido di Sansone «Che io muoia con i Filistei!»: nelle parole di Pedro Páramo: «Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre». Infatti, «la borghesia in declino [...] sent[e] se stessa sempre come quintessenza dell'uomo in generale, equiparando così il suo declino all'estinzione dell'umanità»⁴².

Dovremo a questo punto ammettere che Lukács non avesse tutto sommato torto ad apostrofare la narrativa novecentesca con il biasimo d'essere una reazione tardoromantica e sterilmente velleitaria all'esistente o un'oziosa registrazione d'esso, per di più sospetta di covare fini apologetici? No, se si tiene a mente la funzione etica e noetica dello smembramento dell'allegoresi, la quale, forte della propria tendenza critico-

della sua infanzia — preludio della sua follia avvenire — in cui suo padre la cala alla ricerca d'inverosimili tesori in un buco dal quale ella risale dimentica di sé.

⁴² Id., *I «passages» di Parigi*, cit., p. 572.

progressiva, mentre mima la parcellizzazione e la reificazione indotte nella modernità dalla merce, quest'ultima sveste della sua simulata naturalità e conciliazione, della sua «pace» e «fantasmagoria», cosicché «[l]a merce cerca di guardarsi in faccia»⁴³ senza più potersi schermire dietro la leggenda autogiustificatoria di una propria continuità e omogeneità storica, dietro un autocelebrativo *monumentum aere perennius*, che la caducità dannava allo sgretolamento, al *desmoronamiento* al ralenti che chiude la parabola terrena di Pedro-*pedra*: «Dio un golpe seco contro la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras» (*PP*, 304). Nel laboratorio del *Passagenwerk*, l'allegoria si fa strada — come ha scritto Romano Luperini in terse pagine d'analisi alla cui perspicuità siamo debitori — «come visione artistica del moderno e come metodo della conoscenza»⁴⁴, la cui euresi riposa su uno straniamento dell'oggetto e su una sua estrapolazione monadologica dalla mendace totalità epica dello storicismo dei vincitori allo scopo di sondare la storia attraverso le rifrazioni del particolare, di «scoprire [...] nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale», secondo i canoni di un montaggio letterario⁴⁵ nient'affatto distante da quello che sovrintende alla deflagrata costellazione strutturale e formale di *Pedro Páramo*.

Se non ci si lascerà distogliere dal versante fabulistico dell'antiromanzo di Juan Rulfo, il quale cala le vicende in una geografia e in una situazione temporale locali dai tratti spiccatamente polarizzati e attardati quali quelli del Messico rurale coevo del

⁴³ Id., *Parco centrale*, cit., p. 136.

⁴⁴ R. Luperini, *Costruzione di una «costruzione»: il «Baudelaire» di Benjamin, il moderno, l'allegoria*, in *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 85-110, alle pp. 99-110.

⁴⁵ Sul montaggio e sull'approccio monadologico cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., pp. 514-15 e 533.

periodo della rivoluzione, ci si potrà rendere conto di come la logica del processo storico che l'opera rulfiana raffigura e quella che sottende il nostro tempo siano quanto mai congeneri, eccezion fatta per la sostenibile e sostenuta leggerezza e la condiscendente superficialità del *pastiche* dell'individualizzata e liquida società postmoderna, esito esasperato — e non del tutto inedito, contrariamente a quanto asserisce Zygmunt Bauman — della polverizzazione societaria avviatasi con la modernità. Come gli spettri di *Pedro Páramo*, siamo destinati a sopravvivere a noi stessi in regime d'allegoria, sempre più incantati dalla magia di un'autosufficienza personale e dalla chimera di una perpetua possibilità di reinvenzione della nostra appartata identità ad ogni istante dell'eterno o eternamente rinnovato e simultaneo presente in cui il mercato sbanda un'esistenza immemore di sé e degli altri, esclusivamente disponibile all'incondizionata libertà obbligatoria e standardizzata cui la vincolano la produzione e la circolazione della merce:

La nostra è la prima cultura della storia a non privilegiare la durata e a ridurre l'esistenza a una serie di episodi vissuti con l'intenzione di scongiurare le loro conseguenze durature e di evitare impegni stringenti che renderebbero vincolanti tali conseguenze. L'eternità, se non è apparecchiata per la fruizione istantanea, non è importante. Il «lungo termine» è solo un pacchetto di *Erlebnisse* di breve respiro che è possibile rimescolare indefinitamente e che sono privi di un ordine di successione privilegiato. L'infinito è stato ridotto a una serie di «qui e ora»; l'immortalità al riciclaggio incessante di nascite e morti⁴⁶.

⁴⁶ Z. Bauman, *La società individualizzata. Come cambia la nostra esperienza*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 2002, p. 311. A completamento avvenuto della redazione di questo lavoro, ci siamo accorti che, con un'attenzione soprattutto rivolta alla letteratura, di «eterno presente del postmoderno» parla anche Romano Luperini nelle pagine conclusive de *L'autocoscienza del moderno nella letteratura del Novecento*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 7-21.

Per allontanare l'avverarsi non della speranza auspicata dal Montale di *Satura*, ma del malaugurato caso «che tutti siamo già morti senza saperlo», *Pedro Páramo* sollecita alla coscienza di sé e a un'allarmata veglia intellettuale.

SEZIONE TERZA

Vincenzo Consolo e Italo Calvino

CAPITOLO OTTAVO

Le menzogne della storia e «i teatri finiti e familiari» della letteratura.

Note generali sulla narrativa di Vincenzo Consolo

In ogni epoca bisogna cercare di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla.

[...] tutto il patrimonio culturale che egli abbraccia con lo sguardo ha immancabilmente un'origine a cui non può pensare senza orrore. Esso deve la propria esistenza non solo alla fatica dei grandi geni che lo hanno creato, ma anche alla schiavitù senza nome dei loro contemporanei. Non è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie. [...] Egli considera come suo compito passare a contrappelo la storia.

Walter Benjamin

Il faut crier contre le conformisme, il faut refuser les compromis, il faut être des hérétiques.

Vincenzo Consolo

Lo scrittore, suona un apparente paradosso del Manganelli di *Letteratura come menzogna*, «allude ad eventi accaduti tra due secoli, che accadranno tre secoli fa»¹: laddove un romanzo, in quanto dichiaratamente storico e non meramente antiquario, si proponga una rappresentazione e una lettura del presente a partire dalla narrazione metaforica di eventi passati, e una rivisitazione del passato condotta dall'angolo visuale della contemporaneità, inscena inevitabilmente il deliberato anacronismo manganelliano, aggirando così la rigida e lineare scansione dei calendari. Azzardo, questo, non esente da rischio e pericolo, in quanto, comportando lo scontroso ripudio

¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* (1967), Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 215-23, cfr. p. 219.

delle consacrate verità ufficiali della storia e di ogni «ubbidienza sociale, [... di] ogni socievole comandamento» da parte dello scrittore, l'espone al ludibrio che il «buffone» attira su di sé e soprattutto — conclude Manganelli — alla rivalse di un potere che, in quanto tale, può solo presentarsi come costituzionalmente «omicida»².

Il confronto tra il potere e la storiografia attraverso la quale esso si autolegittima da una parte, e la letteratura dall'altra, perciò, è confronto diversamente ma reciprocamente armato e tutt'altro che pacifico nell'ambito del romanzo storico. E di romanzi storici, com'egli stesso dichiara nella lunga intervista del 1993 *Fuga dall'Etna*³, Consolo ne ha sempre scritti a partire dal *Sorriso dell'ignoto marinaio* del '76 fino, si potrebbe aggiungere integrando la sua dichiarazione, agli ultimi *L'olivo e l'olivastro* del '94 e *Lo Spasimo di Palermo* del '98. E proprio al romanzo storico-metaforico, per dirla mutuando la definizione datane dall'autore, Consolo affida il compito antagonistico di una critica del potere, ovvero delle istituzioni e delle sovrastrutture ideologiche alle quali esso affida valore e funzione di fondazione e legittimazione:

È una lotta, quella della letteratura, — si legge ancora in *Fuga dall'Etna* — contro il potere, che cerca sempre di cancellare la nostra memoria per non farci avere consapevolezza del presente e per non farci immaginare il futuro⁴.

Alla letteratura, dunque, Consolo assegna non l'esclusiva negazione del potere e dei meccanismi perversi e autoreferenziali in cui esso si esplica, ma anche una carica progettuale, attuabile a condizione che alle interessate e fraudolente

² Ivi, p. 218.

³ V. Consolo, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Roma, Donzelli, 1993, p. 47.

⁴ Ivi, p. 28.

manipolazioni della storia, messe in atto da chi detiene potere e privilegi, si sostituisca il recupero e la reintegrazione – che lo scarto memoriale rende possibili e praticabili – di voci ed eventi autoritariamente estromessi oppure marginalizzati dall'ufficialità (si pensi, per esempio, alla contrada di *Lunaria*, alla quale vengono negati nome, storia e lingua)⁵. Dall'ovvia constatazione della natura tutta linguistica della prassi letteraria discende immediatamente e consequenzialmente che una scommessa siffatta, cui è da riconoscersi una connotazione in primo luogo etico-politica, non può che risolversi nella contrapposizione frontale tra il mistificatorio codice linguistico-ideologico dominante e i codici subalterni e alternativi, tra la lingua dei vincitori e quella, o meglio quelle, dei vinti, ora sottratte al silenzio senza l'intento recidivo di sottometerle ancora una volta a un'ulteriore mediazione ideologica a esse estranea.

Non sorprende, pertanto, che una ricostruzione della mappatura genetica del romanzo storico di Vincenzo Consolo riconduca a Manzoni, il richiamo al quale si fa via via sempre più esplicito e ricorrente nella produzione creativa dell'autore, che nel recentissimo e autobiografico *Lo Spasimo di Palermo* individua in Manzoni uno degli interlocutori dichiarati e ideali, nell'ambito di un'ascendenza letteraria in cui viene annoverato, tra gli altri, anche il manzoniano Carlo Emilio Gadda con la sua denuncia del «balbettio della reticenza e [del]la franca sintassi della menzogna»⁶ propri di una storiografia quale espressione di un privilegio esclusivo. Valga a esemplificarlo un tratto del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, in cui l'illuminato e filantropo Mandralisca, auspicando utopicamente l'emancipazione sociale delle classi subalterne e l'accesso

⁵ «PRIMO MINISTRO È un'estrema Contrada senza nome, senza storia, mai fu segnata nei registri, è assente dalle mappe, dai rilievi...»; «CAPORALE [...] Abitanti di questa selvaggia Contrada senza nome, uomini senza legge, senza lingua, senza storia»: Id., *Lunaria* (1985), Milano, Mondadori, 1996, pp. 39 e 83.

⁶ C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, ed. critica commentata a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987, p. 485.

di queste alla scrittura, invita il suo interlocutore, anch'egli esponente della classe dominante e per di più investito di una funzione di rappresentanza e tutela della legalità, a «gettar via le chine, i calamari, le penne d'oca»⁷, quasi raccogliendo idealmente l'accesa e incauta protesta del disarmato Renzo dei *Promessi sposi* all'indirizzo dell'oste, il quale, adempiendo al dovere che la legge prescrive, richiede all'ingenuo e malcapitato avventore «nome, cognome e patria»:

gran cosa, – esclamò, – che tutti quelli che regolano il mondo, voglian fare entrar per tutto carta, penna e calamaio! Sempre la penna per aria! grande smania che hanno que' signori d'adoprar la penna! [...] è perché la penna la tengon loro⁸.

«Alla conoscenza della potenza che li soggioga, gli uomini danno il nome di leggi», scriveva l'hegeliano Lukács della *Teoria del romanzo*⁹; e all'applicazione coercitiva della legge e alla sopraffazione, che la sua lingua veicola e capziosamente motiva, Manzoni oppone la franchezza demistificatoria del timbro dialettale proprio dell'accentuazione del popolano che di quella coercizione è vittima e quella sopraffazione subisce, quasi a dire, tuttavia, che la menzogna non è connaturale alla penna in sé — ossia inscritta nella parola —, bensì alla mano che la governa e all'ideologia del sopruso che, col piegarla ai propri fini biechi, la snatura e depaupera. Ciò che vale per Manzoni, può dirsi altrettanto appropriatamente di Consolo, e trovare una sintesi efficace nella formulazione avanzata da Harald Weinrich nella sua *Linguistica della menzogna*:

⁷ V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), Milano, Mondadori, 1997, p. 120.

⁸ A. Manzoni, *I promessi sposi*, in *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 604-5.

⁹ G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1920), trad. it., Parma, Pratiche, 1994, p. 92. Cfr. G.W.F. Hegel, *Estetica*, ed. it. a cura di Nicolao Merker, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997, pp. 206-10.

Le parole che mentono — scrive Weinrich — sono [...] concetti menzogneri, che appartengono a un sistema di concetti e hanno un valore organico all'interno di una ideologia. Diventano a loro volta falsi quando l'ideologia e i suoi assiomi sono menzogneri¹⁰;

che è poi quanto Consolo mette in bocca al Petro Marano del suo *Nottetempo, casa per casa*, non a caso ambientato in una Sicilia dei primi anni Venti in cui sempre più palesi e allarmanti emergono i segnali dell'obnubilamento della ragione e della violenza che l'avvento del fascismo porterà con sé:

Ora sembrava che un terremoto grande avesse creato una frattura, aperto un vallo fra gli uomini e il tempo, la realtà, che una smania, un assillo generale, spingesse ognuno nella sfasatura, nella confusione, nell'insania. E corrompeva il linguaggio, stracangiava le parole, e il senso loro — il pane si faceva pena, la pasta peste, il miele fiele, la pace pece, il senno sonno¹¹.

Volgendo in metafora la peste manzoniana e riecheggiando la «peste del linguaggio» additata dall'apocalittico Calvino delle *Lezioni americane*¹², Consolo coglie nella menzogna a cui il potere si sostiene la causa prima e precipua di una deriva e di una erranza della lingua, di una consunzione che la svuota irrigidendone e stravolgendone le significazioni e persino la morfologia. Ed è significativa l'attribuzione delle riflessioni succitate a un personaggio che proprio alle parole e alla letteratura, vale a dire alla mediazione conoscitiva che esse istituiscono tra individuo e mondo, si appella per scampare prima alla tara familiare della follia e poi all'afasia di

¹⁰ H. Weinrich, *Linguistica della menzogna*, in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 127-85, alle pp. 152-53.

¹¹ V. Consolo, *Nottetempo, casa per casa* (1992), Milano, Mondadori, 1994, p. 140.

