

## Il fuoco della favola Romanzo e città nell'«Adalgisa» di Gadda

Riccardo Stracuzzi

Pubblicato: 15 giugno 2020

### *Abstract*

How does a narrator use that scenic, articulate and composite material that we call 'city'? To give an example, how and to what purpose is Carlo Emilio Gadda's page – stylistically brimful, and apparently scarcely narrative – named after a city (Milano)? Based on similar questions, this article explores *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a peculiar textual product that is located between two typical containers of narrative forms. Without being a novel, indeed, *L'Adalgisa* is no longer a collection of short stories.

In che modo un narratore si serve di quel genere di materiale scenico, articolato e composito, che chiamiamo 'città'? Per fare un caso specifico, in che modo e con quali obiettivi la pagina dello scrittore Carlo Emilio Gadda – stilisticamente satura, e all'apparenza provvista di scarsa virtù diegetica – può determinare se stessa in chiave urbana? Sulla scorta di queste domande, nelle pagine che seguono si esamina *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, singolare manufatto testuale che si colloca al confine tra due tipici contenitori di forme narrative: senza essere ancora un romanzo, infatti, *L'Adalgisa* non è più una raccolta di racconti.

**Keywords:** campagna; *mise en abyme*; racconto; rappresentazione; paratesti.

**Riccardo Stracuzzi:** Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ [riccardo.stracuzzi@unibo.it](mailto:riccardo.stracuzzi@unibo.it)

Ha studiato a Bologna e a Ginevra: laurea in Filosofia e dottorato in Italianistica, entrambi a Bologna. Si è occupato principalmente di Carlo Emilio Gadda, di Ugo Foscolo, del romanzo dell'Ottocento, di narrativa e lirica italiana del Novecento, del rapporto tra ideologia e scrittura nella modernità italiana. Insegna Italiano e Studi sociali presso il Cpia Metropolitano di Bologna, ed è incaricato di insegnamento (Letteratura italiana contemporanea) presso l'Università di Bologna.

Copyright © 2020 Riccardo Stracuzzi

The text in this work is licensed under Creative Commons by-sa License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Allora accesero le luci elettriche, [...] bussarono alla camera del figlio, lo chiamarono «señor..., señor...» [...]; nessuno. Il letto intatto. Il grande tavolo liscio. Sul tavolo un libro aperto, una fotografia del fratello di lui [...]. Uno degli intrusi indugiò a guardare la fotografia, e lesse poi alcune righe del libro aperto. «... Ma le leggi della perfetta città devono...».<sup>1</sup>

Tra gli scartafacci del *Fulmine sul 220* – prodromo testuale di un testo narrativo assai singolare, *L'Adalgisa*, che vedrà la luce anni dopo – si incontra un brano intimo e casalingo, di tenore monologico. Per leggerlo, occorre andare alla stesura del *Fulmine* afferente al periodo 1933-'35, *Pane al disoccupato*: la scena è ambientata nella casa dei Caviglioli (nell'*Adalgisa*, saranno i Cavenaghi-Caviggioni), durante un pomeriggio di fine febbraio.

### 1. *La nostra letteratura militante*

È l'ora che precede di poco, o di poco segue il tramonto.<sup>2</sup> Donna Elsa si è abbandonata sulla sua poltrona. Assonnata, distratta, afflitta dal tedio delle solite cose, e delle giornate ripetitive, cerca di riprendere un lavoro all'uncinetto; le dita, però, non rispondono come dovrebbero, gli sbadigli si susseguono e la noia non cessa. Non ci vuole molto perché l'opera dell'uncinetto si riveli sfilacciata e inefficace: l'esecuzione s'incanta, infatti, alla quinta fila, per un attacco sbagliato. Venti file ancora, e l'errore balza agli occhi: bisognerebbe disfare la piccola tela che questa Penelope borghese – in attesa di un Ulisse, che però non può essere il nobile Gian Maria, suo marito – ha tessuto. O almeno bisognerebbe disfare queste ultime venticinque file, trovare il nuovo gomitolino necessario per riprendere, dal momento che quello in uso è alla fine, poi nuovamente allineare nuovi punti e così via. Ma la voglia manca:

Buttò, irritata, il lavoro e pensò di riprendere il romanzo che, da due mesi a quella parte, usava compulsare un po' tutti i giorni, nella deliberata volontà di arrivare a consumarlo. Era uno de' più bei romanzi della nostra letteratura militante, e Donna Elsa, questa volta, cominciava davvero a lasciarsi prendere dal fuoco della favola, sebbene la voce dei regolamenti, insorta, volesse raggelare di sua severità quel così dolce fuoco. Arrossì lievemente: levò il volto: si ravviò una ciocca de' capelli che ricadeva. Si sforzò di ricapitolare mentalmente le duecento pagine lette, e, non riuscendo a ricordare che cosa dicevano, si aiutò allora con l'immagine del protagonista. Era un giovinetto gracile e incerto, dal volto segaligno, il quale durante i primi vent'anni della sua trambasciata vita, si era scrutato a fondo in una sorta di doloroso soliloquio. Questo soliloquio era uno dei più terribili solilo-

<sup>1</sup> C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano Garzanti, 1988 [= RR I], p. 750. Come in questo caso, citerò prevalentemente dall'edizione delle *Opere* gaddiane diretta da D. Isella per Garzanti; queste le altre sigle – ormai invalse negli studi – che utilizzerò: RR II = *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 1989; SGF I = *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991; SVP = *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993.

<sup>2</sup> C.E. Gadda, *Un fulmine sul 220* [d'ora in avanti, F220], a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2000, p. 77: «Quel pomeriggio, il febbraio ultimo aveva disteso una impreveduta fascia di porpora sui fastigi e sui tègoli».

qui che fossero mai stati scritti. Respingeva ogni lusinga della vita, presagiva la catastrofe: con la catastrofe arrivava anche la catarsi. Sicché figurarsi la gioia dei critici. | Il giovinetto, a suo modo, aveva perdurato vent'anni nella più encomiabile castità. Poi, a un tratto, la marchesa Biraghi-Ponzoni lo aveva deglutito. Egli aveva corrisposto agli ardori della gentildonna, come un argine intaccato alla piena. | Nell'oblio d'ogni consuetudine e d'ogni legge del mondo, i due avevan vissuto memorabili giorni: e i languidi fiori, profusi dal romanziere in camera da letto, senza economia, avevan fatto quel talamo, nonché le movimentate iniziative della Ponzoni-Biraghi, degno al tutto della sua penna primo-premio. Qualche tocco alla Bourget rivelava nell'autore (un po' fuori novecento) una documentazione in materia di lingerie e una dimestichezza commovente coi cataloghi delle più rinomate Case di Biancheria, Seteria e Lingerie. In poche settimane il povero giovine era stato ridotto al lumicino mentre la insaziabile Ponzoni, come una lupa, come Clodia, volgevasi crudelmente ad altri. Adesso, a pagina 252, cominciava l'agonia del giovine: egli aveva meditato la sua saffica, dal letto in cui giaceva rifinito aveva composto il suo «pauca nuntiate», ma poi, dopo una crisi d'una diecina di pagine, aveva rinunciato alle contumelie dell'estremo congedo, aveva lacerato il suo terribile «vivat valeatque». Il suo testamento olografo, una settantina di pagine ancora intonse, egli non lo avrebbe commesso, oh!, alla vorace Marchesa; sì ad una giovinetta apparsagli radiosa nel delirio, purissima, di nome Eleuteria, coronata del mirto; e capace di leggere settanta pagine di valore, dello spirito d'un prosatore contemporaneo, simbolo della libertà d'ogni impulso e d'ogni essere, nel mare infinito dell'eternità. La corvée terrena era simboleggiata dalla rovente violenza della Ponzoni-Biraghi che all'ultimo momento uno specialista di malattie nervose giudicava affetta da «ninfomania paranoica a tendenza dissociante» e da «reversione ereditaria a sfondo istero-epilettico». Il popolo milanese la chiamava invece la matta Biraga già da dieci anni: perché è un popolo abbastanza sbrigativo. Il verdetto dello specialista, nel romanzo, non costò nulla: sicché i giudici del Concorso poterono in piena coscienza affermare che il romanziere possedeva in sommo grado «quella capacità di trasfigurazione del reale e del documentarismo» che è propria del vero artista. Così la mancata parcella del neurologo valse ventimila lire di lauro al poeta. [F220, pp. 77-79]

Il passo è molto lungo; ma è utile leggerlo per introdurre a una questione che già si profila nel *Fulmine*, è che sarà nuovamente posta, sia pure con diverso grado di espressione, nell'*Adalgisa*. La questione riguarda l'incidentale discorso del romanzo su se stesso o, almeno, sulle forme del racconto: dove ci conduce questo piccolo episodio narrativo, se lo interrogiamo sotto la specie dell'idea di romanzo che, ironicamente e quindi per antifrasi, vi è dichiarata? Questa idea, o almeno quello che riusciremo a ricostruirne, è utile per descrivere e per definire – anche parzialmente – quale genere di stranissimo manufatto narrativo sia *L'Adalgisa*? E *l'Adalgisa* stessa, in ultimo, è implicata sotto qualche aspetto dalla figurazione della scena cittadina entro la quale si iscrive?