¹² I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Saggi 1945-85*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 678: «Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo».

un dolore esistenziale e storico insieme, privato e pubblico, che, se non nominato e compreso nelle sue ragioni, lo abbatterebbe; e questo nella convinzione che solo il linguaggio della letteratura restituisca «l'immagine più vera»¹³ del corso delle cose e delle vicende umane.

Ma conviene saldare a questo punto i debiti contratti da Consolo con Manzoni. Mentre quest'ultimo — com'è risaputo — approda alla rinuncia all'invenzione letteraria riconoscendo nel romanzo un genere aporetico a causa della contraddizione insita nella sua stessa natura che, mescolando invenzione e verità storica, non può tuttavia né tenere distinti i suoi due elementi costitutivi né tanto meno condurre il proprio lettore ad «assentimenti omogenei» in quanto composto (si legge nel saggio sul romanzo storico) di «elementi [...] eterogenei»¹⁴ che non si ricompongono in una serrata totalità di struttura e scrittura, Consolo ricorre, potenziandolo, a quanto vi può essere di più disorganico e di non riconducibile a omogeneità nell'armamentario della creazione e nel suo esito finale. Se inoltre si considera come, al contrario di Manzoni, Consolo, concependo piuttosto la memoria come facoltà depositaria e custode delle differenze e delle diversità, non persegua, ma anzi avversi qualsiasi disegno di egemonia ideologica, si comprendono le ragioni sia della sua diffidenza nei confronti dell'«intelligibile, [del]la forma» paventati come possibile «menzogna»¹⁵, sia il suo rifuggerne nella narrazione tanto attraverso la moltiplicazione e l'amalgama di registri linguistici, stili e prospettive disparati e plurali, quanto attraverso strutture di racconto frante e generi di discorso non omologabili quali quelli, per non citare che i casi più

¹³ V. Consolo, *Nottetempo, casa per casa*, cit., p. 111.

¹⁴ A. Manzoni, *Del romanzo storico*, in *Opere*, cit., p. 1064.

¹⁵ V. Consolo, *Nottetempo, casa per casa*, cit., p. 164.

appariscenti, della narrazione e del documento anche biografico propri del *Sorriso* e delle *Pietre di Pantalica*, o dell'epistola e del diario di viaggio caratteristici di *Retablo*, o ancora del dialogato teatrale e della favola a sfondo morale riscontrabili in *Lunaria*, e così via.

L'opposizione di Consolo si svolge quindi su un duplice fronte e si esercita contro un duplice bersaglio polemico, sempre e costantemente però con una vigile attenzione rivolta al presente e al suo corso, com'egli lo giudica, involutivo: se da una parte — come s'è detto — l'obiettivo è costituito dallo smascheramento della violenza intrinseca alle logiche autoaffermative del potere e dei suoi apparati ideologico-culturali, e quindi dalla verghiana denuncia dell'impietoso azzeramento dell'alterità e della pluralità che la «fiumana del progresso» (borghese) sortisce¹⁶, dall'altra Consolo non ammette l'adesione incondizionata all'istituto della letteratura, che sottopone a un continuo vaglio critico¹⁷. Ma si tratta, a ben vedere, delle due facce

¹⁶ Ma il non rassegnato pessimismo di Consolo, la cui altra faccia è l'utopia che, seppure distanziata attraverso l'oggettivazione narrativa, informa il *Sorriso*, implica una netta presa di distanza dal pessimismo di Verga e dalle extratemporali e fatalistiche motivazioni evoluzionistiche su cui quest'ultimo poggia. «Verga inquadra nella storia i suoi romanzi [...], ma ha una visione metastorica del mondo»: V. Consolo, *Il mastro-don* (1994), in *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 122-28, cfr. p. 126.

¹⁷ L'inserzione del documento, per esempio, risponde in primo luogo non già a intenti mimetico-realistici, al proposito di una fedele registrazione del vissuto e di una riprova della sua oggettività storica, quanto a un'autocritica della narrazione stessa. Il documento, infatti, non solo fa risaltare l'ostensione dell'artificio letterario, ma smentisce e frustra altresì ogni aspirazione della letteratura a farsi espressione di una indubitabile (e unilaterale) visione delle cose, piuttosto che strumento di conoscenza critica e veicolo di sospetto verso ogni compiuta sistemazione della realtà e dei suoi rapporti (storici). In questo senso, la testuale trascrizione delle scritte dei condannati effettuata con «carta e penna e calamaro» dal Mandralisca nel capitolo IX del *Sorriso* equivale a un'autodenuncia della scrittura letteraria e costituisce un'obliqua dichiarazione di poetica. Il Mandralisca stesso, d'altronde, esplicita nella sua lettera in difesa dei condannati le ragioni metanarrative e non solo tematiche per le quali il romanzo ruota attorno al ritratto di Antonello da Messina, a lui affidato dallo speciale Carnevale dopo lo sfregio arrecato al quadro da sua figlia Catena: «quel sorriso lieve, ma pungente, ironico, fiore d'intelligenza e sapienza, di ragione, ma nel contempo fiore di distacco, lontananza [...], d'aristocrazia, dovuta a nascita, a ricchezza, a cultura o al potere che viene da una carica» (Id., *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit., p. 123). A questo stesso, anti-intellettualistico ordine di motivi, infine, vanno ascritti anche la conformazione spiraliforme del carcere, ritratto come una tortuosa chiocciola, nel quale sono stati imprigionati i responsabili dell'eccidio di Alcara Li Fusi, e la descrizione della disinteressata acribia della tassonomia malacologica che il Mandralisca ripudierà alla fine della vicenda.

di una stessa militanza politica, segnata dal rifiuto fermo e sofferto sulla propria pelle tanto del livellamento e dell'omologazione arrecata al corpo sociale dall'attuale civiltà capitalistica avanzata e globale, volta esclusivamente allo scambio e al consumo irriflesso e superficiale anche di cultura, quanto di una letteratura di puro intrattenimento a tale civiltà asservita, permeabile cioè alla sua retorica inconsistente e demagogica, capace solo — scriveva già Robert Musil nell'*Uomo senza qualità* — di generare il «Grande Scrittore» dei «grandi magazzini»¹⁸. Da qui, dall'obliterazione delle specifiche e stratificate identità culturali inscritte nella lingua e dalla smemorata e mercantile strumentalizzazione di questa a fini puramente comunicativi, la certificazione di una morte del romanzo a dire di Consolo prossima e inevitabile, se non addirittura già consumata¹⁹. E ancora una volta torna la minaccia incombente della mistificazione che la piena identificazione e connivenza tra una tecnologica, chiassosa e riduttiva post-modernità e la letteratura reca con sé:

Nel mondo post-industriale — dice Consolo in un'intervista del '95 — essa [la letteratura] è seriamente minacciata da un linguaggio che somiglia alla letteratura [...]: appaiono linguaggi-copia, surrogati, imposture²⁰.

¹⁸ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, trad. it., Torino, Einaudi, 1957⁷, p. 416.

¹⁹ È quanto si legge in un'intervista rilasciata da Consolo ad Alberto Papuzzi, in «L'Indice», 5, 1992, «Procede, lei figlia della Memoria [la poesia], verso l'oblio, in questo nostro presente immenso dell'estrema frontiera del profitto. Presente che ha mutato ogni valore in merce, ogni espressione in assoluta, squallida comunicazione. Il romanzo sta morendo o è già morto». Si veda anche A. Bartalucci, *L'orrore e l'attesa. Intervista a Vincenzo Consolo*, in «Allegoria», 34-35, 2000, pp. 201-4, alle pp. 201-2. Scrivendo di un romanzo asservito alla propaganda di verità totalitarie o inoffensivo rispetto a esse, e perciò in entrambi i casi non più all'altezza della propria storia, ovvero incapace di rappresentazione e lettura critica del reale, Milan Kundera scrive: «E noi adesso sappiamo *come* muore il romanzo: non scompare, cade fuori dalla sua storia» (*La denigrata eredità di Cervantes*, in *L'arte del romanzo*, trad. it., Milano, Adelphi, 1988, pp. 15-38, cfr. p. 31).

²⁰ *Vincenzo Consolo: la follia, l'indignazione, la scrittura*, intervista rilasciata a Roberto Andò, in «Nuove Effemeridi», 29, 1995, pp. 8-14, cfr. p. 13.

Non rimane allora, per riprendere una felice espressione adoperata dallo stesso Consolo in *Per una metrica della memoria*, che la «ritrazione linguistica»²¹, quella barocca «oltranza», come l'ha definita Remo Ceserani²², e poeticizzazione del linguaggio praticata nel tentativo di contrastarne la devastazione strumentale e l'insignificanza consumistica, quella reificazione in una *koinè* anonima e in «una strumentalità brutale» denunciata nel '64 dal Pasolini, frequentemente richiamato da Consolo, delle *Nuove questioni linguistiche*²³, ma già individuata nel '63 da Maria Corti, tempestiva nell'osservare che a causa dell'azione standardizzante operata dai mezzi di comunicazione di massa, «questa lingua media livellata [...] corre rischio di

²¹ V. Consolo, *Per una metrica della memoria*, in «Bollettino '900 — Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», 1997.

²² R. Ceserani, *La cifra dell'oltranza*, in «Nuove Effemeridi», 29, 1995, pp. 124-25 (originariamente recensione di *Retablo*, in «Belfagor», XLIII, 2, 1988).

²³ P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, in *Empirismo eretico* (1972), Milano, Garzanti, 1995, pp. 5-24, cfr. p. 16 (originariamente in «Rinascita», 26 dicembre 1964). In questa sede posso solo accennare *en passant* alla complessa questione linguistica che, come il caso di Consolo dimostra, continua a riproporsi nella letteratura italiana trovando soluzioni antitetiche. Non è inutile ricordare come lo scritto pasoliniano suscitò un vivace dibattito (poi riportato in O. Parlangèli, a cura di, *La nuova questione della lingua*, Brescia, Paideia, 1971) registrando, tra gli altri, il parere allora discorde di Italo Calvino (espresso in due articoli pubblicati dapprima in «Rinascita», 30 gennaio 1965 e «Il Giorno», 3 febbraio 1965, poi raccolti in I. Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 116-21 e 122-26 rispettivamente col titolo *L'italiano, una lingua tra le altre lingue* e *L'antilingua*), il quale considerava la posizione pasoliniana sostanzialmente anacronistica rispetto al coevo contesto culturale e auspicava l'emergenza di una lingua in grado di coniugare concretezza, precisione ed espressività. Un posto a parte va invece riconosciuto a Gadda, autore già nel 1929 del saggio *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* (in «Solaria», maggio 1929, poi in C.E. Gadda, *I viaggi la morte*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, pp. 475-88), nel quale, oltre a riconoscere pragmaticamente nella lingua un fenomeno stratificato dall'uso sociale e dal divenire storico, rilevava anticrocianamente il carattere «pallonaro» della scrittura letteraria praticata come dominio separato e privilegiato del senso o, meglio, del sovra-senso. In questa antica diatriba, la posizione non-manzoniana di Vincenzo Consolo sembra disegnare un percorso che dall'«orizzontale plurilinguismo» del *Sorriso*, approntato sia in funzione civile sia allo scopo di denunciare come mistificatoria ogni letterarietà che si presenti come autosufficiente e chiusa in se stessa, approda all'accentuata «selezione linguistica» («ritrazione», nei termini dell'autore) a forte impronta lirico-poetica perseguita nell'*Olivo e l'olivastro* e nello *Spasimo di Palermo* con la lucida consapevolezza del rischio di elitarismo che una scelta siffatta comporta: «Un modo per riportarlo [il romanzo] dentro il campo letterario penso sia quello di verticalizzarlo, caricarlo di segni, spostarlo verso la zona della poesia, a costo di farlo frequentare da «felici pochi»» (V. Consolo, *Fuga dall'Etna*, cit., pp. 59-60).

venire ad assomigliare alla serie di vestiti su misura dei grandi magazzini»²⁴, Occorrono perciò, scrive lo smarrito viaggiatore dell'*Olivo e l'olivastro*, «parole antiche o nuove, con diverso accento, di diverso cuore e intelligenza»²⁵, un programma poetico, questo, in cui, formulato in termini diversi, ritorna quanto Consolo scriveva nel '93 assegnando alla letteratura una funzione di resistenza e d'opposizione: «il problema è [...] di non farsi invadere, possedere dalla lingua del potere, di non farsi espropriare della propria memoria [...], ma infrangere [la lingua della comunicazione], farla esplodere»²⁶.

Nel pensiero di Consolo, identità, memoria e parola si equivalgono come sinonimi. Se le «grandi narrazioni», per dirla con il Lyotard della *Condizione postmoderna*, si rivelano ormai impraticabili, la ragione fondamentale risiede nell'alienazione socio-culturale del presente e nello sfaldamento o «massacro», direbbe Consolo²⁷, a questa dovuto della memoria e dell'identità, che è poi come dire in una follia diffusa e istituzionalizzata e nei suoi reiterati attentati alla sopravvivenza della tradizione, cioè, etimologicamente, della trasmissione di storia e cultura. L'inattualità della narrazione, di quella romanzesca in particolare, ha dunque nella ricezione passiva di una informazione aggressiva e incalzante, nei suoi «gerghi scaduti o lingue invase, smemorate»²⁸ la sua causa, se è vero che il racconto come tradizione di esperienza risulta ormai impossibile e illusorio in conseguenza, direbbe

²⁴ M. Corti, *Dialetti in appello* (1963), in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 113-17, poi con tagli in G. L. Beccaria (a cura di), *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975, pp. 177-82, da cui si cita (p. 181).

²⁵ V. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Milano, Mondadori, 1994, p. 77.

²⁶ Id., *A occhi bassi* (1993), in *Di qua dal faro*, cit., pp. 231-35, cfr. p. 235.

²⁷ Id., *L'olivo e l'olivastro*, cit., p. 71.

²⁸ Id., *Lo Spasimo di Palermo*, Milano, Mondadori, 1998, p. 12.

il Benjamin del saggio sul narratore, di una progressiva diminuzione della «comunicabilità dell'esperienza»²⁹ stessa per via memoriale. «Ricordare è un'azione vitale che viene attuata in un gruppo, o in una comunità», rileva Fulvio Papi nel suo recente *Per un'ontologia del ricordare*³⁰, nel quale il rimando a Benjamin³¹ è evidente per quanto implicito. Pertanto, nel momento dello sfascio e dell'atomizzazione della comunità, la memoria e il racconto in cui essa si riattualizza, si deteriorano inevitabilmente smarrendo la propria vitalità e il proprio ruolo fondante di condiviso riconoscimento identitario, «la persuasione della vita che dà certezza»³². È allora, nella svolta storica che sbocca nell'«erraticità trascendentale», come Lukács la definisce, che

un patrimonio orale [...], — annota ancora Papi — trascritto da altri costumi intellettuali in forma di racconto scritto, diventa letteratura mitica e ricordo. La narrazione si autonomizza: il suo passato [...] assume la configurazione di un passato che non ha prolungamento nel presente poiché non vi sono più attuanti del ricordare, non c'è coerenza tra il modo di ricordare e il modo di vivere³³.