## 2. Raffigurare i figuranti

Non è possibile rintracciare, posto che ce sia uno, il modello di questo racconto nel racconto;<sup>3</sup> o, se si preferisce, di romanzo *à la Bourget* nel romanzo (tentato, ma non condotto a termine). Il repertorio cui il narratore allude, qui, ha qualcosa a che fare con una tarda scapigliatura intesa in senso lato: ossia, *bohémienne*, enfatica, passionale, sesso-maniacale e mortuaria; e però ripulita da cadenze umanitarie, edificanti e borghesi. A questo repertorio –

<sup>3</sup> Formalmente: di questo sommario metadiegetico che il narratore di primo grado compila a beneficio del narratario di primo grado (il lettore), implicando nella sua campagna critica e commentante il narratario di secondo grado, cioè uno dei personaggi (Donna Elsa) del racconto di primo grado. È questo gioco, costituito tanto dalla forma narrativa scelta (sommario), quanto dall'implicazione del personaggio in posizione di narratario interno, a consentire all'autore un uso normativo, per così dire, dell'inserzione metadiegetica.

specialmente in chiave tematica, – con quanto ha di tangente con certo gusto dannunziano 1891-1894 (non più solo estetistico, ma non ancora politico-apocalittico: quindi tra *Giovanni Episcopo* e *Il trionfo della morte*), Gadda è particolarmente interessato: tanto è vero che su di esso imposta i progetti del *Racconto italiano di ignoto del novecento* (1924), di *Dejanira Classis* o *Novella 2.<sup>a</sup>* (1928), della *Meccanica* (1928-1929) e, per l'appunto, del *Fulmine sul 220*.<sup>4</sup>

Preciso modello a parte,<sup>5</sup> qualche lume per delimitare questo repertorio – qui insieme promosso e rifiutato (promosso, cioè, a registro tematico e stilistico da rifiutare) – si può trarre da un elenco di letture romanzesche che il narratore del *Fulmine*, e poi dell'*Adalgisa*, fornisce più avanti.<sup>6</sup> Ciò che conta appuntare, però, è tutt'altro: il giovane Gadda – tale in quanto *auctor*, se non anagraficamente (nel 1931-'33 è tra i quaranta e i quarantadue anni) – ha qualche

<sup>4</sup> E d'altronde, sull'intreccio di *Eros & Thanatos*, con allegazione di postille psichiatriche varie – poi psicoanalitiche – si fondano anche la *Cognizione* e il *Pasticciaccio*. Il fenomeno pertiene a un programma giovanile dell'autore: quello ben noto di riuscire 'shakespeariano' (cfr. *Dejanira Classis*, in RR II, p. 1314), o 'dostoevskiano' (implicitamente, stando al gatto ripetutamente gettato da una finestra, nella *Cognizione*: vd. RR I, p. 598). Lo shakespeariano e il dostoevskiano, in breve, coincidono con scelte tematiche: oggetto narrativo gaddiano hanno da essere il sessuale e/o l'anormale combinati con il sanguinoso, l'omicidiale e l'atroce.

<sup>5</sup> Che in realtà esiste, ma non è romanzesco. Gadda prende di peso l'episodio da uno dei libri memoriali di Alessandrina Massini in Ravizza (1846-1915), nune tutelare della Casa di Lavoro, presso la Società Umanitaria di Milano: *I miei ladruncoli*, Milano, Seminazione laica, 1907; e *Sette anni di vita della casa di lavoro. Memorie inedite*, Milano, Società Umanitaria, 1915. Su Ravizza, oltre alla sintetica [voce on-line](#) dell'*Enciclopedia delle donne*, ora si può vedere C.A. Colombo, G. Nuvoli (a cura di), *Alessandrina Ravizza. La signora dei disperati*, Milano, Raccolto, 2015. Gadda svolge la sua ricerca sull'Umanitaria, e così consulta le memorie di Ravizza, per impostare il lungo *excursus* che dedica, nella *Meccanica* (1924-1928/29; cfr. RR II, pp. 496-511), alla filantropica società milanese: donde il fatto che la Biraghi-Ponzoni del *Fulmine* non sia altro se non il *remake* dell'innominata ma «libidinosa professoressa» – ossia, dell'«incupidita ménade» o «bassàride» – della *Meccanica* (cfr., in specie, pp. 500-503).

<sup>6</sup> I Cavigioli, pur nati con il «bernoccolo dell'ingegnere», e perciò «ingegneri tendenziali, ingegneri onorari» (F220, p. 95), non sono però refrattari alla letteratura: «con la biblioteca del Filologico, rifinivano de' più moderni tocchi la loro istruzione, riuscita un po' troppo greve di classicità: vi avevano scoperto il "Come le foglie" di Giuseppe Giacosa; "Les mémoires d'une femme de chambre" di Georges Ohnet; e le opere complete e più minute di Virgilio Brocchi, poi con ulteriori ricerche bibliografiche, affondati negli schedari, "La collana della regina" del Pedrazzi e "La tragedia di Mayerling" di Giuseppe Arciduca» (F220, p. 97). Nei *Ritagli di tempo*, cioè nella successiva *Adalgisa*, il brano è così ritoccatto: vd. RR I, p. 412: a) scompare il nome di Giacosa, gloria milanese (ma d'acquisto) e co-librettista (con Illica) della *Bohème* di Puccini, forse poco scapigliato e troppo intimista; b) *Les mémoires d'une femme de chambre* (ma in verità *Le journal d'une femme* ecc.: l'errore di Gadda deriva senza dubbio dalla trad. it., pubblicata a Torino da Fiorini nel 1900 e poi, nel 1901, a Firenze da Salani, con eguale titolo: *Le memorie di una cameriera*), del 1891, è ridato a Mirbeau, e sottratto a Ohnet, che non ne aveva responsabilità e che militava un po' dalla parte opposta: anarchico e dreyfusardo Mirbeau, Ohnet antinaturalista e difensore strenuo dei valori borghesi; c) è individuato un solo titolo del socialista Brocchi (*Un posto nel mondo*, del 1920, appartenente alla tetralogia del *Figliuol d'uomo*), di contro alla precedente e più vaga menzione di ipotetici *omnia*; d) al contrario, il richiamo alla pubblicistica biografico-romanzesca sulla morte dell'Arciduca Rodolfo d'Asburgo-Lorena e di Maria Vetsera è dis-individuato (RR I, p. 412: «... e "Il dramma di Mayerling" d'un paio di dozzine di drammaturchi e storiografi specializzati in mayerlingheria»): Giuseppe Arciduca, nel *Fulmine*, adombra Giuseppe Antonio Borgese, autore di un *La tragedia di Mayerling*, uscito nel '25 per Mondadori, e l'anno prima di un dramma in tre atti intitolato *L'arciduca* (sempre in tema, e sempre uscito per Mondadori): doppia quindi l'eufemia, dal cachinno onomastico – arciduca *vs* borghese – si passa alla spersonalizzazione allusiva, e dalla tragedia si passa al dramma; e) resta il mistero di Pedrazzi (Luigi, ci informa il narratore dell'*Adalgisa*), autore di un romanzo storico dal titolo *La collana della regina*, che non arrivo a individuare, e che forse non esiste; va detto, però, che nel racconto *Papà e mamma* degli *Accoppiamenti giudiziosi* si menziona uno Spartaco Pedrazzi, romanziere forse popolare (RR II, p. 630): *Papà e mamma* coincide, fatti salvi gli ovvi ritocchi, con il cap. IV della *Meccanica*, dove figura – al posto di Pedrazzi – un Mario Mariani (RR II, p. 546), lui sì esistente (1884-1951), effettivamente narratore 'storico-popolare', memorialista della Grande Guerra e antifascista, ma non direi autore di un romanzo sull'*affaire du collier de la Reine*.

idea sulla letteratura e sulla funzione dello scrittore in rapporto ad essa. Da scrittore, egli lavora queste idee per mezzo di un procedura testuale che si definisce – sulla scia di un appunto diaristico di Gide – *mise en abyme*.<sup>7</sup> Il che, a ben guardare, colloca il personaggio di Elsa, nella stesura '33-'35 del *Fulmine*, tra le eredi di Emma Bovary.

Nel caso, si tratta di una Bovary in sedicesimo, o quantomeno solo abbozzata,<sup>8</sup> che infatti dedica all'eccitazione letteraria dei propri pruriti sessuali qualche momento di libertà nel pomeriggio (manifesta l'ironia del narratore: «il romanzo che, da due mesi a quella parte, usava compulsare un po' tutti i giorni, nella deliberata volontà di arrivare a consumarlo»), d'altronde ben consapevole dell'aspetto trasgressivo della protratta, piacevole e insieme laboriosa lettura di un romanzo: «cominciava davvero a lasciarsi prendere dal fuoco della favola, sebbene la voce dei regolamenti, insorta, volesse raggelare di sua severità quel così dolce fuoco. Arrossì lievemente: levò il volto: si ravviò una ciocca de' capelli che ricadeva».

Ora, per comprendere il rilievo di questa *mise en abyme*, occorre tratteggiare la supposta fabula del *Fulmine sul 220*, così come si può frammentariamente desumere dalle carte del romanzo poi abbandonato: nella Milano degli anni Trenta, Elsa – bella e giovane donna borghese, sposata a un industriale non più giovane – conosce Bruno, ventenne, anche lui bello ma di estrazione proletaria. Il desiderio reciproco tra Elsa e Bruno si sviluppa progressivamente attraverso sguardi, rari incontri, ricerche l'una dell'altro apparentemente occasionali, fino a quando la borghese e il proletario non decidono di darsi un vero appuntamento. In un casotto di periferia, finalmente, si incontrano e fanno l'amore; ma un fulmine si abbatte sul casotto, lo distrugge e uccide gli amanti. I due cadaveri carbonizzati sono poi scoperti, e identificati: la notizia dell'adulterio e della morte violenta è data dai giornali, e si ripercuote sulla fama e

<sup>7</sup> La nota – non datata (siamo tra il 9 e il 13 settembre 1893) – è presa a La Roque, e si legge in A. Gide, *Diario*, vol. 1, 1887-1925, a cura di É. Marty, trad. it. di S. Arecco, Milano, Bompiani, 2016, p. 169-170: «Preferisco che in un'opera d'arte si ritrovi, trasposto in qualche modo, sulla scala dei personaggi, il soggetto stesso dell'opera. [...] O come, in letteratura, nell'*Amleto*, ma in tante altre opere teatrali. Nel *Wilhelm Meister*, le scene di marionette o della festa al castello. Nel *Crollo della casa Usher*, la lettura che viene fatta a Roderick ecc. Nessuno di questi esempi è assolutamente corretto. Lo sarebbe molto di più [...] quel che ho cercato di esprimere nei miei *Cahiers*, nel mio *Narcisse* e in *La tentative*, cioè il paragone con il procedimento dello stemma, che consiste nella *mise en abyme* di un secondo emblema all'interno del primo». Per una lettura della pagina di Gide in questione, e più in generale per un lavoro di classificazione delle varie eventualità del procedimento, è obbligatorio rifarsi a L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla 'mise en abyme'*, trad. it. di B. Concolino Mancini, Parma, Pratiche, 1994, specie pp. 11-51 [ed. or. Paris, Seuil, 1977], ma è utile vedere anche F. Hallyn (présentées par), *Onze études sur la mise en abyme*, Gent, Romanica gandensia, 1980; il più recente studio di L. Berta, *Oltre la Mise en Abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, Milano, FrancoAngeli, 2006, mette in questione radicalmente il paradigma metodologico cui ricorre Dällenbach (come già, ma con diversi argomenti, M. Bal, *Mise en abyme et iconicité*, «Littérature», 1978, 29, pp. 116-128; ora on-line: DOI 10.3406/litt.1978.2090), con la dichiarata intenzione – però – di trascendere il *proprium* della *myse en abime* in quanto tale.

<sup>8</sup> Non c'è, ovviamente, nel personaggio di Gadda, l'ansia di ascendere la scala della condizione di classe, ciò che nel romanzo di Flaubert costituisce il fondamento materiale degli scomposti e velleitari aneliti di Emma. Ciò non significa, tuttavia, che nel *Fulmine* – e poi, in termini ancora più insistenti ma meglio dissimulati, nell'*Adalgisa* – manchi una questione sociale, o che i pruriti di Elsa non ne siano implicati. Il rapporto è invertito, semmai: la vicenda amorosa non vela l'ambizione di un'ascesa, così, ma i fremiti suscitati dalla cattiva coscienza di un membro, marginale e dominato, della classe dominante.

sull'onorabilità dell'intera comunità borghese milanese, di cui la famiglia del marito di Elsa è parte integrante.<sup>9</sup>

Riepilogata così la *fabula* del Fulmine – ossia, individuato in questi termini il «materiale per la formazione dell'intreccio»<sup>10</sup> – si intravede come il discorso sul romanzo, che occupa faticosamente l'atto di lettura di Elsa, con echi lontani dal V dell'*Inferno*, da Cervantes e da Flaubert, non rappresenti nel *Fulmine* una qualche digressione, ma serva a mettere all'opera l'intreccio, e segnatamente a indirizzare al lettore quelle informazioni su Elsa e sulla sua vicenda che il narratore, trovandosi in una paradossale funzione di omodiegesi latente (la stessa che poi occuperà nell'*Adalgisa*), non ha intenzione di fornire per vie dirette. Suo compito, semmai, è nominare e definire, con procedimento esterno e straniato – dunque commentante – il romanzo in cui Elsa si specchia.

È per questa via, dunque, che pervengono al lettore alcune notizie oblique sul desiderio che Elsa prova per Bruno: il quale desiderio, possiamo desumere, è affetto almeno in parte dalla medesima dolcezza languida, dal medesimo anelito idealizzante, e comportante fremiti *kitsch* «un po' fuori novecento», dal medesimo feticismo della merce volto in simbolismo erotico («Biancheria, Seteria e Lingerie»); insomma, dalla medesima inclinazione svenevole e involontariamente comica che affligge la passione ricambiata della Biraghi-Ponzoni e del giovinetto gracile.

Tutto il marchingegno metadiegetico, in questo modo, produce due coppie di figuranti, che lavorano nel romanzo su scala gerarchica diversa, ma in chiave proporzionale; come a dire *Elsa : Bruno = Biraghi-Ponzoni : giovinetto gracile*. Il lettore è messo sull'avviso di quello che accadrà nel séguito del racconto, e più ancora di quello che invece non deve aspettarsi (tutto il repertorio che la professione di poetica *en abyme* esclude dallo spazio del romanzo gaddiano: prima di tutto, direi, il doloroso soliloquio, e di conseguenza tutto quanto il soliloquio – come possibilità della scrittura – trascina strutturalmente con sé: la svenevolezza e il *kitsch*). Il rapporto di desiderio tra Elsa e Bruno, qui annunciato, comincia d'altra parte a significare e a individuarsi propriamente in virtù dello scompenso o, piuttosto, della dissimetria che la oppone a quella nella quale si specchia.

Per dirla un po' rudemente: Elsa si immedesima nel giovinetto gracile («Si sforzò di ricapitolare mentalmente le duecento pagine lette, e, non riuscendo a ricordare che cosa dicevano, si aiutò allora con l'immagine del protagonista. Era un giovinetto ecc.»), e non nella Biraghi-Ponzoni. Data la 'doppia coppia' sentimentale, gli effetti della riflessione che il narratore lavora a istallare nel racconto spostano Elsa dal ruolo occupato dalla sua controfigura romanzesca: che è la Biraghi-Ponzoni, evidentemente, tanto per condizione di genere, quanto per il rapporto a una trasgressione sociale che il desiderio in oggetto (indirizzato a Bruno, per Elsa; e al

<sup>9</sup> Per una più estesa trattazione delle oscillazioni onomastiche e di funzione narrativa dei personaggi, dei progressivi assestamenti della materia narrativa in quanto tale e di alcuni aspetti della ripresa del *Fulmine* nell'*Adalgisa*, rinvio alla *Nota al testo* di Isella (F220, pp. 275-303); e alla *Nota al testo*, a firma di G. Lucchini, che figura nell'ed. in volume autonomo dell'*Adalgisa* (Milano, Garzanti, 2001<sup>5</sup>, specie pp. 285-296), ormai necessaria – anche se ancora da incrociare a quella contenuta in RR I, pp. 839-850, – perché rielaborata dopo l'emersione delle carte del *Fulmine*.

<sup>10</sup> Cfr. V. Šklovskij, *Teoria della prosa* (1925), trad. it. di C.G. De Michelis, R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976, p. 243.

giovinetto gracile per la Biraghi-Ponzoni) richiede, e dalla quale – molto probabilmente – è suscitato.

Certo, non potrebbe andare diversamente, almeno nei limiti della storia che il narratore prepara per il suo personaggio, e per il gioco narcisistico che servirà a captare quest'ultimo, in termini più o meno influenti sulla storia che seguirà. In altre parole, come potrebbe Elsa immedesimarsi nella Biraghi-Ponzoni, di cui tuttavia, sulla scena del racconto gaddiano, occupa la posizione (ed è proprio questa verità inconfessabile, per Elsa, e non asseribile, per il narratore, ciò per cui lavora la *mise en abyme*)? La maliarda ossessa, affetta da «ninfomania paranoica a tendenza dissociante» e da «reversione ereditaria a sfondo istero-epilettico», a suo modo sfruttatrice dell'innocenza del virginale virgulto non ancora iniziato ai misteri della carne e della vita, e sua deglutitrice:<sup>11</sup> come potrebbe, costei – che il romanzo nel *Fulmine* mette all'indice per l'edificante buon senso di un lettore d'altronde assetato di erotismo maniacale a sfondo psichiatrico, di innocenza dissipata, e naturalmente di deglutizioni – permettere a Elsa di immedesimarsi?

Non potrebbe, è ovvio; il che spiega perché Elsa, situata propriamente nella posizione della Biraghi-Ponzoni, rimuova quest'ultima, e si iscriva nella posizione del giovinetto gracile. Il personaggio, nel racconto, non è nulla di più che una funzione: funzioni sono Elsa e Bruno, e tanto più lo sono il giovinetto gracile e la Biraghi-Ponzoni. Ed è proprio perché il narratore intende mettere in scena un desiderio che camuffa se stesso, che si disconosce, che si lascia tanto produrre quanto implicare costitutivamente dalle norme sociali; è proprio per tutto ciò che l'unico specchio conoscibile per Elsa è quello di una tragedia abbastanza stupida, comica, derisoria, di quart'ordine.

La storia nella storia in Gadda – come *L'assassinio di Gonzago nell'Amleto* – è così un esemplare di 'duplicazione semplice', per stare alla classificazione di Dällenbach:<sup>12</sup> il frammento speculare intrattiene un rapporto di similitudine con il testo che lo racchiude, senza contenere a sua volta un frammento speculare che, ancora, contiene un frammento speculare *ecc.* Ma è bene rilevare che questo rapporto di similitudine gioca anche a sfondare ogni paratia configurata da stucchevoli opposizioni quali 'letteratura' vs 'vita' e 'finzione narrativa' vs 'realtà'. L'esercizio non è originale o sorprendente, in pieno Novecento: ma ci informa del fatto che anche dentro il romanzo ci sono i romanzi, i lettori di romanzi, i premi letterari, i critici e i giudizi critici intorno alla «capacità di trasfigurazione del reale e del documentarismo»; e del

<sup>11</sup> La 'deglutizione' cui la Biraghi-Ponzoni sottopone il giovinetto gracile parrebbe alludere alla fellatio, specie per l'eco paronomastica da *Catull.* 58, 5, ove Lesbia (evocata nel *Fulmine*: «la insaziabile Ponzoni, come una lupa, come Clodia *ecc.*») non deglutisce, ma «glubit [leva la pelle, scortica, scappella] magnanimi Remi nepotes»). A riscontro di un'interpretazione meno metonimica, per cui l'atto sessuale declinato al femminile comporta globalmente l'idea della fagocitazione, si può tuttavia rinviare a una *tranche* della mirabolante descrizione di Zoraide, nel cap. I della *Meccanica*: «Poi una corta gonnella, corta per la miseria, non per la moda: e non faceva mistero di quel che celasse. Erano le proposizioni vive dell'essere, compiutamente affermate, che rendono al grembo come una corona di *voluttà deglutitrice*» (RR II, p. 471; mio il corsivo). Le ultime righe sono conativamente corrette, nell'ultima lezione, quando – con il titolo di *Cugino barbiere* – queste pagine della *Meccanica* entrano negli *Accoppiamenti giudiziari* del 1963 (RR II, p. 598): «Erano le proposizioni vive dell'essere, compiutamente affermate, che rendono al grembo [come] una corona di voluttà [deglutitrice + ins.] in attesa di manifestarsi».