Ed eccolo il *desiderium patriae* di Consolo, la nostalgia che permea la sua narrazione come, alla lettera, ansia del ritorno che tormenta e anima i suoi moderni ulissidi, dal barone di Mandralisca del *Sorriso*, all'inquieto Fabrizio Clerici di *Retablo*, al Petro Marano di *Nottetempo* che in conclusione del romanzo s'imbarca per

²⁹ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazione sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982, pp. 247-74, p. 250.

³⁰ F. Papi, *Per un'ontologia del ricordare*, in «Iride», 14, 1995, pp. 123-30, cfr. p. 125.

³¹ Di cui si veda anche W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 89-130, cfr. p. 93: «Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo».

³² Ivi, p. 128.

la Tunisia³⁴, al disperato viaggiatore dell'*Olivo e l'olivastro* che, al pari del protagonista dello *Spasimo* (significativamente uno scrittore), la sua terra ritrova al ritorno irriconoscibile e offesa, affidando alla narrazione la sua invettiva feroce. Nello «scontento del tempo che viviamo, della nostra vita, di noi, e [nel] bisogno di staccarsene, morirne», si legge in *Retablo*, si annida «la causa vera»³⁵ del viaggio. In questa chiave occorre spiegare il ricorso di Consolo al mito, ai suoi temi e alle sue filigrane narrative, ricorso teso all'assegnazione e al mantenimento al romanzo della funzione rammemorante e perciò civile che, a detta dell'autore, esso deve assolvere³⁶. «Solo mercè una vasta memoria — scriveva Walter Benjamin — l'epica può, da un lato, appropriarsi il corso delle cose e, dall'altro, riconciliarsi col loro scomparire, con la potenza della morte»³⁷: letto il mito in quest'ottica, Consolo se ne serve per

³³ Ivi, p. 127.

³⁴ In *Nottetempo, casa per casa* (cit., p. 42) il protagonista, alla ricerca di plausibili ragioni del dolore della propria esistenza, immagina che il proprio cognome, nella sua derivazione da “marrano”, ne rechi le tracce e testimoni dell'espiazione di «una colpa antica». Ma è altresì significativo che, ancora oggi, in sanfratellano – che del *pastiche* di Consolo è ingrediente non trascurabile – *marrànu* possieda tra i suoi significati quello di “straniero” (si veda S.C. Trovato, *I dialetti galloitalici della Sicilia: «status» attuale e progetti di ricerca*, in G. Holtus, M. Metzeltin e M. Pfister (a cura di), *La dialettologia italiana oggi. Studi offerti a Manlio Cortelazzo*, Tübingen, Narr, 1989, pp. 359-71, cfr. p. 369).

³⁵ V. Consolo, *Retablo* (1987), Milano, Mondadori, 1992, p. 70. Di Fabrizio Clerici, l'artista settecentesco cui si deve la riflessione sul viaggio, lo scrittore Gioacchino Martinez protagonista dello *Spasimo di Palermo* costituisce la reincarnazione novecentesca; né è un caso che anche questi lasci per la Sicilia Milano: «teatro della calligrafia, stadio della merce e del messaggio, video dell'idiozia e della volgarità. Città perduta [...], *tecnologico* ingranaggio, dallas dello svuotamento e del metallo. Addio», parole che segnano l'attacco tragico-corale del capitolo VIII dello *Spasimo* (cit., p. 91) e sembrano riecheggiare (parodicamente?), anche nella ripetizione anaforica della formula di commiato («Addio. [...] Aveva detto addio [...]. Addio ai luoghi [...]. Addio ai campanili [...]. Addio alla casa [...]. Addio a Brera [...]. Addio alla Vetra [...]: pp. 91-94), l'«Addio ai monti» dell'VIII capitolo del romanzo manzoniano.

³⁶ È questa, in fondo, nel *Sorriso*, l'altra valenza metaforica dell'emblema della chiocciola al cui disegno si conformano i sotterranei del castello dei Ganza Maniforti, la visita ai quali da parte del Mandralisca equivale a uno scandaglio non solo degli strumenti oppressivi del potere, ma anche delle sedimentazioni della storia in vista di un'utopica progettazione della società futura: «conoscere com'è la storia che vorticando dal profondo viene; immaginare anche quella che si farà nell'avvenire» (Id., *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, cit., p. 145).

³⁷ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., pp. 261-62.

coniugare quelle che in *Sirene siciliane* definisce come le componenti «occidentale e orientale, simbolica e metaforica»³⁸ della letteratura siciliana, delle quali l'una – quella orientale – incentrata su una meditazione di tono leopardiano sulla precarietà ontologica dell'esistere («Ma che siamo noi, — si domanda il Vito non a caso Parlagreco di *Filosofiana* — [...]. Formicole che s'ammazzan di travaglio in questa vita breve come il giorno, un lampo»)³⁹, l'altra protesa a uno sforzo di comprensione razionale delle relazioni storiche tra gli uomini. Ma se, come dice l'illuminista Clerici di *Retablo*, il mito può ora funzionare solo come strategia retorica, come metafora o allegoria, e dunque non può più significare simbolicamente una ritrovata, rinnovata e spontanea totalità di natura e storia, e se la storia — leggiamo ancora in *Retablo* — è storia di naufragi per essere ormai «una storia infranta»⁴⁰, il recupero del mito finisce con l'averne i caratteri di un'operazione di malinconica archeologia e per tradire l'erranza e la non immanenza del senso⁴¹:

O mia Medusa, mia Sfinge, mia Europa, mia Persefone, mio sogno e mio pensiero, cos'è mai questa terribile, meravigliosa e oscura vita, questo duro enigma che l'uomo sempre ha declinato in mito, in racconto favoloso, leggendario, per cercar di rispecchiarla, di decifrarla per allusione, per

³⁸ V. Consolo, *Sirene siciliane* (1986), in *Di qua dal faro*, cit., pp. 175-81, cfr. p. 179.

³⁹ Id., *Filosofiana*, in *Le pietre di Pantalica* (1988), Milano, Mondadori, 1990, pp. 71-93, cfr. pp. 73-74.

⁴⁰ Ivi, p. 111.

⁴¹ «Voglio solo fare una lettura oggettiva, letterale, come di reperti archeologici o di frammenti epigrafici, da cui partire per la ricostruzione, attraverso la memoria, d'una certa realtà, d'una certa storia. E raccontare questa storia. [...] E so che la memoria è arbitraria»: Id., *I linguaggi del bosco*, in *Le pietre di Pantalica*, cit., pp. 147-54, cfr. p. 148. In quest'ottica si spiega il ricorso da parte di Consolo al dialetto galloitalico di San Fratello, lingua «rimasta intatta per un millennio sano, incomprensibile», del carcerato in cui s'imbatte Enrico Pirajno di Mandralisca presso il castello Ganzà Maniforti e della quale si dichiara perduto il «cifrarlo». Lingua altresì dei villani di *Lunaria*, la cui conoscenza, in quella che però si rivela essere solo una finzione, condividono l'autorità impersonata dal viceré e i villani. Il sanfratellano, perciò, se sul piano dell'intreccio e dei motivi significa una civiltà conculcata dal potere e dall'ideologia dominanti, sul piano della poetica costituisce la figura allegorica dell'estraniamento della narrazione, della sua mancanza di radicamento in un senso attingibile.

metafora? E qui tremo, pavento, poiché mi pare di toccare il cuor della metafora.⁴²

Deriva da questo disincanto («Illusione infranta, amara realtà, scacco pubblico e privato»⁴³) la disseminazione delle rovine negli intrecci delle opere di Consolo — «l'allegoria si tiene stretta alle macerie», affermava il Benjamin del *Passagen-Werk*⁴⁴ —; le parole stesse sono come detriti illeggibili, e le strutture narrative, che non conoscono consecuzione e concatenazione, sono come smembrate. Il barocchismo di Consolo, l'artificiosità della sua ricerca linguistico-stilistica, la dissipazione delle strutture narrative in sequenze paratattiche, la sua — e qui lo citiamo — «anarchia equilibrata», non sono pertanto esibizione di virtuosismo scrittoria, ma un estremo e spastico tentativo di fronteggiare il caos della natura e della storia, e quindi il «rischio della perdita d'identità»⁴⁵. Ma proprio in quanto la scrittura si configura come arbitraria e artefatta, attira su di sé l'ulteriore sospetto di (auto)impostura che percorre l'intera produzione di Vincenzo Consolo: vale a dire, quello che la letteratura stessa non sia in fin dei conti che un esorcismo operato contro l'insensatezza dell'esistenza e l'irragionevolezza della storia, in difesa dai quali — recita un passo di *Lunaria* — quelli dell'arte non sono che «scenari, [...] teatri finiti e familiari, [...] inganni, [...] illusioni, [...] barriere dell'angoscia»⁴⁶.

⁴² Id., *Retablo*, cit., pp. 102-3.

⁴³ Id., *Lo Sapasimo di Palermo*, cit., p. 91.

⁴⁴ W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, trad. it., Torino, Einaudi, 1986, p. 424. Cfr. F. Jameson, *Marxism and Form. Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 71: «allegory is precisely the dominant mode of expression of a world in which things have been [...] utterly sundered from meanings, from spirit, from genuine human existence».

⁴⁵ V. Consolo, *La rinascita del Val di Noto* (1991), in *Di qua dal faro*, cit., pp. 92-102, cfr. p. 99.

⁴⁶ Id., *Lunaria*, cit., p. 84.

CAPITOLO NONO

Italo Calvino e la letteratura a venire.

Breve lettura critica delle *Lezioni americane*

Signore, tu devi porre un termine al
dissidio che separa il mondo in due
campi.

F. Kafka, *Sciacalli e arabi*

I misteri del dualismo [...] sono
difficili da indagare almeno quanto
quelli della Trinità.

R. Musil, *L'uomo senza qualità*

In *The Written and the Unwritten World*, una conferenza tenuta soltanto due anni prima della morte presso la New York University (1983), Italo Calvino confessava come, una volta lasciato il territorio sicuro e controllato della letteratura, l'impatto con la realtà si rivelasse fonte e motivo di uno sgomento e di un'angoscia tali da esigere la messa a punto di «una strategia»¹ di difesa da perseguire attraverso la conoscenza e la rappresentazione artistiche. Nel corso della sua attività, Calvino ha affidato alla scrittura creativa un'incessante opera di elaborazione e aggiustamento dei propri strumenti sia cognitivi sia artistici, alle cosiddette *Lezioni americane* consegnando il bilancio del proprio percorso di scrittore e, al tempo stesso, il proprio testamento esistenziale e letterario, un testamento reso tanto più definitivo dalla morte improvvisa e prematura. In quanto costituisce una riprova del carattere testamentario delle *Lezioni*, è degno di nota che uno dei titoli successivamente scartati dall'autore suonasse *Six legacies for the incoming millennium*, dove *legacy* vale appunto 'legato' o 'lascito'. Come ha scritto Esther Calvino nelle poche righe d'introduzione alla prima edizione italiana dei testi destinati al ciclo delle prestigiose «Charles Eliot

¹ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, in *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, pp. 1865-75, a p. 1865.

Norton Poetry Lectures» che Calvino avrebbe dovuto tenere presso la Harvard University nell'autunno del 1985, l'oggetto delle *Lezioni* — mette conto di sottolinearlo — è costituito da «alcuni valori letterari da conservare»² nel secolo a venire; valori che nell'ordine di esposizione previsto dall'autore sono: *lightness*, *quickness*, *exactitude*, *visibility*, *multiplicity* e *consistency*. Della conferenza che avrebbe dovuto incentrarsi sull'ultimo dei valori succitati attraverso un'analisi del *Bartleby* di Melville e che Calvino avrebbe steso a Cambridge (Mass.), sfortunatamente non ci sono pervenuti che appunti incompleti e lacunosi.

Il nostro intento, comunque, non è quello di offrire un tracciato riassuntivo delle posizioni assunte, illustrate e argomentate da Calvino nei testi superstiti, bensì di verificare se in essi si dia o meno piena coincidenza tra quella che Hans Blumenberg ha proposto di definire come la «poetica esogena» di un autore, vale a dire l'auto-interpretazione che questi fornisce della propria opera, e la «poetica immanente»³ individuabile attraverso la microscopia, l'esame minuzioso dell'opera creativa e dell'organizzazione testuale che essa lascia intravedere. Si tratta, in altre parole, di appurare se a dettare l'impianto complessivo e le scelte argomentative delle *Lezioni*, che non sarebbe illegittimo qualificare come una dettagliata amplificazione delle posizioni espone nell'intervento del 1983, non concorrano diverse e più implicite ragioni di fondo.

Se già nell'83 Calvino asseriva di non essere in grado di «prevedere nulla, [...] e tanto meno riguardo al futuro»⁴, il lettore delle *Lezioni* non può che apprezzare che, sin dal succinto paragrafo posto in apertura, onestà e lucidità intellettuale lo inducano

² E. Calvino, Premessa a I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

³ H. Blumenberg, *Situazione linguistica e poetica immanente*, in *Le realtà in cui viviamo*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 113-29, in part. p. 115.

⁴ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, cit., p. 1866.

a rifiutare qualsiasi presuntuosa attitudine o esercizio divinatorio, cui viene piuttosto preferita l'indicazione di «valori o qualità o specificità della letteratura»⁵, dei quali si auspica la sopravvivenza nel nuovo secolo. Già nelle poche righe di questa premessa, però, sembra profilarsi la natura tutta reattiva della strategia calviniana. Attraverso le riflessioni delle occasionali *Lezioni*, emerge infatti la percezione ansiosa di una minaccia incombente, identificata dall'autore nell'avvento e nel consolidarsi della civiltà «postindustriale». Se si preferisce, la si può chiamare postmoderna o neobarocca⁶; ma ciò che più conta, è la negatività di cui Calvino l'investe nel momento stesso in cui pure mostra di comprenderne appieno la proprietà e la portata di mutamento storico-antropologico radicale. Ad atterrirlo è, in effetti, proprio tale radicalità, che gli si presenta come un pericolo imminente, responsabile della messa a repentaglio della permanenza di ciò in cui il Nostro più crede e la cui possibile perdita gli appare tanto più grave quanto più gli suona irrimediabile: la letteratura. A maggior ragione quando si pensi che il millennio che andava approssimandosi, si preannunciava — scriveva Calvino — nella forma di una civiltà contraddistinta dalla superfluità e dalla conseguente scomparsa dello stesso supporto fisico, materiale e della letteratura e della lettura, cioè dell'«oggetto-libro»⁷. Risalta subito, pertanto, come la motivazione principe sottesa alla redazione dei testi delle *Lezioni* sia costituita da un atteggiamento antagonista, dal quale discende la contrapposizione che Calvino istituisce tra la realtà storica che vede profilarsi allo scadere del millennio e il valore Letteratura, addirittura minacciato dal rischio di estinzione. È perciò

⁵ Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in *Saggi 1945-85*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 629.