<sup>12</sup> In *Il racconto speculare*, cit., pp. 47-48.

fatto che uno dei compiti fondamentali dei romanzieri consiste, alla fine, nell'insegnarci a leggere bene i romanzi.<sup>13</sup>

### 3. *Städtebilder*

Da un lato, dunque, la ragione del romanzo, che trova progressivamente la propria regola lavorando verbalmente sulla linea di un racconto, e perciò attraverso il ricorso mediato e trasformante alla *fabula* (che può essere già una grandezza alla seconda: la 'favola bella, e infuocata' che illude Elsa, ossia il lettore-tipo prodotto da un certo tipo di romanzo). Dall'altro lato, invece, la città, in quanto positività storica imposta dalla condizione moderna (e spazio in cui si sviluppa il desiderio di Elsa e Bruno, così come quello della Biraghi-Ponzoni e del giovinetto gracile: «il popolo milanese la chiamava invece la matta Biraga già da dieci anni: perché è un popolo abbastanza sbrigativo»), e dunque macro-tema o, più precisamente, prescrizione tematica per mezzo della quale si attua la raccolta in discorso (in storia) delle possibili linee di racconto. Come si iscrive la positività cittadina nel *corpus* o nei *corpora* del racconto che la ragione letteraria identifica? Detto altrimenti: le immagini della o delle città, quale ruolo assolvono nella costituzione di un racconto? Rappresentano soltanto il fondale dell'azione, o invece partecipano – con i loro tratti talvolta impertinenti, in ogni caso caleidoscopici – alla fabbricazione vera e propria dell'edificio narrativo?

Sulla funzione dello spazio urbano nel discorso letterario si è scritto molto, almeno dai tempi di Baudelaire in poi, e con una varietà di pronunce teoriche, storiografiche e politico-sociali, tale da indurre una certa soggezione. Lascerei da parte, dunque, ogni tentativo di riassumere queste pronunce, o di prendere posizione rispetto a esse. Per delimitare, e di molto, il quadro del ragionamento, mi sembra utile muovere da un'osservazione storiografica pregnante: «pur pienamente inserito – fisicamente e socialmente – all'interno del flusso incessante e travolgente della metropoli milanese, [lo scrittore italiano: qui è Verga, scelto però quale sintomo] sale sul Duomo per riuscire a guardare, oltre le mura della città, la campagna circostante che si perde monotona all'infinito»; ragione per cui, «quella che voleva essere un'analisi di come la letteratura italiana abbia raccontato la città [...] si è trasformata in un'indagine sul perché di una assenza, o per lo meno sul perché di una mancanza di rappresentazione capace di cogliere in maniera completa la complessità della città moderna».<sup>14</sup>

<sup>13</sup> È questa, alla fine, il vero e più rilevante effetto di discorso di qualunque *mise en abyme*. Non saprei dire, invece, se essa funga da reagente per rivelare una supposta non-referenzialità del linguaggio, e dunque per suscitare «la sensazione e l'esperienza della vertigine», come sostiene Giovanni Bottiroli, nella *Prefazione* di L. Berta, *Oltre la mise en abyme*, cit., pp. 7-14: 9); né se produca un «testo» che pare «uscire da sé portando al centro della ribalta la soglia che lo congiunge al "mondo esterno"» (così lo stesso L. Berta, *Oltre la mise en abyme*, cit., p. 78). Più semplicemente, e in termini forse un po' meno essenzialistici, osserverei che la *mise en abyme* gioca anzitutto a comunicare che l'opposizione tra testo e fuori-testo è mal posta (nel caso, il testo, finirebbe per non essere altro se non il fuori-del-fuori-testo), e idealistica. In quanto manufatto, il testo è prodotto per mezzo di un processo determinato socialmente e storicamente, e in séguito circola in un mercato (il supposto fuori-testo), a sua volta costituito da testi, che in anticipo ha definito e organizzato il suo stesso processo di produzione.

<sup>14</sup> M. Righini, «Contemplando affascinati la propria assenza». *La città nella narrativa italiana tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Bup, 2009, pp. 10-11.



È ciò che osservava già, qualche anno prima, un altro studioso:<sup>15</sup> Manzoni e Verga, a distanza di cinquantaquattro anni l'uno dall'altro, danno le spalle alla scena cittadina in cui si svolge la loro vita intellettuale, e preferiscono sia il contado – circonvicino alla città predetta – a costituire l'oggetto del discorso romanzesco. Ciò avviene nel primo capitolo dei *Promessi sposi*, da una parte; dall'altra, in una prosa scritta da Verga per il volume collettaneo *Milano 1881*, pubblicato dall'editore Ottino in concomitanza con l'esposizione nazionale delle arti e delle industrie, quell'anno celebrata a Milano.<sup>16</sup> Questo sguardo verso il contado, si direbbe, sembra rimuovere la città in quanto tale; e con ciò sembra significare che lo scrittore italiano resta intrinseco culturalmente al mitema della campagna, nella sua purezza naturale di luogo ameno opposto al cancro moderno e degradante della città. Manzoni e Verga, insomma, proporrebbero «una lettura del mondo agricolo e del paesaggio che li coinvolge entrambi e segnala una continuità di interessi antiurbani durante l'Ottocento, nel mondo letterario italiano; anche se sono due persone di città in grado di cogliere tutti gli aspetti della vita cittadina, volgono le spalle all'ambiente urbano».<sup>17</sup>

L'osservazione è interessante, non c'è dubbio, ma forse un po' troppo lineare: sulla scorta di Restucci, si è visto, Righini parla di una «mancanza di rappresentazione»; ma è forse il concetto di rappresentazione, qui, a costituire il problema. Se presupponiamo che la questione stia tutta nella mimesi, non possiamo fare altro se non abolire anticipatamente ogni forma di dialettica discorsiva e, così, dare per assiomatico che da una parte stia lo spazio empirico (la città), e dall'altra – concettualmente scissa dalla prima – il discorso (letteratura). A quest'ultimo, quindi, dobbiamo attribuire il dovere (il *Sollen*) di intercettare la città, di captarla e di avvolgerla, in modo da incorporarla, e così rappresentarla.<sup>18</sup>

Ora, non mancano, nella storia letteraria italiana, nobili e tradizionali scomuniche indirizzate contro la *civitas hominis*: Babilonia, insomma. Anche lasciando da parte i primi secoli, e con essi, per esempio, il Dante che inneggia, con le parole del trisavolo, a «Fiorenza» quand'era «sobria e pudica» (*Pd.* XV, 98–99), mentre denuncia infuriato la corruzione di una città che è divenuta – per l'appunto – cittadinesca, mercantile, fastosa, sregolata e depravata (ivi, 100–108); o magari lasciando da parte il Petrarca che lancia strali sulla corrotta e fetente

<sup>15</sup> Cfr. A. Restucci, *L'immagine della città*, §§ 1–2, in A. Asor Rosa (dir. da), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 1989, vol. III, pp. 169–187. Non pochi gli spunti di questo esame che, a Restucci, giungono da G. Rosa, *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Comunità, 1982, ove il tema – però – è trattato in modo un po' più dialettico: accanto ai segni di un'inclinazione arcaicamente pre-urbana, in questi scrittori sono rilevati anche quelli che, dalla parte opposta, li mostrano attratti dalla modernità e da una certa logica urbana (per Manzoni, vd. alle pp. 282–283; alle pp. 272–276, invece, per Verga).

<sup>16</sup> *I dintorni di Milano* (1881), ora in G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, pp. 853–858.

<sup>17</sup> A. Restucci, *L'immagine della città*, cit., p. 228.

<sup>18</sup> Ma davvero il compito dello scrittore, e così la differenza intorno alla quale classificare i suoi *Städtebilder*, può essere identificato in una nozione equivoca come quella di 'rappresentazione'? E davvero si può recidere la proprietà primaria della città, ossia la sua articolazione – tanto ai luoghi funzionali che internamente la compongono, quanto a quell'esterno che la istituisce come luogo di concentrazione, trasformazione e distribuzione del valore, – al punto di farne una sorta di mono-blocco rappresentabile? Direi di no, in generale. Più in dettaglio, sul fatto che trattare di rappresentazione senza porre il problema degli attanti e dello statuto dell'enunciazione (enunciatore, enunciatario, quadro dell'enunciazione, distanza tra enunciato ed enunciazione ecc.), cfr. L. Marin, *La mappa della città e il suo ritratto. Proposte di ricerca*, in *Della rappresentazione*, a cura di L. Corraini, Milano, Mimesis, 2014, pp. 75–90 [ed. or. integrale, Paris, Gallimard-Seuil, 1994].

Avignone, per poi chiudersi nella solitudine campestre di Valclusa, e per sognare «gli uomini illustri di tutti i luoghi e di tutti i tempi» (*Fam.* VIII, 3 12); ecco, saltando tutto questo, e venendo – più vicino a noi – agli scrittori che dissipano progressivamente l’armamentario dell’Arcadia, e fanno i conti con la società moderna (li fanno direttamente per mezzo della scrittura letteraria), incontriamo il Parini delle *Odi*, e specialmente della *Salubrità dell’aria*, che esclama (vv. 25–30):

Pera colui che primo  
a le tristi oziose  
acque e al fetido limo  
la mia cittade espose;  
e per il lucro ebbe a vile  
la salute civile.

E dunque prosegue (vv. 43–49):

Io de’ miei colli ameni  
nel bel clima innocente  
passerò i dì sereni  
tra la beata gente,  
che di fatiche onusta  
è vegeta e robusta.<sup>19</sup>

Si vede bene, qui, come gli echi del Settecento riformatore e critico possano ottimamente coniugarsi con l’idealizzazione astorica e classista dei «colli ameni» e della «beata gente» di campagna. A Parini, seguono il Foscolo dell’*Ortis*, e il Manzoni dei *Promessi sposi*, i quali, a ben vedere, già riequilibrano fortemente il rapporto tra un’immaginata e arcadico-classistica salvezza dell’ipotizzato *locus amœnus* agreste e l’altrettanto oleografica e manierata corruzione cittadina.<sup>20</sup> Dopodiché, passata anche la Scapigliatura,<sup>21</sup> si arriva al Pascoli della *Folgore man-*

<sup>19</sup> Cito da G. Parini, *Le Odi*, a cura di N. Ebani, Parma, Fondazione Bembo–Guanda, 2010, pp. 27–30.

<sup>20</sup> La parabola di Jacopo, nel romanzo foscoliano, inizia con la fuga da Venezia e con il ricovero proprio nei colli ameni. Ma qual è il senso di questa parabola, e del suo intero svolgimento, se non che il conflitto da cui Jacopo è attraversato riguarda l’aspetto materiale della società – non vicende individuali – e che, perciò, non è possibile eluderlo? Così, è propriamente nel cuore di quel ricovero ameno che il conflitto è riscoperto in tutta la sua verità: non c’è campagna da opporre alla città, né «beata gente» fuori dalle città; sul punto, sono da vedere specialmente le lettere del 24 ottobre 1797 e del 11 maggio 1798: cfr. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1955 («Edizione nazionale delle Opere di U.F.», 4), pp. 299 e 357–360; e M. Rak, *La «società in miniatura». Una sequenza tematica dominante nelle «Ultime lettere di Jacopo Ortis»*, in W. Binni et al., *Atti dei Convegni foscoliani*, vol. I, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, pp. 403–432. Considerazioni simili, ma ancora più articolate, imporrebbe la lettura del tema cittadino nel romanzo di Manzoni: rinvio solamente a una considerazione di G. Rosa, *Il mito della capitale morale*, cit., p. 282: «Le vicende dei *Promessi sposi* non solo trovano scioglimento nell’orizzonte cittadino, ma la stessa parabola romanzesca declina verso la fondazione di un’etica borghese».

<sup>21</sup> Largamente trattata, quanto alle immagini cittadine, da A. Restucci, *L’immagine della città*, cit.; e, parrebbe, affetta da strabismo antimoderno. Ma si registri questa considerazione, assai recisa, del protagonista di *Fosca* (cito dall’ed. introdotta da F. Portinari, Torino, Einaudi, 1971, p. 11): «Chi ha vissuto un tempo nella grandi città non può più adattarsi alla vita dei villaggi; non può impicciolare le sue vedute, le sue idee, le sue abitudini fino alle proporzioni meschine, e spesso ridicolo-

*suefatta*,<sup>22</sup> e di d'Annunzio di *Elettra*: con le *Città del silenzio*, che non sono proprio affollate e industriali, ma abitate dai fantasmi dei signori d'un tempo, dei pittori e degli scultori rinascimentali, dei poeti e letterati medioevali e rinascimentali; e, in ogni caso, sono tutte composte di «deserta bellezza», «sfere d'aere e d'acque», di «melanconia divina», di «donne morte», di «vie piane, | grandi come fiumane», di «pietre nude», di «fluviali melodie», di «fiamme di vespri», di «santi marmi», di «neri | cipressi nati dal seno | della morte», di «glauche notti rutilanti d'oro», di «diademi» e di «sepolcri» (per restare solo alla prima delle derrate urbane, quella comprensiva di Ferrara, Pisa e Ravenna, e per sorvolare sulle successive, che annoverano Rimini, Urbino, Padova, Lucca, Pistoia, Prato, Perugia, Assisi, Spoleto ecc.)<sup>23</sup>

Si perdonerà una rassegna tanto sommaria; e tuttavia, se tutto ciò è innegabile, e se altrettanto sicuro è il fatto che un trovarobato tematico tanto idealizzato e astratto non possa improvvisamente dissiparsi o evaporare con l'avvento del Novecento (dal momento che i residui ideologici, e in questo caso l'idealizzazione lirica di un immaginario mondo pre-moderno, sono fenomeni duri a morire); ecco, se tutto ciò è innegabile si deve anche dire – per contro – che addebitare agli scrittori italiani di non aver rappresentato le loro città come Balzac e Baudelaire facevano con Parigi, Dickens con Londra o Döblin con Berlino è gesto alquanto severo. Se non altro, perché gli scrittori italiani di cui si dice non dispongono di Parigi o di Londra, e nemmeno della Berlino di Döblin.

L'Italia ha sofferto, e pare ancora soffra, di un'industrializzazione ritardata, tortuosa, localizzata e frammentaria, diuturnamente destinata a riepilogarsi e a definire la propria condizione dialettica tra Stato e privato, tra piccola e grande impresa ecc. Gli statuti istituzionali, i rapporti di forza tra le classi e i fenomeni dell'evoluzione sociale (tra gli altri, anche le vicende delle trasformazioni urbane) ne hanno risentito da sempre.<sup>24</sup> In Italia, si vuol dire, la metropoli moderna – senz'altro nell'Ottocento, e per buona metà del Novecento – è una cartolina spedita da fuori i confini, non un luogo empirico più o meno rappresentabile.<sup>25</sup>

Ma poi, riguardo alla partizione logica, e non dialettica, tra città in quanto immagine (frutto, cioè, di un processo di rappresentazione) e in quanto cosa empirica presupposta, un'altra

le, che dà alle proprie la gente delle campagne. Io ho considerato sempre i piccoli villaggi come centri d'ignoranza, di barbarie, spesso anche di corruzione».

<sup>22</sup> Così, nel titolo (sottotitolo: *Pascoli e la Rivoluzione industriale*), uno studio di V. Roda, Bologna, Clueb, 1998, che analizza il rapporto pascoliano, ambivalente e perturbato, tra immagini del tradizionale e arcaico universo rurale e fenomeni dell'industrializzazione otto-novecentesca; tra i quali, evidentemente, anche lo sviluppo della metropoli moderna.

<sup>23</sup> G. d'Annunzio, *Elettra*, in *Versi d'amore e di gloria*, ed. dir. da L. Anceschi, a cura di A.M. Andreoli, N. Lorenzini, vol. II, Milano, Mondadori, pp. 367-401.

<sup>24</sup> In riferimento, rimando solo a G. Baglioni, *L'ideologia della borghesia industriale nell'Italia liberale*, Torino, Einaudi, 1974; più in generale, a C. Bardini, *Senza carbone nell'età del vapore. Gli inizi dell'industrializzazione italiana*, Milano, Bruno Mondadori, 1998; e a F. Amatori et al. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali*, vol. XV, *L'industria*, Torino, Einaudi, 1999; utili spunti, specialmente per la Milano gaddiana, si possono trarre indirettamente da G. Fiocca, *L'istruzione degli imprenditori milanesi nell'800*, in G. Delille et al., *Problèmes de l'histoire de l'éducation*, Actes des séminaires organisés par l'École française de Rome et l'Università di Roma La Sapienza (janvier-mai 1985), Rome, École Française de Rome, 1988, pp. 279-288.

<sup>25</sup> Il punto, sia chiaro, non sfugge ad A. Restucci, *L'immagine della città*, cit.; e a M. Righini, «Contemplando affascinati la propria assenza», cit., p. 11; non mi pare, però, che se ne avverta il carattere decisivo, nel fatto dei processi strutturali, e dunque rispetto alle sue ripercussioni sulla sovrastruttura: là dove operano gli scrittori, con il compito – eseguito, eluso o trasgredito-criticato, secondo tendenze e inclinazioni individuali (più spesso, eseguito) – appunto di elevare a 'idea', a 'destino' o a 'natura' ciò che pertiene a processi reali di produzione e distribuzione sociale della ricchezza.

questione va sollevata: se si inverte lo sguardo critico dalla città a ciò che la recinge e che le fornisce un perimetro, e dunque se si compie più o meno lo stesso movimento di Manzoni e di Verga che, dalla città, guardano verso il ‘fuori’ del paesaggio che la circonda, si possono scoprire cose interessanti. Per esempio, che

l'insieme dei dati disponibili porta a fissare l'apparizione del paesaggio nel III secolo. L'idillio, il genere poetico altamente artificiale creato da Teocrito, ne fornisce la prova materiale. Nei suoi poemi, tributari della cultura urbana, che noi associamo con la prima metropoli dell'antichità, Alessandria d'Egitto, la natura si trova decisamente *fuori*, all'esterno della sfera d'azione della vita quotidiana. Nella visione di Teocrito, la campagna è già l'oggetto di un desiderio nostalgico. Si appella al poeta-cittadino-pseudo-pastore che proietta su di essa gli ideali della vita semplice.<sup>26</sup>

Ora, lasciando magari da parte l'idea che l'idillio di Teocrito sia genere letterario particolarmente artificiale (come se esistessero, talora, di meno o di non-artificiali), lo spunto qui fornito è di qualche rilievo; così come lo è questa altra osservazione, più generale: «il paradosso supremo del paesaggio consiste nel fatto storico che la rappresentazione – ciò che sembra essere solo *copia* – precede nel suo caso l'originale. Il paesaggio non è inizialmente che quadro, rappresentazione artistica, e solo molto più tardi, soprattutto grazie alla prassi artistica, diventerà altra cosa: *l'esperienza di un pezzo di spazio percepito in una sola volta da qualcuno*».<sup>27</sup>

Donde, se il pezzo di spazio percepito in una sola volta da qualcuno, qual è il paesaggio, può essere ideato solo a partire da una cultura urbana; e se la città, nella tradizione occidentale, è il luogo della cultura e della scrittura (*i.e.* della preparazione e seriazione dei codici ideologici che materialmente circolano in forma di testi);<sup>28</sup> ecco, ne consegue obbligatoriamente che la città – ciò che, in effetti, è alle spalle del soggetto occupato a ideare il paesaggio, e poi la campagna in quanto scena strutturata di una idealizzazione – non può essere una *res* anticipatamente data empiricamente allo scrittore, perché egli la rappresenti.