⁶ Sul neobarocco si vedano in particolare G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, trad. it., Torino, Einaudi, 1990, in part. pp. 123-24 e 206, e O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987. Su neobarocco e letteratura del Novecento si veda invece G. Guglielmi, *Peri Bathous*, in *La prosa italiana del Novecento. Umore, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 56-84.

⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 629.

conseguenza naturale che, in una sorta di esorcizzazione del pericolo e del terrore che ne deriva, la prima mossa in cui si espleti la strategia discorsiva calviniana consista nel premettere una petizione di principio, ossia nel postulare e nel ribadire categoricamente l'evidente assolutezza del valore in sé che la letteratura incarna e del quale è veicolo.

A questo punto, messo in rilievo quello che è il presupposto o il fondamento su cui l'edificio argomentativo delle *Lezioni* sembra reggersi, la filigrana assiologica — per così dire — dei contenuti parziali di ogni testo, a orientarne la lettura deve intervenire di necessità la persuasione propria dell'autore dell'impossibilità e dell'insensatezza di ogni messa in questione della letteratura proprio in quanto valore, tanto più insostituibile quanto più fondata è la certezza che «ci sono cose che solo la letteratura può dare»⁸. E non che si tratti di una posizione inedita in Calvino. Tutt'al contrario, sarebbe agevole provare come essa abbia conosciuto ricorrenti formulazioni negli scritti saggistici a partire dal lontano 1955, anno del *Midollo del leone*, nel quale già si leggeva che «Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche e insostituibili»⁹. Soltanto che nelle *Lezioni*, venuta meno l'ottimistica e incrollabile fiducia giovanile nel potere demiurgico della letteratura e nella sua capacità d'intervento e incidenza sulla realtà storico-sociale, Calvino perviene a estremizzare unilateralmente la propria prospettiva, che finisce così con l'acquistare più il carattere di reazione agonistica che non la qualità di proposta. Non pare dunque arbitrario affermare che, seppure lo guidi la consapevolezza della novità sociale e culturale che la postmodernità costituisce, in tutta risposta Calvino irrigidisce la propria ottica valutativa in una poetica melanconica venata di spirito conservativo, persino

⁸ *Ibidem.*

⁹ Id., *Il midollo del leone*, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, in *Saggi 1945-85*, vol. I, cit., p. 21.

suscettibile del sospetto d'essere una riedizione tardomoderna di una concezione in fondo classicistica dell'arte. Come ha scritto Gianni Vattimo ne *La fine della modernità*, la condanna irremovibile, se non addirittura l'ostilità accanita, nei confronti di una civiltà come quella postmoderna caratterizzata dalla vorticosa moltiplicazione di linguaggi e messaggi, unitamente al monito moralistico di una morte dell'arte riscontrabile anche in Calvino, scaturiscono dalla visione dell'opera d'arte «come forma tendenzialmente eterna, e in fondo in termini di essere come permanenza, imponenza, forza»¹⁰. Tanto più che nulla garantisce che la letteratura sia, in quanto insostituibile, per ciò stesso anche necessario e imprescindibile strumento d'espressione e conoscenza del mondo.

Abbiamo con ciò tirato le somme e anticipato conclusioni che, se vogliono dimostrarsi attendibili, vanno sottoposte a verifica mediante un'analisi ravvicinata e un attraversamento critico dei testi delle *Lezioni*, ricordando come in un primo momento Calvino fosse stato non a caso tentato d'intitolarle *Some values for use in the next millennium*.

Il dato che subito s'impone all'attenzione del lettore sin dall'esordio della prima conferenza è la palese attitudine disgiuntiva delle riflessioni calviniane. Ognuna di esse, di fatto, presenta una configurazione discorsiva tutta giocata sull'opposizione del valore preso in esame e del valore a esso antitetico: «Dedicherò la prima conferenza — scrive Calvino nell'apertura di *Leggerezza* — all'opposizione leggerezza-peso, e sosterrò le ragioni della leggerezza»¹¹. I valori prescelti, pertanto, se si vuol prestar fede all'autore, non sono offerti come tali in senso assoluto, ma solo in relazione al contro-valore che ciascuno d'essi implica e al tempo stesso elide, quantunque si dica che «Ogni valore [...] non pretende d'escludere il valore

¹⁰ G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985, p. 72.

¹¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 631.

contrario»¹². Ma per quale ragione, dal momento che fa costantemente riferimento agli aspetti letterari privilegiati in termini di valori, Calvino accantona il titolo che avrebbe immediatamente reso evidente al lettore l'orientamento e la materia stessa delle sue *lectures*, optando invece per quello più modesto che ci è noto come definitivo e in cui il termine *memos* risponde — come avverte Mario Barenghi — a un *understatement*, a un «abbassamento stilistico»¹³? Ed è davvero attendibile Calvino laddove esprime rispetto e riconosce pari dignità a quei valori che non rientrano nella selezione che gli dettano preferenze e gusti personali? Volendo giocare a carte scoperte, occorre rilevare come sia forte il sospetto che la sistematica calviniana dissimuli dietro lo schermo della dichiarata soggettività delle scelte un atteggiamento normativo, teso a individuare e definire i principi, i modi e le finalità primi della prassi artistica, ovvero a identificare valori propri da una parte e valori impropri dall'altra, valori e dis-valori.

Un primo riscontro probante sembra fornirlo il testo inaugurale *Leggerezza*, nel quale le ragioni accordate al peso e a una letteratura intesa e praticata, secondo la lezione dantesca, come mimesi della materialità del mondo e delle cose, vengono via via negate dallo svolgimento di una trattazione in cui al valore etico-letterario della leggerezza spetta la «reazione al peso di vivere»¹⁴, all'insostenibile e pietrificante potere di una realtà che, in quanto condannata alla gravità, assume i connotati di «un regno della morte» e di «un cimitero d'automobili arrugginite»¹⁵.

¹² Ivi, p. 668.

¹³ In M. Barenghi, Note e notizie su *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, vol. II, cit., pp. 2956-85, a p. 2965.

¹⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 653.

¹⁵ Ivi, p. 639.

Ancora più sintomatica è poi la contraddizione che è dato cogliere tra gli stessi valori che Calvino propone e sostiene, i quali si rivelano alla fine non del tutto compatibili l'uno con l'altro, lasciando in tal modo scorgere vere e proprie crepe nell'apparente coerenza del sistema poetico. Si consideri sotto quest'aspetto l'ultima *lecture* dedicata alla molteplicità, vista come valore-guida nella resa sulla pagina scritta della complessa e sfaccettata trama della realtà. A ragione, Alberto Asor Rosa ha osservato in un saggio sulle *Lezioni americane*, come *Molteplicità* circoscriva proprio il valore che meno appartiene e pertiene alla scrittura calviniana¹⁶. Non che si voglia con ciò mettere in discussione l'acutezza di Calvino nell'individuazione di uno dei tratti peculiari del romanzo novecentesco nell'«idea di un'enciclopedia aperta»¹⁷ e nell'inesausta orizzontalità attraverso la quale esso mima i profili multipli e contrastanti delle cose. Nel romanzo del Novecento, osserva Calvino, non può più darsi alcuna gerarchizzazione della realtà naturale e storica per la ragione che sono venuti meno i saldi principi e i fondamenti assoluti a cui ancorarla, vale a dire, ogni ontologia metafisico-essenzialista che ne attesti e garantisca la fondatezza. Non è un caso che l'enciclopedismo in letteratura venga esemplificato attraverso la produzione creativa di scrittori come Carlo Emilio Gadda e Robert Musil, la cui opera, tra l'altro in stato d'incompletezza, inscena la commistione di disparati linguaggi, stili e codici culturali che non si lasciano ricomporre in alcuna sintesi. Resta tuttavia problematico conciliare quanto Calvino dice a proposito della pluralità rappresentativa e dell'entropia stilistica e costruttiva che essa comporta con il richiamo, reiterato in *Rapidità* e in *Esattezza*, sia a una centripeta concatenazione delle strutture narrative sia a un'essenziale, calcolata precisione espressiva. Se in *Rapidità* Calvino avverte

¹⁶ A. Asor Rosa, «Lezioni americane», in *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 63-134, alle pp. 100-1.

¹⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 726.

che «Nei tempi sempre più congestionati che ci attendono, il bisogno di letteratura dovrà puntare sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero»¹⁸, in *Esattezza* e in *Visibilità* la proprietà dell'espressione, assieme all'emblematica trasparenza delle immagini, assolve la funzione di generare gli «anticorpi» con cui far fronte alla «peste del linguaggio»¹⁹ e al «diluvio delle immagini prefabbricate»²⁰ della cultura massificata. Inoltre, gli stessi Gadda e Musil, convocati in *Molteplicità* come campioni della coscienza della complessità in letteratura, in un articolo del 1960 significativamente intitolato *Il mare dell'oggettività*, venivano annoverati tra gli autori colpevoli di praticare una letteratura della «resa incondizionata»²¹ e rassegnata al «labirinto delle cose»²², alla quale Calvino suggeriva di opporre una «letteratura della coscienza»²³ di stampo razionalistico, forte di una nozione cartesiana di soggettività.

Non si tratta, lo si sarà oramai inteso, di un'assiologia esclusivamente letteraria e cognitiva, ma di un codice di valori il cui movente precipuo è innanzi tutto di tipo etico ed esistenziale, se è vero che ogni valore altro non è che il cardine di una concezione del reale, di «un modo di vedere il mondo»²⁴, un mezzo della sua comprensione e dell'individuazione dei comportamenti più efficaci per fronteggiare il

¹⁸ Ivi, p. 673.

¹⁹ Ivi, p. 678.

²⁰ Ivi, p. 707.

²¹ Id., *Il mare dell'oggettività*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 55.

²² Ivi, p. 58.

²³ Ivi, p. 59. Si direbbe Calvino riecheggi qui un'affermazione delle *Meditazioni del Chisciote* (1914) di José Ortega y Gasset: «Viviamo in pericolo che questa invasione dell'esterno ci scacci da noi stessi, svuoti la nostra intimità, e ci lasci, privi di essa, trasformati in false porte di un itinerario reale sul quale va e viene la folla delle cose» (trad. it., Napoli, Guida, 2000, p. 73). Ma si veda anche quanto solo pochi anni prima di Calvino scriveva, avendo in mente la differenza tra epica e romanzo, T.W. Adorno, *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo* (1954), in *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, pp. 38-45, a p. 38: «Chi oggi ancora si sprofondasse nell'obiettivo [...] e ricavasse il suo effetto dalla pienezza e dalla plasticità di ciò che viene contemplato e umilmente accolto, sarebbe costretto al gesto della imitazione artigianale. Egli si renderebbe colpevole della menzogna di abbandonare se stesso al mondo».

²⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 638.

disordine e la dissonanza che al mondo sono connaturati. Ancor più chiaro si sarà fatto come la logica oppositiva valori/disvalori si origini geneticamente da un'antitesi elementare e primaria quale quella tra letteratura e mondo, su cui già s'imperniava la premessa delle *Lezioni*: è solo a partire da tale opposizione fondamentale, infatti, che Calvino muove a definire categorie critiche e modalità di attuazione dell'invenzione narrativa.

D'altronde, che Calvino sia uso procedere secondo una prospettiva manichea tanto nella rappresentazione artistica quanto negli scritti ragionativi e saggistici, costituisce un fatto oramai acquisito dalla critica e agevolmente accertabile. Si pensi, per non citare che gli esempi più a portata di mano, a come si separano e fronteggiano nel *Visconte dimezzato* bene e male; nel *Barone rampante*, scelta dell'isolamento e partecipazione alla vita del consorzio umano; nel *Cavaliere rampante*, astrazione razionale e fisicità irriflessa. Né tra i critici del pensiero e dell'opera di Calvino è mancato chi abbia trovato espressioni felici per sintetizzarne la tendenza a un atteggiamento dilemmatico, tendenza qualificata nei termini di un «codice binario» da Guido Almansi²⁵, di un'«alternativa polare» da Pier Vincenzo Mengaldo²⁶, di una «struttura ossimorica» da Alberto Asor Rosa²⁷. Quello che in ogni caso appare inequivocabile e di cui le *Lezioni americane* sono un'indubbia riprova, è la relazione conflittuale letteratura *versus* realtà, una relazione che viene configurandosi come un vero e proprio «duello», per dirla con Jean Starobinski²⁸. Ciò che certo non equivale a dire che la letteratura sia per Calvino sterilmente autoreferenziale e trovi in se stessa

²⁵ G. Almansi, *Il mondo binario di Italo Calvino*, in «Paragone», 22, 258, 1971, pp. 95-110.

²⁶ P.V. Mengaldo, *L'arco e le pietre (Calvino e «Le città invisibili»)*, in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 406-26, a p. 414.

²⁷ A. Asor Rosa, «*Lezioni americane*», cit., p. 76.

²⁸ J. Starobinski, Prefazione a I. Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, pp. IX-XXXIII, a p. XXX.

la propria ragione d'essere, dal momento che — come si legge in *Leggerezza* e in *Esattezza* — la sua legittimità risiede nel mettere in atto e nel rimettere ogni volta a punto un «inseguimento perpetuo delle cose, [un] adeguamento alla loro varietà infinita»²⁹. Si tratta, in sostanza, di un'autentica pratica venatoria, in cui il cacciatore-letterato fiuta e segue le sparse tracce di una realtà che, oltre a essere pesante, sembra sottrarsi alla decifrazione indiziaria a causa dell'opacità con cui si offre³⁰. Al tempo stesso, l'inseguimento tra letteratura e mondo è reciproco, poiché se la prima si pone sulle orme del secondo nel tentativo di catturarne le significazioni plurime e i continui slittamenti di senso, il mondo incalza la letteratura per sollecitarne senza sosta la responsabilità, cioè la verifica dell'adeguatezza degli strumenti adoperati e dei fini perseguiti per giungere a fornire quella che, nei termini dello stesso Calvino, deve essere «una definizione del nostro tempo»³¹. Nelle *Città invisibili*, infatti, trasposto nella figura del rapporto tra viaggiatore e città, è esattamente il confronto tra l'individuo e le cose a trovare espressione; né altro può essere il senso del finale di uno dei dialoghi tra Marco Polo e Kublai Kan, in cui è il reale a spingere la letteratura all'assunzione di un compito responsivo. All'affermazione dell'esploratore secondo cui «D'una città non godi le sette o le settantasette meraviglie, ma la risposta che dà a una tua domanda», si oppone la replica dell'imperatore, a parere del quale potrebbe invece trattarsi della «domanda che [la città] ti pone obbligandoti a rispondere, come Tebe per bocca della Sfinge»³².

²⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 653.

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 693.

³¹ *Id.*, *Il midollo del leone*, cit., p. 19.

³² *Id.*, *Le città invisibili* (1972), in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992, p. 392.

Ma conviene che la parola resti ancora a Calvino, stavolta quello del *Castello dei destini incrociati*, in un cui pregnante brano a esprimersi direttamente è la stessa voce narrante:

Il Diavolo dovrebb'essere la carta che nel mio mestiere s'incontra più sovente [...] potrebb'essere che il negativo [...] sia negativo ma necessario perché senza di quello il positivo non è positivo, oppure che non sia affatto negativo mentre il solo negativo caso mai è quello che si crede positivo³³.

Se ve ne fosse ancora bisogno, nel tratto testé riportato può a buon diritto leggersi un'ulteriore attestazione del ricorso da parte di Calvino alla dialettica delle serie oppositive. Segnale indiscutibile è qui la carta citata, a condizione che il suo nome sia ricondotto all'etimo greco — *diabállein* — per afferrarne il riferimento alla disgiunzione, appunto alla scissione di cui è figura. Ma dove si annidano secondo Calvino il negativo e il male? A tale enigma le *Lezioni americane* forniscono una soluzione che per la sua perentorietà pare non ammettere repliche: nella polarizzazione letteratura/mondo è il secondo termine a vedersi imporre una qualificazione la cui negatività neutralizza come insufficiente ogni possibile mediazione, mentre alla letteratura viene assegnato il compito utopico e la funzione sciamanica — si legge in *Leggerezza*³⁴ — di una rifondazione o riappropriazione del senso perduto. Al Calvino delle *Città invisibili* che annota che «La menzogna non è nel discorso, è nelle cose»³⁵, fa quindi eco il Calvino che in *Esattezza* afferma che «forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio: è nel mondo»³⁶. Altri luoghi testuali confermerebbero quanto andiamo sostenendo. Valgano per tutti le

³³ Id., *Il castello dei destini incrociati* (1973), in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp 592-93.

³⁴ Id., *Lezioni americane*, cit., p. 654.

³⁵ Id., *Le città invisibili*, cit., p. 408.

³⁶ Id., *Lezioni americane*, cit., p. 679.

righe, tratte ancora da *Esattezza*, nelle quali Calvino, che qui pare riferirsi al solo universo fisico, in realtà estende la sua impietosa condanna al coevo orizzonte storico e al dominio in esso generalizzato di mass media e tecnologia:

L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso³⁷.

Si direbbe che quanto più la realtà sfugge all'ordine raggelante che la scrittura razionalistica e cristallina si prova a imporle (e il cristallo è uno degli emblemi positivi tramite i quali viene designata iconicamente la funzione ordinatrice della realizzazione artistica), tanto più Calvino si ostina a contrapporre il territorio dell'autenticità, la «Terra Promessa»³⁸ che la letteratura rappresenta. Tuttavia, sebbene le *Lezioni americane* (con l'ultimo romanzo *Palomar*) documentino un approdo nichilistico della prospettiva di Calvino, i giudizi di valore in esse riscontrabili segnano innegabilmente l'esito consequenziale di un'attitudine che ne percorre l'intera opera. Se nel già citato *Il midollo del leone* gli anni Cinquanta venivano sentiti come «un'epoca di allarme» e come una «realtà terribile» che nella letteratura e nell'arte trovava il suo antidoto e la sua «trincea morale»³⁹, nel posteriore *La sfida al labirinto* del '64 a presentarsi come labirintico era il mondo, mentre appannaggio esclusivo della letteratura era l'ideazione di una «mappa del labirinto la più particolareggiata possibile»⁴⁰ in quanto funzionale a una vagheggiata evasione.

³⁷ Ivi, p. 687-88.

³⁸ Ivi, p. 678.

³⁹ Id., *Il midollo del leone*, cit., p. 27.

⁴⁰ Id., *La sfida al labirinto*, in *Saggi 1945-85*, vol. I, cit., pp. 105-23, a p. 122.

Nella misura in cui la postmodernità è caratterizzata non più dalla fissità e dalla certezza dei valori, vale a dire da una fondazione metafisica che ne assicuri il permanere, ma dalla loro circolazione all'interno dello scambio retorico e comunicativo proprio dell'incrociarsi e sovrapporsi di messaggi e informazioni, l'illuminista Calvino ricusa la contingenza e la riduzione meramente funzionale della letteratura coll'evarla, per dirla con il Lyotard della *Condizione postmoderna*, a «valore d'uso»⁴¹ e col rivendicarla come principale strumento di ricerca e attribuzione di senso e di verità, e quindi come unico mezzo di ristabilimento di una visione totalizzante del reale, con ciò trascurando come la letteratura non possa oramai muoversi che in una situazione culturale contraddistinta dalla «rinuncia a una visione unitaria del mondo»⁴².

L'inferno dei viventi – recita la conclusione delle *Città invisibili* – non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. [...] Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio⁴³.

Una «conclusione umanistica», quest'ultima, come l'ha felicemente definita Pier Vincenzo Mengaldo⁴⁴; e umanistica sia perché è ancora e sempre la letteratura a costituire il mezzo dell'«attenzione e apprendimento continui», sia perché, rifiutando alla maniera del Mattia Pascal pirandelliano l'esito ultimo della rivoluzione copernicana della modernità e di ciò che ne è seguito, Calvino strenuamente mantiene un suo irriducibile antropocentrismo. Eppure, fare dell'inferno una figura del male,

⁴¹ F. Lyotard, *Condizione postmoderna* (1979), trad. it., Milano, Feltrinelli, 1999¹², p. 13.

⁴² F. Jacob, *Evoluzione e bricolage*, trad. it., Torino, Einaudi, 1978, p. 8.

⁴³ I. Calvino, *Le città invisibili*, cit., pp. 497-98.

⁴⁴ P.V. Mengaldo, *L'arco e le pietre*, cit., p. 417.

nella misura in cui il magma del disordine può anche fungere da principio e riserva di inedite possibilità vitali, significa azzerare sia la costitutiva ambivalenza del reale sia la sua aperta storicità. A Calvino, pertanto, giusto nell'anno di stesura delle *Lezioni* (1985), sembrava idealmente replicare Gianni Vattimo, a detta del quale «Se non viene guardato dal punto di vista della critica teorica del soggetto, il destino dell'esistenza umana nella società tecnologica non può che apparire — ed essere — l'inferno della società dell'organizzazione totale»⁴⁵.

Se da un lato si può quindi sostenere a ragione che Calvino comprende i caratteri distintivi della postmodernità e riflette questa sua coscienza storica nella ricerca espressiva e formale, dall'altro è evidente come la dialettica negativa intrinseca alla sua ideologia «neoclassica»⁴⁶ lo porti a posizioni di resistenza nei confronti del reale e al culto di ciò che Cesare Cases, sin dal '58, ebbe modo di intuire come il «*pathos* della distanza»⁴⁷ dell'arte calviniana. A darcene conferma è poi Calvino stesso, laddove giudica il «rifiuto della visione diretta»⁴⁸ come unica via per scampare allo sguardo immobilizzante e reificante che la realtà — al pari della Medusa nel mito di Perseo — esercita.

Sarebbe comunque improprio voler vedere nella separatezza che Calvino invoca un atteggiamento di aristocratica clausura. Piuttosto, occorre vedervi la confessione obliqua di una fragilità ideologica di fondo, una testimonianza la cui drammaticità risulta accresciuta quando si ripensi all'ultima opera creativa licenziata in vita dall'autore. In *Palomar* il protagonista, che al testo presta il proprio nome

⁴⁵ G. Vattimo, *La fine della modernità*, cit., p. 54.

⁴⁶ A. Berardinelli, *Calvino moralista*, in «Diario», VII, 9 febbraio, 1991, p. 48.

⁴⁷ C. Cases, *Calvino e il «pathos della distanza»* (1958), in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 160-75, a p. 160.

⁴⁸ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 633.

presentandosi come novello Monsieur Teste, persegue caparbiamente il tentativo ambizioso e sistematicamente frustrato di realizzare una tassonomia e un riordinamento degli aspetti del mondo naturale e storico, finendo all'opposto con l'imbattersi e con il caos connaturale all'universo e con l'approssimazione, l'inefficacia e l'inganno della percezione sensoriale e dello strumentario dell'indagine razionale. Da qui la conclusione del romanzo che, come Calvino ebbe a dire, si compone di descrizioni frammiste a riflessioni:

«Se il tempo deve finire, lo si può descrivere istante per istante, - pensa Palomar, - e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine». Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore⁴⁹.

Si è detto che il brano è quello conclusivo del romanzo. In realtà Calvino, in un diverso assetto del testo, avrebbe anche potuto collocarlo in apertura, poiché esso c'informa, tutto sommato, come le minute osservazioni e meditazioni di Palomar traggano origine dal costante e assillante pensiero della finitudine e parzialità del tutto.

Uomo sensibile e acuto, intellettuale coltissimo e attento, Calvino non s'era lasciato sfuggire ciò che ci attendeva nel nuovo millennio, ma vi gettava uno sguardo intriso del rimpianto inconfessato dell'età che andava chiudendosi.

⁴⁹ Id., *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., p. 979.

CONCLUSIONE

L'étude littéraire doit se faire sous la surveillance d'une raison étique et philosophique intérieure à chacun, dans le respect, et si possible dans la joie intellectuelle.

Jean Starobinski, in una comunicazione personale (18 febbraio 2004) all'autore di queste pagine

Concludiamo, dunque. Non per mettere un definitivo punto fermo, tuttavia, bensì soltanto allo scopo di tirare le somme del già fatto e di quel che ancora resta da fare, di presentare un bilancio consuntivo di quanto si è acquisito e rilanciare la ricerca, in un campo d'indagine che, antico e amplissimo com'è, ha conosciuto e tuttora conosce approcci molteplici e svariate applicazioni critiche.

Dalle investigazioni che precedono, dovrebbero essere emersi con buona chiarezza gli aspetti che ognuna di esse sottende. Innanzi tutto, la nozione di menzogna che si è voluto prendere in considerazione, una nozione duplice che, mentre da una parte addita le strategie al tempo stesso di copertura e di legittimazione degli interessi e delle condotte sociali cui fa ricorso l'ideologia entro specifiche condizioni storiche, dall'altra chiama in causa l'artificialità dell'invenzione e delle costruzioni artistiche all'interno delle medesime circostanze. Sono, questi, gli aspetti dei quali nell'introduzione abbiamo rilevato l'interdipendenza che ne fa le facce di una stessa medaglia, ragion per cui nelle analisi degli autori e dei testi su cui si è concentrata la nostra attenzione, si è cercato di coniugare lo scandaglio delle strutture formali con quello delle motivazioni socioculturali a esse inerenti, evitando con la maggior accortezza possibile un uso puramente strumentale della produzione esaminata per andare a reperire al di fuori della sua

immanenza le finalità che la configurano. Di necessità, pertanto, ci si è dovuti rivolgere a un'approssimazione delle opere di natura interdisciplinare, nella quale si è tentato di mettere a frutto i metodi e i mezzi di diverse branche del sapere quali la psicoanalisi, la sociologia della letteratura, la semiotica della cultura, lo strutturalismo, la narratologia, ecc. Di certo, non è stato un eclettismo fine a se stesso ad attrarci, magari nell'intento inconfessato e inconfessabile di un'esibizione di abilità critico-metodologica, ma la persuasione di poter avvicinare e intendere adeguatamente i testi solo mediante la disponibilità a un approccio multiprospettico, funzionale alla rilevazione dei vari livelli d'isotopia testuale, delle «rotture dell'isotopia»¹ all'interno di ciascun livello (espressivo e tematico) e degli scarti nella relazione tra i livelli. Esempi, ce ne hanno forniti la *Cognizione* gaddiana, il *Pedro Páramo* di Juan Rulfo e la narrativa di Vincenzo Consolo. Basti pensare a come in tutti lo stile plurivoco e/o mescolato cospiri contro l'omogeneità e la linearità diegetiche, di frequente smantellate anche attraverso l'inserzione di generi altri (la tragedia, per non menzionarne che uno) rispetto al contenitore romanzesco, che nei confronti dei loro fini simbolico-ideologici agisce da dispositivo smitizzante e demistificatore. Ciò vuol dire che l'opzione di prospettive metodologiche plurime è dipesa tanto da una preferenza dell'indagatore quanto dalla complessità degli oggetti posti sotto la lente d'ingrandimento dell'indagine, cosicché potremmo far nostra la giustificazione della versatilità metodologica messa in campo da Frederic Jameson nel suo studio dell'opera di Wyndham Lewis per asserire che «The methodological eclecticism with which such a project can be reproached is unavoidable, since the discontinuities projected by these various disciplines or methods themselves correspond

¹ A.J. Greimas, *Del senso* (1970), trad. it., Milano, Bompiani, 1996, p. 297.

to objective discontinuities in their object (and beyond that, to the very fragmentation and compartmentalization of social reality in modern times)»².

In merito alla varietà dell'armamentario analitico adoperato va però fatta un'ulteriore precisazione. I metodi eterogenei che abbiamo adibito agli studi non sono andati semplicemente a giustapporsi — restando alla fine tra loro irrelati — per evidenziare le sfaccettature multiple dei testi, ma hanno agito l'uno sull'altro in un fitto reticolo interpretativo. Lo si sarà notato nell'attraversamento della *Cognizione* e del *Pedro Páramo*. Se nel primo caso la psicoanalisi lacaniana, la sociologia di Pierre Bourdieu, la critica girardiana e le acquisizioni storiografiche relative ai processi socioculturali verificatisi a cavallo tra Otto e Novecento hanno mostrato una sorprendente solidarietà finendo col convergere verso la dialettica del risentimento sociale, nel caso del romanzo rulfiano lo strumentario d'analisi si è disposto in una griglia piramidale, con al vertice i rapporti tra letteratura e società e — per dirla con Roland Barthes, che replicando a Lucien Goldmann ne lamentava l'assenza — «una *socio-logique*», vale a dire «une sociologie des formes »³.