Ne risulta, invece: *a)* che nell'immaginario culturale, e quindi anche romanzesco, il nesso dialettico di città/campagna non è in alcun modo scindibile: per lavorare l'immagine dell'una occorre, inevitabilmente, chiamare in causa anche l'altra;<sup>29</sup> *b)* che la città vale, perciò, come

<sup>26</sup> Cfr. M. Jacob, *Il paesaggio*, trad. it. di A. Ghersi, M. Jacob, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 49-50. L'idillio di Teocrito menzionato a mo' di esempio è il VII, *Le talisie*, 130-146: «Egli, volgendo a sinistra, per la strada verso Pissa se ne andò; mentre io ed Eucrito da Frasadamo ci dirigemmo, con il bell'Amintuccio, e sui profondi giacigli di soffice giunco ci sdraiammo, gioiosi, e fra i pampini tagliati di fresco. In alto, sopra la nostra testa, ondeggiavano molti pioppi ed olmi; e, vicino, l'acqua sacra, stillando giù dalla grotta delle Ninfe, mormorava. Contro gli ombrosi ramoscelli le abbronzate cicale si affaticavano a frinire; l'usignuolo di lontano tra i fitti spini dei rovi gorgheggiava; cantavano allodole e cardellini, si lamentava la tortora, attorno alle fonti volavano stridule api. Tutto odorava di raccolto opulento, odorava di frutti maturi: pere ai nostri piedi, ai nostri fianchi mele rotolavano in abbondanza, e si riversavano giù a terra rami pesanti di prugne»; cito da O. Vox (a cura di), *Carmi di Teocrito e dei poeti bucolici greci minori*, Torino, Utet, 1997, pp. 178-181.

<sup>27</sup> M. Jacob, *Il paesaggio*, cit., p. 29 (mio il corsivo).

<sup>28</sup> Cfr. M. Roncayolo, *Città*, trad. it. di B. Bellotto, G. Bottiroli, in *Enciclopedia*, vol. III, Torino, Einaudi, 1978, pp. 3-84: 26.

<sup>29</sup> Alla formazione dell'immaginario culturale, del resto, presiedono ragioni materiali; cfr. P. Bairoch, *Città/campagna*, trad. it. di S. Lombardini, ivi, pp. 85-106: 85: «L'invenzione dell'agricoltura, che si identifica con la rivoluzione neolitica, aveva reso possibile, per la prima volta nella storia, un eccedente durevole della produzione alimentare per la persona attiva. L'agricoltura, e questo eccedente in modo particolare, hanno avuto una parte determinante nella nascita del fenomeno urbano». Questo supplemento di ricchezze, che agisce sulla formazione degli stanziamenti urbani e sulla loro funzionalità

una sorta di contro-proiezione: non oggetto in se stesso rappresentabile, bensì *medium* di un discorso o di una storia in cui il soggetto definisce la propria condizione storica, il proprio disavanzo in rapporto all'immagine proiettiva della campagna, la radice della propria appartenenza – pur straniata – a un codice ideologico.<sup>30</sup> In questo senso, come appunta Sanguineti, l'immagine della città in Verga, solo apparentemente peregrina, è l'effetto di una mossa del cavallo šklovskijana, in ragione della quale i figuranti delle sue novelle milanesi potrebbero dire, come il Fabrizio del Dongo del capitolo terzo della *Chartreuse*: «Mais ceci est-il une véritable ville?».<sup>31</sup>

Nello studio di Righini, Gadda è citato meno che di scorcio, ed è un peccato: perché nei due romanzi maggiori di questo scrittore le immagini speculari, e insieme regolarmente contigue, della campagna e della città assolvono una funzione determinante nella costruzione del racconto. Tanto determinante, ossia strutturante in termini di causa e di effetto narrativi, che il venir meno dell'una (la campagna) pare rendere impraticabile la via del romanzo; pare che vi installi, cioè, un certo 'difetto' narrativo.

Il quale, sia chiaro, non ha nulla a che fare con quel tipo di impugnazione critica per cui, a Gadda, andrebbe revocato il titolo di narratore. Anzi, da questo punto di vista, il difetto narrativo di Gadda è da intendere, all'incontrario, quale costituente organizzativo di base di un congegno, e insieme quale tratto positivo primario di una *écriture*; qualcosa, cioè, che pertiene al sostanziale *facere-de* di una cessazione del segno e del discorso, piuttosto che alla latenza di un qualche sintomatico *de-fectus*. Il che potrebbe significare, in altre parole, il lavoro di una scrittura che non manca a se stessa per il fatto di mimare una mancanza. E, specialmente, la mancanza di cosa? Del romanzo in quanto favola bella, dispositivo per l'immedesimazione narcisistica del lettore, *escamotage* per far cadere il destinatario del discorso nell'illusione di non essere un consumatore di romanzi.

#### 4. *Ville, peones e sottoproletari*

Mi è parso ragionevole definire questi aspetti di ordine metodologico, ma così facendo ho percorso un po' il cammino della lettura, che a questo punto devo cercare di rendere circostanziato. Teniamoci, perciò, alla *Cognizione* e al *Pasticciaccio*: nella prima il racconto è am-

produttiva, una volta lavorato e trasformato in procedimento tecnologico, dalla città percorre il cammino inverso, verso la campagna, per esservi praticato nell'agricoltura: il circolo materiale è costituito, e non può più risolversi; tutt'al più modificarsi negli spazi e nei tempi della sua effettiva circolazione.

<sup>30</sup> È abbastanza ovvio: la campagna piace ai borghesi o ai proprietari, la città ai contadini: «Stadtluft macht frei», recita un proverbio tedesco (e più estesamente, un principio giuridico: «Stadtluft macht frei nach Jahr und Tag») basso medioevale. Qualche secolo prima, Orazio scrive al custode del suo campicello, e gli spiega (*epist.* 2, 14, 10-11): *Rure ego viventem, tu dicis in urbe beatum: | cui placet alterius, sua nimirumst odio sors.*

<sup>31</sup> Cfr. E. Sanguineti, *O come? O come?* (1979), ora in *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 123-128: 123-124. Ciò detto, il *frame* dello scrittore che sale in cima al Duomo di Milano (e, ignorando il sottostante spettacolo urbano, fissa lo sguardo all'infuori, verso una amena campagna tutta letteraria) è tanto suggestivo quanto parziale: racconti di ambiente cittadino non mancano in Verga, p.es. nella raccolta *Per le vie* (1883); sul punto, cfr. G. Verga, *Tutte le novelle*, cit., pp. 357-454; e P. Zambon, *La città industriale nelle novelle di Giovanni Verga: lettura di «Per le vie» e altri testi*, in G. Barberi Squarotti, C. Ossola (a cura di), *Letteratura e industria*, Atti del XV Congresso Aisli (Torino, 15-19 maggio 1994), vol. II, Firenze, Olschki, 1997, specie pp. 421-431.

bientato interamente in campagna, e quasi interamente all'interno di una casa dalle quale i personaggi si sporgono verso le immagini del paesaggio. Assente e inguardabile, diciamo, per il primo di questi personaggi (Gonzalo),<sup>32</sup> minacciosa per il secondo (la madre di Gonzalo), la campagna è ciò che resta sostanzialmente fuori della casa. Fuori della casa, inoltre, i due personaggi alla lettera non esistono: sappiamo degli andirivieni di Gonzalo tra la campagna e Pastrufazio (una delle città vicine), così come sappiamo dello spostamento della madre verso il cimitero: il narratore, però, non mette mai in scena – né l'uno né l'altra – se non in casa. Ciò detto, la scena sempre e comunque campagnola è tale solamente perché la città è continuamente evocata: benché resti fuori dall'inquadratura, Pastrufazio (meta dei pellegrinaggi di Gonzalo, per l'appunto), assolve la funzione di altrove infernale e dis-logico che incombe su Lukones, vi penetra e la perverte.

I segni principali di questa penetrazione e del pervertimento che la città esplica sulla campagna sono, ovviamente le ville, le villette, le villule e i villoni che il narratore – dopo aver assimilato il lessico e le movenze discorsive lombardo-immobiliari di chi, verosimilmente, le ha costruite e le commercia – cataloga a beneficio del lettore.<sup>33</sup> Queste ville, 'spore del possibile' malanno pastrufaziano, sono disseminate per la campagna e la trasformano, installandovi una logica auto-contraddittoria: come la robinia, e come i gesti svuotati di scopo dei «manichini ossibuchivori» attravolti nei *restaurants*,<sup>34</sup> anche le ville fingono di essere quello che non sono, poiché «tutto, tutto! era passato pel capo degli architetti pastrufaziani, salvo forse i connotati del Buon Gusto»:

Noi ci contenteremo [...] di segnalare come qualmente taluno de' più in vista fra quei politecnicali prodotti, col tetto tutto gronde, e le gronde tutte punte, a triangolacci settentrionali e glaciali, inalberasse pretese di chalet svizzero, pur seguitando a cuocere nella vastità del ferragosto americano: ma il legno dell'Oberland era però soltanto dipinto (sulla scialbatura serruchonese) e un po' troppo stinto, anche, dalle dacquate e dai monsoni. Altre villule, dov'è lo spigoluccio più in fuori, si drizzavano su, belle belle, in una torricella pseudosenese o pastrufazianamente normanna, con una lunga e nera stanga in coppa, per il parafulmine e la bandiera. Altre ancora si

<sup>32</sup> Le descrizioni paesistiche, nella *Cognizione*, promuovono – previa articolazione determinativa e sostantivazione (elevazione emblematica all'astratto) – la percezione visiva e uditiva degli enti a discapito degli enti stessi, che dunque risultano smaterializzati: «la immensità chiara dell'estate» (RR I, p. 606); «Le cicale, risvegliate, screziavano di fragore le inezie verdi sotto le dovizie di luce, tutto il cielo della estate crepitava di quello stridio senza termini, nell'unisono di una vacanza assordante» (ivi, p. 612); «Il crepitio infinito della terra pareva consustanziale alla luce; là discendeva la costa, assai verde, e là dopo il breve ozio, dei laghi erano altri colli dentro la luce, ed ancora, ancora» (ivi, p. 615). La funzione stessa delle cicale, foriere dell'estate e della luce, è quella di sostituire con la traccia sonora uno spazio cancellato, che non si può guardare; cfr. il lapidario e celebre attacco del secondo tratto: «Al passare della nuvola, il carpino tacque» (ivi, p. 608). Altrettanto inguardabile è il paesaggio nella parte seconda del romanzo: le sortite notturne di Gonzalo sulla terrazza gli dispongono davanti agli occhi un muro di buio, ottima lavagna sulla quale tracciare il segno dei suoi ricordi dolorosi, e della sua protesta nei confronti della famiglia e della società.

<sup>33</sup> È il passo ben noto, del I tratto del romanzo; cfr. RR I, p. 584: «Di ville, di ville!; di villette otto locali doppi servissi; di principesche ville locali quaranta ampio terrazzo sui laghi veduta panoramica del Serruchón – orto, frutteto, garage, portineria, tennis, acqua potabile, vasca pozzo nero oltre settecento ettolitri: – esposte mezzogiorno, o ponente, o levante, o levante-mezzogiorno, o mezzogiorno-ponente, protette d'olmi [...]; di ville!, di villule!, di villoni ripieni, di villette isolate, di ville doppie, di case villereccia, di ville rustiche, di rustici delle ville, gli architetti pastrufaziani avevano ingioiellato, poco a poco un po' tutti, i vaghissimi e placidi colli delle pendici preandine, che, manco a dirlo, "digradano dolcemente": alle miti bacinelle dei loro laghi».

<sup>34</sup> Vd. il VI tratto: ivi, pp. 698-701.

insignivano di cupolette e pinnacoli vari, di tipo russo o quasi, un po' come dei rapanelli o cipolle capovolti, a copertura embricata e bene spesso policroma, e cioè squamme d'un carnevalesco rettile, metà gialle e metà celesti. Coticché tenevano della pagoda e della filanda, ed erano anche una via di mezzo fra l'Alhambra e il Kremli-no. [Qui e sopra, RR II, p. 585]

È a questo punto che la casa dove vivono Gonzalo e la madre rivela la sua sostanza: una acquiescenza totale, al non-essere delle altre ville. Pur priva dei comfort e delle bellurie architettoniche di altri esemplari del luogo, anche la villa dei Pirobutirro d'Eltino è l'effetto massimamente *kitsch* di una finzione e di una dis-funzione: forse la più sottile e la più raffinata, ma non per questo la meno perversa. Il frammento narrativo di *Villa in Brianza* (1929), sorta di cartone tematico del grande affresco che poi sarà la *Cognizione*, è ancora più chiaro su questo punto: mal costruita da un cittadino per sembrare una casa di campagna, priva di qualunque vezzo estetico e dei comfort proprio per trascinare il più avanti possibile questo travestimento,<sup>35</sup> essa non è concettualmente diversa dagli pseudo-chalet svizzeri, o dalle bizzarrie architettoniche di un simil-Alhambra o di un simil-Kremlino. La casa di Gonzalo e della madre, insomma, è un pezzo di città dislocato in campagna, come le altre ville e villule lukonesi: ecco perché i suoi proprietari e abitatori non possono uscirne, almeno narrativamente, né accedere alla campagna, se non stazionando su quello spazio di transizione tra il dentro 'cittadino' della casa e il fuori 'agreste' del paesaggio.

«La natura è una cosa spaventosa, e anche quando è decisamente addomesticata, come al Bois, continua a dare una sorta di angoscia ai veri cittadini».<sup>36</sup> Così, i cittadini prendono possesso e addomesticano la natura, dislocandovi gli avamposti della città. All'interno dei quali – nelle case, cioè – non potranno vedere la campagna se non in quanto cancellata del suo dato di natura, ossia come paesaggio trasformato. Questa dislocazione e questa presa di possesso, che è anche una distruzione, la *Cognizione* le raffigura non in ragione del fatto che le ville deturpino una qualche bellezza del paesaggio campestre e lacustre: al contrario, esse vi aggiungono bellezza, nella forma però di un supplemento effimero e privo di scopo. Non c'è, in Gadda, alcuna eco arcadica, nostalgia per la degradazione della natura, protesta antimoderna o idealizzazione del paesaggio: il quale paesaggio, si è visto, è in se stesso virtualmente cancellato; mentre le figure del peone e delle varie Battistine, Peppe, Giuseppe e Giuseppine testimoniano che la gente di campagna, qui, non è «vegeta e robusta». C'è, invece, una precisa protesta culturale: la città si dissemina fuori da se stessa, si moltiplica frammentandosi e dislocandosi, si ripete per mezzo di una cattiva infinità disfunzionale e dunque dis-funzionante.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> C.E. Gadda, *Villa in Brianza*, a cura di E. Manzotti, «I quaderni dell'Ingegnere», I, 2001, pp. 7-33: 14 «[Il signor Francesco Pelegatta] Stette per vero dire un momento in dubbio se la casa non potesse impiantarla a Milano, che con poche decine di migliaia di lire si sarebbe fatto una casetta, allora, da valer oggi qualche centinaio, per via del terreno. Ma la soluzione, che avrebbe allettato qualunque altro credente e anche qualunque framassone, a lui gli fece orrore. A Milano non c'era la campagna».

<sup>36</sup> L.-F. Céline, *Viaggio al termine della notte*, trad. it. di E. Ferrero, Milano, Corbaccio, 2011<sup>21</sup>, p. 66 [ed. or. Paris, Denoël et Steele, 1932].

<sup>37</sup> Su questa stessa linea, la già menzionata scena dei «manichini ossibuchivori», nel VI tratto del romanzo, è forse la migliore raffigurazione plastica di quello che a suo tempo Leopardi lamentava dell'Italia, nel *Discorso sopra lo stato presente de' costumi degl'Italiani* (vd. l'ed. a cura di R. Damiani, in *Poesie e prose*, vol. II, Milano, Mondadori, 1988, p. 449: «la stretta società fa che ciascuno fa conto degli uomini e desidera di farsene stimare [...] e li considera per necessari alla propria felicità»).

Così nella *Cognizione*. Nel *Pasticciaccio*, invece, la città lavora *in praesentia*, dal punto di vista narrativo. Ma *in praesentia* lavora anche la campagna: due presenze che si misurano in termini tanto stretti da persuadere nuovamente del fatto che difficilmente l'immagine dell'una possa comparire senza che vi si aggiunga, sotto qualche rispetto o capacità, quella dell'altra. I capitoli integralmente ambientati in campagna sono solamente due (l'VIII e il IX), mentre il X vi è ambientato estesamente, ma non completamente:<sup>38</sup> nemmeno i tre decimi, dunque, del romanzo. Nel conto va inclusa, poi, la lunga diversione territoriale (capitolo VI, in RR II, pp. 147-159), propiziata dal discorso indiretto: in questa circostanza, il narratore disloca il racconto da Roma, dove si sta svolgendo l'interrogatorio di Ines Cionini, in località I Due Santi e nei luoghi circconvicini dove risiede, esercita il pubblico ufficio di tutore dell'ordine e soprattutto scorrazza in motocicletta il maresciallo Santarella, oggetto di un ritratto, tratteggiato dal narratore, che costituisce una cospicua diversione nella diversione (ivi, p. 154-159).

Ciò detto, i rapporti di forza, chiamiamoli così, che si determinano tra città e campagna nel *Pasticciaccio* non possono ridursi alla misura statistica dell'ambientazione diretta. Il romanzo è ripartito, infatti, in due parti strutturalmente speculari, ognuna delle quali procede e si sviluppa intorno ai due crimini (il furto dei gioielli patito dalla Menegazzi, e l'omicidio di Liliana Balducci).<sup>39</sup> Nel caso, lo spazio dedicato in ogni capitolo ai personaggi e agli eventi che riguardano i due crimini – che intrattengono tra loro un rapporto sul quale l'indagine non giunge a fare vera luce – definisce per l'appunto questa struttura speculare.

Sia B la linea narrativa implicata da Liliana Balducci e poi dal suo omicidio e dalle indagini che ne conseguono, ed M la linea narrativa inerente al furto dei gioielli subito dalla vedova Teresina Menegazzi e alle indagini da esso scaturite:

cap. I: B + M	cap. VI: M
cap. II: B	cap. VII: M
cap. III: B	cap. VIII: M
cap. IV: B	cap. IX: M
cap. V: B	cap. X: M + B

tà, sì quanto ad altri rispetti, sì quanto a questa soddisfazione del suo amor proprio che ciascuno in particolare attende desidera e attende da essi»), ossia l'assenza di una borghesia che assolve alla sua funzione di guida del corpo sociale: «Così rimanevano. A guardare. Chi? Che cosa? Le donne? Ma neanche. Forse a rimirare se stessi nello specchio delle pupille altrui. In piena valorizzazione dei loro polsini, e dei loro gemelli da polso» (RR I, p. 701).