Rimane certamente da fare (ci auguriamo in un futuro prossimo) dell'altro, cui in questa sede non si è potuto accordare spazio bastevole.

Lo studio della *Cognizione*, ad esempio, sulla base dell'opportunità di dimettere una volta per tutte l'identificazione del personaggio protagonista di Gonzalo con l'autore, andrà necessariamente integrato con un'approfondita analisi del capitale ruolo svolto dal secondo, non — si badi — in quanto autore empirico e personalità storica, bensì in

² F. Jameson, *Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1981, p. 6.

³ R. Barthes, *Les deux sociologies du roman* (1963), in *Œuvres complètes*, 5 voll., a cura E. Marty, Paris, Seuil, 2002, vol. II, pp. 248-50, a p. 250.

quanto artefice delle strategie retorico-compositive che presiedono all'organizzazione complessiva del romanzo. Nel frattempo, ci si è serviti in maniera un po' disinvolta della nozione di «autore modello» o «autore implicito», consci della sua parziale plausibilità, che andrà in seguito debitamente circoscritta e circostanziata, se non rimpiazzata con una nozione più felice e meno aleatoria.

Diverso, per terminare con una supplementare indicazione di ricerche avvenire, è il caso della narrativa di Vincenzo Consolo, l'investigazione della quale si è costretta in poche pagine. Potrebbe dirsi, infatti, che la parabola creativa di Consolo (come pure quella di un Italo Calvino, in fondo) abbia segnato in prosieguo di tempo un progressivo ritorno all'arroccamento su posizioni prettamente umanistiche, in rotta con il proprio tempo e le sue istanze generalmente culturali. Da qui la reiterata proclamazione della morte per svuotamento ed esaurimento del romanzo, e l'inattuale riabilitazione della tragedia («La tragedia è la meno convenzionale, / la meno compromessa delle arti, / la parola poetica e teatrale, / la parola in gloria raddoppiata, / la parola *scritta e pronunciata*»)⁴. Corollari conseguenti ne sono da un lato l'accentuata nostalgia per l'improponibile ingenuità dell'intelligenza totalizzante del mito ovvero per la sua «illusione — come ebbe a definirla Claude Lévi-Strauss — di poter comprendere l'universo, e di poterlo comprendere naturalmente, effettivamente»⁵, senza mediazione intellettuale di sorta; dall'altro, l'elezione di ermetici moduli espressivi e di una scansione ritmica che, discendendo da un rigetto del secolare spirito prosastico del romanzo e della sua lingua oramai di consumo, puntano alla lingua alta e rarefatta della poesia, di una scrittura informata da un «poetese» — è stato notato — non esente dagli esiti di un

⁴ V. Consolo, *Catarsi*, in *Oratorio*, Lecce, Manni, 2002, p. 13.

⁵ C. Lévi-Strauss, *Mito e significato* (1978), trad. it., Milano, Net, 2002, p. 31.

prezioso e monologico manierismo e dalla tentazione di un'elitistica destinazione sociale della letteratura. La pubblicazione di *Amor sacro*, il romanzo d'ambientazione secentesca che tra breve vedrà il rientro di Consolo sulla scena letteraria dopo anni di sostanziale latitanza, attesterà se l'esito appena visto costituisca un approdo conclusivo o solamente la stazione di una ricerca espressiva votata a inedite deviazioni.

BIBLIOGRAFIA

1. Testi di Carlo Emilio Gadda (in ordine alfabetico)

Abbozzi di tempi per tesi di laurea, in «I quaderni dell'Ingegnere», 4, 2006, pp. 45-68.

Apologia manzoniana (1927), in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 679-87.

Carlo Emilio Gadda. Intervista a più voci, in *Gadda al microfono. L'ingegnere e la RAI*, a cura di G. Ungarelli, Roma, RAI-ERI, 2001, cit., pp. 129-159.

Gli anni, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit.

Giornale di guerra e di prigionia, in *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia e G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993.

Giuseppe Berto, «Il male oscuro», in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1200-8.

Il castello di Udine, in *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini e E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988.

I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941, a cura di M. Bertone, Pisa, ETS, 2005.

Il latino nel sangue, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1153-62.

Il Prix International de Littérature 1963 alla «Cognizione del dolore», in *Gadda al microfono*, cit., pp. 113-21.

I viaggi la morte, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., 1991.

L'Adalgisa, in *Romanzi e racconti*, vol. I, cit.

La battaglia dei topi e delle rane, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1162-75.

- La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, cit.
- La cognizione del dolore*, edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987.
- La cognizione del dolore*, Parte seconda (I e II redazione), a cura di E. Manzotti, in «I quaderni dell'Ingegnere», 3, 2004, pp. 5-31.
- La Mandragola filtro di giovinezza*, in *Saggi giornali favole*, vol. I, cit., pp. 1091-95.
- La meccanica*, in *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di G. Pinotti, D. Isella e R. Rodondi, Milano Garzanti, 1989.
- Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988.
- Lettere alla sorella*, a cura di G. Colombo, Milano, Rosellina Archinto, 1987.
- Lettere all'editore Einaudi (1939-1967)*, a cura di L. Orlando, in «I quaderni dell'Ingegnere», 2, 2003, pp. 57-129.
- Lettere a una gentile signora*, a cura di G. Marcenaro, Milano, Adelphi, 1983.
- L'ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti 1919-1930*, a cura di G. Ungarelli, Milano, Rizzoli, 1984.
- Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1176-81.
- Meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, cit.
- Perché cinema radio e scrittori ci parlano in romanesco?*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1144-45.
- «*Per favore mi lasci nell'ombra*». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993.

Processo alla lingua italiana (4 domande), in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, cit., pp. 1190-95.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit.

Racconto italiano di ignoto del novecento, in *Scritti vari e postumi*, cit.

Verso la Certosa, in *Saggi giornali favole*, vol. I, cit.

Villa in Brianza, a cura di E. Manzotti in «I quaderni dell'Ingegnere», 1, 2001, pp. 7-33.

2. Testi di Juan Rulfo (in ordine alfabetico)

Juan Rulfo examina su narrativa, in J. Rulfo, *Toda la obra*, ed. critica a cura di C. Fell, Paris, ALLCA XX, 1996², pp. 451-61.

Juan Rulfo: la literatura es una mentira che dice la verdad. Una conversación con Ernesto González Bermejo, in «Revista de la Universidad de México», XXXIV, 1, 1979, pp. 4-8, poi in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., pp. 462-70.

Pedro Páramo, in *Toda la obra*, cit.

3. Testi di Vincenzo Consolo (in ordine alfabetico)

Di qua dal faro, Milano, Mondadori, 1999.

Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia, Roma, Donzelli, 1993.

Il sorriso dell'ignoto marinaio, Milano, Mondadori, 1997.

Le pietre di Pantalica, Milano, Mondadori, 1990.

L'olivo e l'olivastro, Milano, Mondadori, 1994.

Lo Spasimo di Palermo, Milano, Mondadori, 1998.

Nottetempo, casa per casa, Milano, Mondadori, 1994.

Catarsi, in *Oratorio*, Lecce, Manni, 2002.

Per una metrica della memoria, in «Bollettino '900 — Electronic Newsletter of '900 Italian Literature», 1997.

Retablo, Milano, Mondadori, 1992.

4. *Testi di Italo Calvino* (in ordine alfabetico)

Il castello dei destini incrociati, in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, Milano, Mondadori, 1992.

Le città invisibili, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit.

Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, in *Saggi 1945-85*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I.

Mondo scritto e mondo non scritto, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 1865-75.

Palomar, in *Romanzi e racconti*, vol. II, cit.

Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società (1980), in *Saggi 1945-85*, vol. I, cit.

5. *Testi critici e testi di carattere generale*

Adorno, T.W. *La posizione del narratore nel romanzo contemporaneo* (1954), in *Note per la letteratura 1943-1961*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, pp. 38-45.

Agosti, S. *Modelli psicoanalitici e teoria del testo: la logica simmetrica*, in G. Barbieri e P. Vidali (a cura di), *Metamorfosi. Dalla verità al senso della verità*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 221-37.

Almansi, G. *Il mondo binario di Italo Calvino*, in «Paragone», 22, 258, 1971, pp. 95-110.

- Amendola, *La grande illusione*, in «La Voce», III, 9, 1911, pp. 517-18; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III: «La Voce» (1908-1914), a cura di A. Romanò, Torino, Einaudi, 1960, pp. 298-304.
- Anceschi, L. *Barocco e Novecento, con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960.
- Andò, R. *Vincenzo Consolo: la follia, l'indignazione, la scrittura*, in «Nuove Effemeridi», 29, 1995, pp. 8-14.
- Andreini, A. *Il manzonismo di Carlo Emilio Gadda*, in *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerio, 1988 pp. 17-54.
- Arbasino, A. *Carlo Emilio Gadda*, in *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 185-210.
- Aristotele, *Poetica*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- Asor Rosa, A. *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea* (1965), Torino, Einaudi, 1988.
- , *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV: *Dall'Unità a oggi*, t. II, Torino, Einaudi, 1975.
- , «Lezioni americane», in *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 63-134.
- , *Storia europea della letteratura italiana*, vol. III: *La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009.
- Auerbach, E. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), trad. it., 2 voll., Torino, Einaudi, 1984¹¹.
- Bachelard, G. *La poétique de l'espace* (1957), Paris, Presses Universitaires de France, 2001⁸.

- Bachtin, M. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968⁴.
- , *Estetica e romanzo* (1975), ed. it. a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.
- , *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1979), a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, pp. 341-48.
- Baldi, G. *Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mursia, 1988².
- , «Pasticcio» e ordine nella «Cognizione del dolore», in A. Andreini e M. Guglielminetti (a cura di), *Carlo Emilio Gadda. La coscienza infelice*, Milano, Guerini, 1996, pp. 97-126.
- Bárberi Squarotti, G. Introduzione a *Romanzi di Carlo Emilio Gadda*, a cura di G. Bárberi Squarotti, Torino, UTET, 1997, pp. 9-34.
- Barenghi, M. Note e notizie su *Lezioni americane*, in *Saggi 1945-1985*, vol. II, cit., pp. 2956-85.
- Barilli, R. *Gadda e la fine del naturalismo*, in *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Milano, Mursia, 1980³, pp. 121-44.
- Bartalucci, A. *L'orrore e l'attesa. Intervista a Vincenzo Consolo*, in «Allegoria», 34-35, 2000, pp. 201-4.
- Barthes, R. *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), in *Œuvres complètes*, 5 voll., a cura E. Marty, Paris, Seuil, 2002, vol. I.
- , *Les deux sociologies du roman* (1963), in *Œuvres complètes*, 5 voll., a cura E. Marty, Paris, Seuil, 2002, vol. II, pp. 248-50.
- , *Ecrire, verbe intransitif?* (1966), in *Œuvres complètes*, cit., vol. III, pp. 617-26.
- , *La mort de l'auteur* (1968), in *Œuvres complètes*, cit., vol. III, pp. 40-45.
- , *Le Plaisir du texte* (1973), in *Œuvres complètes*, cit., vol. IV.

- , *Texte (théorie du)* (1973), in *Œuvres complètes*, cit., vol. IV, pp. 443-59.
- , *Variations sur l'écriture* (1973), in *Œuvres complètes*, cit., vol. IV.
- Battistini, A. e Raimondi, E. *La retorica «utens» del narratore: da Gadda a Calvino*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III: *Le forme del testo*, t. II: *Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 320-28.
- Bauman, Z. *La società individualizzata. Come cambia la nostra esperienza*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 2002.
- Beccaria, G.L. (a cura di), *Letteratura e dialetto*, Bologna, Zanichelli, 1975.
- Bellini, G. *Realtà e irrealtà in «Pedro Páramo»*, in *Il labirinto magico. Studi sul «nuovo romanzo» ispano-americano*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1973, pp. 17-52.
- , *Historia de la literatura ispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1985.
- Benedetti, C. *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, Pisa, ETS, 1987².
- Benjamin, W. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Torino, Einaudi, 1982².
- , *Il dramma barocco tedesco* (1925), trad. it., Torino, Einaudi, 1980.
- , *I «passages» di Parigi (1927-40)*, in *Opere complete*, ed. it. a cura di E. Gianni, vol. IX, Torino, Einaudi, 2000.
- Benveniste, E. *Problemi di linguistica generale*, trad. it., Milano, il Saggiatore, 1994.
- Berardinelli, A. *Calvino moralista*, in «Diario», VII, 9 febbraio, 1991, p. 48.
- Bergson, H. *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), trad. it., Milano, Cortina, 2002.
- , *L'evoluzione creatrice* (1907), ed. it. a cura di F. Polidori, Milano, Cortina, 2002.

- Bernardini Napoletano, F. *Il modello manzoniano nella scrittura gaddiana, tra apologia e parodizzazione*, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda: progettualità e scrittura*, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 203-29.
- Bertinetto, P.M. *Il verbo*, in L. Renzi e G. Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. II, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 13-161.
- Bertone, M. *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- , *La scrittura del matricidio: «Novella 2.a» ovvero «Dejanira Classis*, in M.-H. Capar (a cura di), *Carlo Emilio Gadda*, numero monografico di «Italies – Narrativa», 7, 1995, pp. 91-114.
- Bertoni, F. *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.
- Bettini, F. *La rivolta di Gadda e i rapporti con l'avanguardia scapigliata*, in F. Bettini *et al.* (a cura di), *L'alternativa letteraria del '900: Gadda*, Roma, Savelli, 1975, cit., pp. 11-34.
- Blanchot, M. *La scrittura del disastro* (1980), ed. it. a cura di F. Sossi, Milano, SE, 1990.
- Blanco Aguinaga, C. *Realidad y estilo de Juan Rulfo* (1955), in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., pp. 806-20.
- Bloom, H. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997².
- Blumenberg, H. *Approccio antropologico all'attualità della retorica*, in *Le realtà in cui viviamo* (1981), trad. it., Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 85-112.
- , *Situazione linguistica e poetica immanente*, in *Le realtà in cui viviamo*, in *Le realtà in cui viviamo*, cit., pp. 113-29.

- Bologna, C. *Il romanzo come «cognizione» e «rappresentazione»: Gadda*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 898-928.
- , *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, in «Critica del testo», I, 1, 1998, pp. 345-406.
- Botti, F.P. *Gadda o la filologia dell'apocalisse*, Napoli, Liguori, 1996.
- Bottioli, G. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Bourdieu, P. *Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe* (1971), in *Campo del potere e campo intellettuale*, a cura di M. d'Eramo, Roma, manifestolibri, 2002, pp. 51-82.
- , *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (1992), trad. it., Milano, il Saggiatore, 2005.
- Briosi, S. *Il problema della letteratura in «Solaria»*, Milano, Mursia, 1976.
- Broch, H. *L'immagine del mondo nel romanzo. (Una conferenza)* (1933), in *Il Kitsch*, trad. it., Torino, Einaudi, 1990, pp. 61-101.
- Bruni, F. *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Butor, M. *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 2000.
- Calabrese, O. *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- Calvino, E. Premessa a I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Calvino, I. *Il «Pasticciaccio»*, in *Saggi 1945-85*, cit., vol. I, pp. 1076-84.

- Cannon, J. «*La cognizione del dolore*» and the Autobiographical project, in «Symposium», 43, 1989, pp. 94-106.
- Carducci, G. *Ça ira* — 1883, in *Confessioni e battaglie*, serie terza, Roma, A. Sommaruga e C., 1884, pp. 187-284.
- Cases, C. *Calvino e il «pathos della distanza»* (1958), in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 160-75.
- Cattaneo, G. *Il gran lombardo*, Torino, Einaudi, 1991.
- Cecchi, E. *America amara* (1940), in *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondatori, 1997.
- , *Carlo Emilio Gadda*, in *Libri nuovi e usati. Note di letteratura. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958, pp. 282-89.
- Ceserani, R. *La cifra dell'oltranza*, in «Nuove Effemeridi», 29, 1995, pp. 124-25 (originariamente recensione di V. Consolo, *Retablo*, in «Belfagor», XLIII, 2, 1988).
- Chabod, F. *L'Italia contemporanea (1918-1948)*, Torino, Einaudi, 1961²⁰.
- Ciccarelli, A. *Comico e tragico in Manzoni e Gadda*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXIV, 607, 2007, pp. 329-67.
- Citati, P. *Il male invisibile*, in *Il tè del cappellaio matto*, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 286-317.
- Clark D'Lugo, C. *The Reader's Journey through the Text*, in «Hispania», LXX, 3, 1987, pp. 468-74.

- Contini, G. *Primo approccio al «Castello di Udine»* (1934), in *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 3-10.
- , *Introduzione alla «Cognizione del dolore»* (1963), in *Quarant'anni d'amicizia*, cit., pp. 15-35.
- , *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-92.
- , *Premessa su Gadda manzonista* (1973), in *Quarant'anni d'amicizia*, cit., pp. 69-72.
- Corti, M. *Dialetti in appello* (1963), in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 113-17.
- Crouzet, M. *Stendhal. Il signor Me stesso*, ed. it. a cura di M. Di Maio, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Culler, J. *Literary History, Allegory, and Semiology*, in «New Literary History», VII, 2, 1976, pp. 259-70.
- David, M. *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966.
- Debenedetti, G. *Personaggi e destino* (1947), in *Il personaggio uomo. L'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998, pp. 103-27.
- , *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* (1965), in *Il personaggio uomo*, cit., pp. 9-49.
- Deleuze, G. *Marcel Proust e i segni* (1964), trad. it., Torino, Einaudi, 1986².
- , *La piega. Leibniz e il Barocco* (1988), trad. it., Torino, Einaudi, 1990.
- , *La letteratura e la vita*, in *Critica e clinica* (1993), trad. it., Milano, Raffaello Cortina, 1993, pp. 13-19.

- Deleuze, G. e Parnet, C. *Conversazioni*, trad. it., Verona, ombre corte, 1998.
- de Man, P. *The Rhetoric of Temporality*, in *Blindness and Insight*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983².
- De Matteis, C. *Carlo Emilio Gadda: la conoscenza della scrittura*, in *Il romanzo italiano del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp.109-22.
- De Mauro, T. *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1974⁴.
- Derrida, J. *La scrittura e la differenza* (1967), trad. it., Torino, Einaudi, 1990.
- Di Ciaccia, A. e Recalcati, M. *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.
- Dombroski, R.S. *La dialettica della follia: per un'interpretazione sociale del dolore gaddiano*, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda*, cit., pp. 143-55.
- , *Gadda e il barocco* (1999), trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Donini, P. Introduzione a Aristotele, *Poetica*, cit., pp. XIII-LXI.
- Donnarumma, R. *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006.
- Dossi, C. *Note azzurre* (1870-1907), a cura di D. Isella, 2 voll. Milano, Adelphi, 1964.
- D'Urso, M. *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Eagleton, T. *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1996².
- , *Sweet Violence. The Idea of Tragic*, Oxford, Blackwell, 2003.
- Eco, U. *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1972⁴.

- , *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2002⁸.
- Eliot, T.S. *Hamlet and His Problems*, in *The Sacred Wood* (1920), London-New York, Methuen, 1960, pp. 95-103.
- Fava Guzzetta, L. «*Solaria*» e la narrativa italiana intorno al 1930, Ravenna, Longo, 1973.
- Ferrer Chivite, M. *El laberinto mexicano en/de Juan Rulfo*, México, D.F., Novaro, 1972.
- Ferretti, G.C. *Ritratto di Gadda*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- Foster, E.M. *Aspetti del romanzo* (1927), trad. it., Milano, Garzanti, 1991.
- Foucault, M. *La follia, l'opera assente* (1964), in *Scritti letterari*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1996², pp. 101-10.
- , *Che cos'è un autore* (1969), in *Scritti letterari*, cit., pp. 1-21.
- Francescangeli, E. Voce «Biennio rosso», in *Dizionario del fascismo*, a cura di V. de Grazia e S. Luzzatto, 2 voll., Torino, Einaudi, 2005², vol. I, pp. 165-69.
- Franco, E. «*Pedro Páramo*», in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., Torino, Einaudi, vol. III, 2002, pp. 717-23.
- Fratnik, M. *L'Écriture détournée. Essai sur le texte narratif de C.E. Gadda*, Torino, Albert Meynier, 1990.
- Freud, S. *L'interpretazione dei sogni* (1899), Torino, Boringhieri, 1973.
- , *Psicopatologia della vita quotidiana. Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori* (1901), trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1971.
- , *Totem e tabù. Concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici* (1912-13), trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1969.

- , *Introduzione alla psicoanalisi. Prima e seconda serie di lezioni (1915-17)*, trad. it., Torino, Boringhieri, 1978².
- , *Perturbante (1919)*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1991², pp. 267-307.
- , *La negazione (1925)*, in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1979, pp. 375-81.
- , *Il disagio della civiltà (1929)*, in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1971.
- Frye, N. *Anatomia della critica. Quattro saggi (1957)*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000.
- Galimberti, U. *Il corpo. Antropologia, psicoanalisi, fenomenologia*, Milano, Feltrinelli 1984².
- Gelli, P. *Sul lessico di Gadda*, in «Paragone», 230, 1969, pp. 52-77.
- Genette, G. *Figure III. Discorso del racconto (1972)*, Torino, Einaudi, 1976.
- , *Nuovo discorso del racconto (1983)*, Torino, Einaudi, 1987.
- , *Palinsesti. La letteratura al secondo grado (1982)*, trad. it., Torino, Einaudi, 1997.
- Gentile, E. *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002.
- Ginzburg, C. *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.
- Gioanola, E. *L'uomo dei topazi. Interpretazione psicanalitica di C.E. Gadda*, Milano, Librex, 1987.
- , *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book, 2004.
- Girard, R. *Menzogna romantica e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita (1961)*, trad. it., Milano, Bompiani, 2002.

- Goldmann, L. *Le Dieu caché. Études sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1959.
- , *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- González Boixo, J.C. *Claves narrativas de Juan Rulfo*, León, Universidad de León, 1983.
- , *Lectura temática de la obra de Juan Rulfo*, in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., pp. 651-62.
- , *Aclaraciones de Juan Rulfo a su novela «Pedro Páramo»*, in J. Rulfo, *Pedro Páramo*, a cura di J.C. González Boixo, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004¹⁸, pp. 247-51.
- , *Introduzione a J. Rulfo, Pedro Páramo*, a cura di J.C. González Boixo, cit., pp. 9-62.
- Gramigna, G. *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980.
- Greimas, A.J. *Del senso* (1970), trad. it., Milano, Bompiani, 1996.
- Guglielmi, A. *Carlo Emilio Gadda*, in *Letteratura italiana. I Contemporanei*, vol. II, Milano, Marzorati, 1963, pp. 1051-69.
- Guglielmi, G. *Lingua e metalinguaggio di Gadda*, in *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 128-37.
- , *Il romanzo e le categorie del tempo*, in *La prosa italiana del Novecento. Umore, metafisica, grottesco*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 3-29.
- , *I paradossi di Gadda*, in *La prosa italiana del Novecento*, cit., pp. 211-43.
- , *Peri Bathous*, in *La prosa italiana del Novecento*, cit., pp. 56-84.
- , *Gadda e la tradizione del romanzo*, in *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 181-209.
- Hagège, C. *L'uomo di parole. Linguaggio e scienze umane* (1985), Torino, Einaudi, 1989.

- Hamon, Ph. *Pour un statut sémiologique du personnage*, in R. Barthes *et alii*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-80.
- Hegel, G.W.F. *Fenomenologia dello spirito* (1807), ed. it. a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2001².
- , *Estetica* (1836-38), ed. it. a cura di Nicolao Merker, 2 voll., Torino, Einaudi, 1997.
- Ivanov, V.V. *et al.*, *Tesi per un'analisi semiotica delle culture in applicazione ai testi slavi* (1973), in C. Prevignano (a cura di), *La semiotica nei Paesi slavi*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 194-220.
- Isella, D. Nota a *La meccanica*, in C.E. Gadda, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1171-226.
- , Nota ai racconti incompiuti, in C.E. Gadda, *Romanzi e racconti*, vol. II, cit., pp. 1301-38.
- , *Gadda e Milano*, in M.A. Terzoli (a cura di), *Le lingue di Gadda*, Roma, Salerno, 1995, pp. 45-63.
- Isnenghi, M. *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2002⁵.
- Jacob, F. *Evoluzione e bricolage*, trad. it., Torino, Einaudi, 1978.
- Jakobson, R. *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1958.
- Jameson, F. *Marxism and Form. Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- , *Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1981.

- , *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- Jankélévitch, V. *L'ironia* (1936, 1964), ed. it. a cura di F. Canepa, Genova, il melangolo, 1987.
- , *Vagabondo umorismo*, in R. Prezzo (a cura di), *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Milano, Cortina, 1994, pp. 176-83, a p. 177 (tratto da V. Jankélévitch e B. Bérlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Parigi, Gallimard, 1978).
- Jauss, H.R. *Tempo e ricordo nella «Recherche» di Marcel Proust* (1986), trad. it., Firenze, Le Lettere, 2003.
- Jones, E. *Hamlet and Oedipus*, New York, Doubleday Anchor Books, 1954.
- Kermode, F. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* (1966), trad. it., Milano, Rizzoli, 1972.
- Krook, D. *Elements of Tragedy*, New Haven-London, Yale University Press, 1966.
- Kundera, M. *L'arte del romanzo*, trad. it., Milano, Adelphi, 1990².
- La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, 2 voll., a cura di A. Cortellessa e G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001.
- Lacan, J. *Discorso sulla causalità psichica* (1946), in *Scritti*, 2 voll., trad. it., Torino, Einaudi, 1974, vol. I, pp. 145-87.
- , *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'«io»* (1949), *Scritti*, cit., vol. I, pp. 87-94.
- , *Il simbolico, l'immaginario e il reale* (1953), in *Dei Nomi-del-Padre seguito da Il trionfo della religione*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2006, pp. 5-32.

- , *Il seminario*, Libro I: *Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954)*, Torino, Einaudi, 1978.
- , *Il Seminario*, Libro IV: *La relazione d'oggetto (1956-1957)*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 1996.
- , *Il seminario*, Libro VI: *Le formazioni dell'inconscio (1957-1958)*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia e M. Bolgiani, Torino, Einaudi, 2004.
- , *Il seminario*, Libro XI: *I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi (1964)*, ed. it. a cura di A. Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2003.
- Laing, R.D. *L'io diviso. Studio di psichiatria esistenziale (1959)*, trad. it., Torino, Einaudi, 2001.
- Laplanche, J. e Pontalis, J.-B. *Enciclopedia della psicoanalisi*, 2 voll., ed. it. a cura di L. Mecacci e C. Puca, Roma-Bari, Laterza, 2005⁷.
- Lepre, A. e Petraccone, C. *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Leucadi, G. *Il naso e l'anima. Saggio su Carlo Emilio Gadda*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- Lorenzini, N. *Gadda, la ciclicità, la «deformazione»*, in *Le maschere di Felicità. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Lecce, Piero Manni, 1999, pp. 129-57.
- Lotman, J.M. *La struttura del testo poetico (1970)*, trad. it., Milano, Mursia, 1985².
- , *Tesi sull'«arte come sistema secondario di modellizzazione»*, in J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, ed. it. a cura di D. Ferrari-Bravo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, pp. 1-27.
- Lotman, J.M. e Uspenskij, B.A. *Tipologia della cultura (1973)*, ed. it. a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 2001².

- Lucchini, G. *Gadda lettore di Freud*, in *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, pp. 109-21.
- Lugnani, L. «Pezzi di bravura» e discorsività narrativa (sul VI tratto della «Cognizione»), in C. Savettieri, Benedetti, C. e Lugnani, L. (a cura di), *Gadda. Meditazione e racconto*, Pisa, ETS, 2004, pp. 43-66.
- Lukács, G. *L'anima e le forme* (1911), trad. it., Milano, Sugar, 1972.
- , *Teoria del romanzo* (1920), trad. it., Parma, Pratiche, 1994.
- , *Storia e coscienza di classe* (1923), trad. it., Milano, Sugar, 1970³.
- , *Il romanzo come epopea borghese* (1935), in G. Lukács, M. Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di V. Strada, Torino, Einaudi, 1976, pp. 131-178
- , *Il marxismo e la critica letteraria* (1953), trad. it., Torino, Einaudi, 1964.
- , *Il romanzo storico* (1957), trad. it., Torino Einaudi, 1974⁴.
- Lunetta, M. *Gadda e il desiderio filosofico*, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda*, cit., pp. 81-84.
- Luperini, R. *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 voll., Torino, Loescher, 1981.
- , *Costruzione di una «costruzione»: il «Baudelaire» di Benjamin, il moderno, l'allegoria*, in *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 85-110.
- , *La «costruzione» della «cognizione» in Gadda*, in *L'allegoria del moderno*, cit., pp. 259-78.

- , *Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- , *Rinnovamento e restaurazione del codice narrative: prelievi testuali da Malerba, Consolo, Volponi*, in *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 157-67.
- , *L'autocoscienza del moderno nella letteratura del Novecento*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006, pp. 7-21.
- Luzzatto, S. *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1998.
- Lyotard, F. *Condizione postmoderna* (1979), trad. it., Milano, Feltrinelli, 1999¹².
- Macchia, G. *Nascita e morte della digressione: da «Fermo e Lucia» alla «Storia della Colonna infame»*, in *Tra don Giovanni e don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 19-56.
- , *Tutti gli scritti su Proust*, Torino, Einaudi, 1997.
- Macherey, P. *A Theory of Literary Production* (1966), trad. ingl., London-New York, Routledge, 2006.
- Magris, C. *Dietro quest'infinito: Robert Musil*, in *Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 212-55.
- Manganaro, J.-P. *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Paris, Seuil, 1994.
- Manganelli, G. *La letteratura come menzogna* (1967), in *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 215-23.

- , *La riga bianca* (1975), in *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, pp. 26-30.
- Manzoni, A. *Del romanzo storico*, in *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953.
- Manzotti, E. *Descrizione 'per alternative' e descrizione 'commentata'. Su alcuni procedimenti caratteristici della scrittura gaddiana*, in M.-H. Caspar (a cura di), *Carlo Emilio Gadda*, numero monografico di «Italies – Narrativa», 7, 1995, pp. 115-45.
- , «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. IV: *Il Novecento*, t. II: *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 201-337.
- Maraini, D. *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 9-21.
- Maravall, J.A. *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica* (1975), trad. it., Bologna, Il Mulino, 1985.
- Martin, G. *Il romanzo di un continente: l'America Latina*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. III, cit., pp. 505-25.
- Marx, K. *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, ed. it. a cura di N. Bobbio, Torino, Einaudi, 1968.
- Marx, K. e Engels, F. *L'ideologia tedesca* (1845-46), ed. it. a cura di C. Luporini, Roma, Editori Riuniti, 1972.
- , *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Roma-Bari, Laterza, 1974⁵.
- Mastropasqua, A. *Il progetto e lo scacco*, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda*, cit., pp. 49-60.

- Matte Blanco, I. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), trad. it., Torino, Einaudi, 1981².
- Mazzacurati, G. *Da Proust a Musil: la scienza e il romanzo del romanzo del sapere perduto*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995².
- Mengaldo, P.V. *L'arco e le pietre (Calvino e «Le città invisibili»)*, in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 406-26.
- Mignolo, W.D. *Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del «Tercer Mundo»*, in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., pp. 531-47.
- Mongini, F. *Il genio tra nevrosi e follia. Carlo Emilio Gadda, Dino Campana*, Torino, UTET, 2007.
- Morandi, R. *Storia della grande industria in Italia*, Torino, Einaudi, 1966².
- Moretti, F. *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987.
- , *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Torino, Einaudi, 1994.
- , *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- Mortara Garavelli, B. *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985.
- Musil, R. *Schizzo sulla conoscenza del poeta* (1918), in *Saggi e lettere*, 2 voll., ed. it. a cura di B. Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1995.
- Nava, G. *Gadda lettore di Manzoni*, in «Belgafor», 3, 1965, pp. 339-52.
- Nietzsche, F. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), ed. it. a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 1974.

- , *Umano, troppo umano* (1886), ed. it. a cura di S. Giametta, 2 voll., trad. it., Milano, Adelphi, 1981.
- , *Genealogia della morale. Uno scritto polemico* (1887), a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1984.
- Orlando, F. *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982.
- , *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata*, in M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, trad. it., Torino, Einaudi, 1991, pp. VII-XXXVII.
- Orlando, L. Nota a *Gli anni* e *Verso la Certosa*, in C.E. Gadda, *Saggi giornali favole*, vol. I, cit., pp. 1251-67 e 1269-95.
- Ortega, J. *La novela de Juan Rulfo: «summa» de arquetipos* (1969), J. Sommers (a cura di), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México, D.F., Sep/Setentas, 1974, pp. 76-87.
- Ortega Galindo, L. *Expresión y sentido de Juan Rulfo*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1984.
- Ortega y Gasset, J. *Meditazioni del Chisciotte* (1914), trad. it., Napoli, Guida, 2000.
- , *Sul romanzo* (1925), trad. it., Milano, SugarCo, 1983.
- Paccagnella, I. *Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II: *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 103-67.
- Palazzeschi, A. *Evviva questa Guerra!*, in «La Voce», III, 21, 1914, p. 162; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III: «La Voce» (1908-1914), cit., p. 398.
- , *L'antidolore* (1956), in R. Prezzo (a cura di), *Ridere la verità*, cit., pp. 128-45.

- Pandini, G. *L'utopia linguistica di Gadda*, in «Otto-Novecento», I, 6, 1977, pp. 129-51.
- Papi, F. *Per un'ontologia del ricordare*, in «Iride», 14, 1995, pp. 123-30.
- Papini, G. *La vita non è sacra*, in «Lacerba», I, 20, 1913, pp. 223-25; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. IV: «Lacerba» «La Voce» (1914-1916), a cura di G. Scalia, Torino, Einaudi, 1961², pp. 205-8
- Papponetti, G. *Gadda e/o D'Annunzio. Fallimento e congedo del Superuomo*, in «Otto-Novecento», VIII, 1, 1984, pp. 23-42.
- Papuzzi, A., *Intervista a Vincenzo Consolo*, in «L'Indice», 5, 1992.
- Pareto, V. Introduzione a *Les systèmes socialistes* (1902), in *Una teoria critica della scienza della società*, antologia a cura di G. Busino, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 169-211.
- , *Rentiers et spéculateur*, in «L'Indépendance», 1° maggio 1911, pp. 157-66, riprodotto col titolo *Redditieri e speculatori* in *Scritti sociologici*, a cura di G. Busino, Torino, UTET, 1966, pp. 472-80.
- , *Compendio di sociologia generale* (1920), a cura di G. Busino, Torino, Einaudi, 1978.
- , *Fatti e teorie* (1920), in *Scritti sociologici*, cit.
- Parlangèli, O. (a cura di). *La nuova questione della lingua*, Brescia, Paideia, 1971.
- Pasolini, P.P. *Gadda*, in *Passione e ideologia* (1960), ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, vol. I, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1049-61.
- , *Nuove questioni linguistiche*, in *Empirismo eretico* (1972), Milano, Garzanti, 1995, pp. 5-24.

- Patrizi, G. *Le parole della materia. Gadda teorico della letteratura*, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda*, cit., pp. 63-73.
- Paz, O. *El laberinto de la soledad* (1950), México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Pecoraro, A. *Gadda*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Pedriali, F.G. *The Mark of Cain: Mourning and Dissimulation in the Works of Carlo Emilio Gadda*, in M. Bertone e Robert S. Dombroski (a cura di), *Carlo Emilio Gadda: Contemporary Perspectives*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997, pp. 132-58.
- Pinotti, G. Nota a *Eros e Priapo*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. II, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M.A. Terzoli, Milano, Garzanti, 1992, pp. 991-1023.
- Pirandello, L. *L'umorismo* (1908), Milano, Mondadori, 1986.
- Prezzolini, G. *Facciamo la guerra*, in «La Voce», VI, 16, 1914, pp. 1-6; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III: «La Voce» (1908-1914), cit., pp. 703-6.
- , *La guerra tradita*, in «La Voce», VI, 18, 1914, pp. 2-4; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III: «La Voce» (1908-1914), cit., pp. 712-13.
- Proust, M. *Contre Sainte-Beuve* (1908), in *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, a cura di P. Clarac e Y. Sandre, Paris, Gallimard, 1971.

- , *Sentiments filiaux d'un parricide* (1907), in *Pastiches et mélanges*, in *Contre Saint-Beuve*, cit., pp. 150-59.
- Quinto Orazio Flacco, *De arte poetica*, in *Le opere*, Torino, UTET, 1969.
- Raimondi, E. *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, 1997².
- , *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Rankin, H.D. *Petronius the Artist: Essays on the Satyricon and its Author*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1971.
- Redazione de «La Voce», *Partiti e gruppi davanti alla guerra*, in «La Voce», VI, 17, 1914, pp. 4-10; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. III: «La Voce» (1908-1914), cit., pp. 707-11.
- Redazione di «Lacerba», *Ultimo appello*, in «Lacerba», III, 20, 1915, p. 153; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. IV: «Lacerba» «La Voce» (1914-1916), cit., p. 387.
- Ricoeur, P. *Storia e verità* (1955), trad. it., Cosenza, Costantino Marco, 1994.
- Rigotti, F. *Gola. La passione dell'ingordigia*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Rinaldi, R. *La paralisi e lo spostamento. Lettura della «Cognizione del dolore»*, Bastogi, Livorno, 1977.
- Risset, J. *Carlo Emilio Gadda o la filosofia alla rovescia*, in *L'invenzione e il modello*, Roma, Bulzoni 1972, pp. 156-164.
- , *Progetto di descrizione del rapporto letteratura-filosofia in Gadda*, in F. Bettini et al. (a cura di), *L'alternativa letteraria del '900*, cit., pp. 7-9.

- Robbe-Grillet, A. *Pour un nouveau roman* (1961), Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.
- Rodríguez-Alcalá, H. *El arte de Juan Rulfo. Historias de vivos y difuntos*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1965.
- , *Miradas sobre «Pedro Páramo» y la «Divina Commedia*, in J. Rulfo, *Toda la obra*, cit., pp. 773-84.
- Roffé, R. *Juan Rulfo. Autobiografía armada*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.
- Rorty, R. *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1990².
- , *Filosofi e romanzieri*, in «Lettera internazionale», 27, 1991, pp. 17-21.
- Roscioni, G.C. *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1975² e 1995³.
- , *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997.
- Rossi-Landi, F. *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968.
- Sánchez, E. *The Fractal Structure of «Pedro Páramo»*, in «Hispania», LXXXVI, 2, 2003, pp. 231-36.
- Sartre, J.-P. *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), Paris, Gallimard, 1948.
- Savettieri, C. *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, Pisa, ETS, 2008.
- Schopenhauer, A. *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), trad. it., Roma-Bari, Laterza, 2002¹⁰.
- Segre, C. *Polemica linguistica ed espressionismo dialettale nella letteratura italiana*, in *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 383-412.

- , *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino Einaudi, 1979, pp. 169-83.
- , *Novità su Gadda*, in «alfabeta», 55, 1983, pp. 3-4.
- , *Punti di vista e polifonia nell'analisi narratologica*, in *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 85-101.
- , *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- , *Riflessioni sul punto di vista*, in *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 13-26.
- Sini, C. *L'unità della scienza e il ritorno della filosofia*, in «Parol», 8, 1992, pp. 7-27.
- Soffici, A. *Memento*, in «Lacerba», III, 22, 1915, p. 163; riprodotto in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. IV: «Lacerba» «La Voce» (1914-1916), cit., pp. 399-401.
- Sommers, J. *Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo)*, in Id. (a cura di), *La narrativa de Juan Rulfo*, cit., pp. 17-22.
- Spinella, M. *Carlo Emilia Gadda o della trasgressione*, in «Rinascita», 21, 1973, p. 48.
- Spitzer, L. *Le style de Marcel Proust* (1959), in *Études de style*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1970, pp. 397-473.
- Starobinski, J. *L'Œil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal* (1961), Paris, Gallimard, 1999.
- , Prefazione a I. Calvino, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, pp. IX-XXXIII.
- , *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001².
- Steiner, G. *La morte della tragedia* (1960), trad. it., Milano, Garzanti, 1999².

- , *Vere presenze*, trad. it., Milano, Garzanti, 1992.
- Stellardi, G. *Gadda tragico: miseria e grandezza della letteratura*, in «I quaderni dell'Ingegnere», 2, 2003, pp. 169-89.
- Terzoli, M.A. *Le immagini della memoria*, in Ead. (a cura di), *Le lingue di Gadda*, cit., pp. 225-46.
- Testa, E. *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- Todorov, T. *Typologie du roman polizie* (1966), in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 55-65.
- Trilling, L. *Sincerity and Truth*, Cambridge, MA-London, Harvard University Press, 1972.
- Trovato, S.C. *I dialetti galloitalici della Sicilia: «status» attuale e progetti di ricerca*, in G. Holtus, M. Metzeltin e M. Pfister (a cura di), *La dialettologia italiana oggi. Studi offerti a Manlio Cortelazzo*, Tübingen, Narr, 1989, pp. 359-71.
- Vasari, G. *Le vite de' più eccellenti pittori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze, Sansoni, 1881.
- Vasoli, C. Introduzione a A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., pp. IX-LXII.
- Vattimo, G. *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.
- Weinrich, H. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964), trad. it., Bologna, Il Mulino, 2004².
- , *Linguistica della menzogna*, in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 127-85.
- Wölfflin, H. *Concetti fondamentali della storia dell'arte* (1915), Milano, TEA, 1994.

Zendejas, F. *Dondelos sollozos hablan*, in «México en la Cultura», 318, 1955, pp. 2 e 5.

6. *Altri testi citati*

Alighieri, D. *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

Boccaccio, G. *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1987⁶.

Doestoesvkij, F. *L'idiota*, trad. it., Torino, Einaudi, 1984².

Dossi, C. *Vita di Alberto Pisani* (1870), Torino, Einaudi, 1976.

Eliot, T.S. *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in *The Complete Poems and Plays (1909-1950)*, Harcourt Brace, New York, 1971, pp. 3-7.

Joyce, J. *Ulysses* (1922), New York, The Modern Library, 1992.

La Bibbia di Gerusalemme, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1995¹³.

Manzoni, A., *Fermo e Lucia* (1823), a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002.

—, *I Promessi Sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1988.

—, *I Promessi Sposi* (1840), a cura di S.S. Nigro, Milano, Mondadori, 2002.

Montale, E. *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1979².

Musil, R. *L'uomo senza qualità* (1929-42), trad. it., Torino, Einaudi, 1957⁷.

Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, 1835-42, in *Œuvres intimes*, a cura di H. Martineau, Paris, Gallimard, 1955.

Swift, J. *Gulliver's Travels* (1726), in *The Writings of Jonathan Swift*, a cura di R.A. Greenberg, New York-London, 1973.

Verga, G. *Eva* (1873), in *Opere*, a cura di L. Russo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

—, *I Malavoglia* (1881), in *Opere*, cit.