<sup>38</sup> Si tratta del capitolo terminale, ed è dunque in campagna che il romanzo trova la sua conclusione: ciò avviene il giorno 23 di marzo, in questa sequenza di eventi pressoché contemporanei, montati attraverso una specie di chiasmo ambientale: 1) RR II, p. 251, *campagna*: il maresciallo Santarella percorre in motocicletta «la via provinciale da Marino ad Albano, così stupendamente alberata, o fiancheggiata d'alberi, dei giardini e dei parchi di cui si affoltisce la collina»; 2) RR II, pp. 251-258, *città*: il Biondone provvede alle ricerche e al fermo del giovane Ascanio Lanciani; + RR II, pp. 258-265, *città*: Ingravallo si sveglia, fa colazione e si reca al commissariato dove l'attende l'automobile che porterà lui e altri pubblici ufficiali a Marino; 4) RR II, pp. 265-276, *campagna*: l'automobile della polizia giunge alla tenenza dei carabinieri di Marino, dove Ingravallo è informato che il maresciallo Fabrizio Santarella e il brigadiere (o vicebrigadiere: cfr. RR II, p. 186; ed E. Manzotti, «Era l'alba e più»). (C.E. Gadda, «Pasticciaccio», VIII), «Per leggere», X, 2010, 19, pp. 217-312: 217) Guerrino Pestalozzi sono fuori per l'indagine; costata la loro assenza, si fa accompagnare a Tor di Gheppio, da Assunta Crocchiapani, con l'interrogatorio della quale il romanzo ha fine.

<sup>39</sup> Come ha osservato a suo tempo A. Ceccaroni, *Per una lettura del «Pasticciaccio» di C.E. Gadda*, «Lingua e stile», V, 1970, 1, pp. 57-85.



Ora, le indagini sui gioielli della Menegazzi si svolgono prevalentemente nel mondo «periferico e rurale», mentre quelle sull'omicidio della signora Liliana in quello «cittadino e borghese». <sup>40</sup> Questo rapporto di forze, <sup>41</sup> va detto, è più annodato di quanto una simile partizione non suggerisca: perché qui si parla propriamente delle indagini che il romanzo racconta, non tanto delle persone che sono – a qualunque titolo – coinvolte nei due crimini. Per semplificare ulteriormente: Ingravallo agisce prettamente sulla scena dell'Urbe, indagando sull'omicidio, e perciò interrogando i casigiani rumoreggianti, il Valdarena, il marito di Liliana, Don Corpi, ecc. I due carabinieri (Santarella e Pestalozzi), messi sulle tracce dei gioielli rubati alla Menegazzi dal biglietto del tram ritrovato sul luogo del furto, agiscono per lo più in campagna. Le due piste, che ininterrottamente si richiamano l'una con l'altra, trovano un eguale approdo, ma disgiuntivo, in campagna: specificamente, nei pressi del passaggio a livello di Casal Bruciato, in casa di Camilla Mattonari, dove sono ritrovati i gioielli della Menegazzi; e a Tor di Gheppio, come si accennava, dove vive Assunta Crocchiapani e dove Ingravallo giunge al termine del romanzo per interrogarla sulla morte di Liliana. Dalla campagna, dunque, provengono i sospettati, in città si verificano i due crimini: dei quali, cittadine sono le vittime; campagnoli e sottoproletari i colpevoli o presunti colpevoli.

Anche nel *Pasticciaccio*, benché i termini assai differenti da quanto avviene nella *Cognizione*, la campagna è ampiamente occupata dagli spettri della città; non tanto perché quest'ultima vi abbia impiantato i propri vessilli o simulacri architettonici, addomesticandola o travestendola dei segni moderni di un'estetica e dunque di un'etica borghese, <sup>42</sup> ma perché lo spaccato della società campagnola è costituito da figure che in sostanza gravitano intorno alla città e ai suoi affari terziari: serve (trasferite a vivere e lavorare nella case dei borghesi), piccoli commercianti, lavoratori, ex lavoratori ridotte a prostituirsi (in città), sotto- o disoccupati e microcriminali che vivono di espedienti (propiziati dalla città), ambulanti (che vendono in città le merci prodotte in campagna, come la porchetta di Ascanio Lanciani) e così via.

Nel *Pasticciaccio*, dunque, la definizione dello spazio urbano – quale correlato positivo cui la ragione del romanzo applica il proprio discorso nella forma della messa in scena, effettuandosi così narrativamente – si struttura intorno al richiamo di un paesaggio campagnolo intrinsecamente inquadrato dallo sguardo che proviene dallo stesso spazio urbano, e dalla logica economica della città. <sup>43</sup>

<sup>40</sup> Ivi, p. 71.

<sup>41</sup> Che, agli occhi di G. Pinotti, nella *Nota al testo* di C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Adelphi, 2018, pp. 308-370: 333, oppone la «Roma mussoliniana, mortifero gorgo di psicosi narcissica» al «Lazio matrice di vita», o anche il «romanzo cittadino» al «romanzo albanese». L'opposizione – per C. Garboli, *Due furti uguali e distinti. Carlo Emilio Gadda, «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana», 1957*, in F. Moretti (dir. da), *Il romanzo*, vol. V, *Lezioni*, a cura di F. Moretti, P.V. Mengaldo, E. Franco, Torino, Einaudi, 2003, pp. 539-570: 554 – pertiene invece alla «luce da interno, da tromba delle scale o da uffici e corridoi» di contro al «*plein air* dei Castelli».

<sup>42</sup> Nel *Pasticciaccio*, del resto, la città è l'Urbe: una Roma, cioè, quasi pre-moderna e del tutto incomparabile con Milano; specialmente per il fatto che la sua devozione al denaro pare esercitarsi nella forma dello scialo, non in quella della produzione e dell'investimento.

<sup>43</sup> Ho l'impressione che questa dialettica economico-sociale, ancorché carsica, sia fondamentale in Gadda. Non tanto nei suoi programmi – o in quella che talora si definisce la poetica esplicita dell'autore – ma nella realizzazione stessa del suo discorso narrativo. La dialettica contrappone borghesia del patrimonio (vedova Menegazzi) e del commercio (Remo Balducci) ai sottoproletari peregrinanti dalla campagna verso la città, sotto il rispetto della proprietà e della corrispettiva e an-

### 5. Scritture de-generi

Cosa avviene, invece, in quei romanzi di Gadda in cui l'ambientazione è solo cittadina: quelli nei quali, si vuol dire, la campagna come specchio o contro-specchio scenico non assume a un ruolo capitale come è nella *Cognizione* o nel *Pasticciaccio*? E ancora: esistono tali romanzi?

Per esistere, esistono: ma valgono – in un possibile casellario romanzesco dell'autore – da caselle parzialmente vuote. Si tratta, per riassumere, della *Meccanica* e del *Fulmine sul 220*, dal quale si sono prese le mosse; ossia di progetti di romanzo, – con differenti, ma in entrambi i casi notevoli livelli di avanzamento – che l'autore non ha giudicato di chiudere, né tantomeno di pubblicare, e che ha custodito quale riserva di materiale scrittoria da estrarre, correggere o riconfigurare, innestare in testi successivamente impostati ecc.<sup>44</sup> Della *Meccanica*, impossibile servirsi: nessuno può dire come lo scrittore avrebbe gestito «il mutamento radicale del luogo dell'azione, non più Milano, ma la zona di guerra sopra Vicenza»,<sup>45</sup> se avesse sviluppato realmente il racconto oltre il punto toccato al cap. V della seconda stesura in pulito.

Non è lo stesso, invece, per il *Fulmine sul 220*, che passa a costituire – in misura consistente – l'ossatura romanzesca dell'*Adalgisa*, ossia di una raccolta di «disegni milanesi» (nella *princeps*, del '44, il sintagma è stampata in corsivo minuscolo nero, sotto il tondo maiuscolo rosso del titolo). Il sottotitolo, che funge da indicazione generica, o meglio paragerica,<sup>46</sup> in verità è meno trasparente di quanto può sembrare d'acchito. Se l'aggettivo toponomastico, di per sé, è chiaro (qui si tratta di immagini di una città, o prese in città), meno chiaro è come vada inteso il sostantivo «disegni».

Sul punto, è bene tenere a mente un fatto: Gadda è solito giocare con i generi letterari. Il suo non è il gioco di tenore astratto, quasi seriale, di uno scrittore d'avanguardia (per esempio quello che sottende il recupero del romanzo epistolare, in *Zoo, o Lettere non d'amore* di Šklovskij), né quello coerentemente beffardo di un Nabokov (*Fuoco pallido*) o di un Manganelli (*Nuovo commento*). Ma bisogna pur riconoscere che il *Pasticciaccio* non è un poliziesco;<sup>47</sup> che

tagonistica fame di proprietà; fenomeno, quest'ultimo, in cui si iscrive anche l'ossessivo desiderio di figliare che affligge Liliana Balducci: in Gadda, è proprio il possesso a fare da fulcro all'organizzazione familiare; si ricordi, in uno dei frammenti poi esclusi dalla *Cognizione*, «il senso feroce ed esclusivo della proprietà» (C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987, pp. 511-524). Di tutt'altro indirizzo, e dichiaratamente riferibile al solo caso del *Pasticciaccio*, l'indagine di C.E. Roggia, *Il diavolo, la campagna: alcune osservazioni sul male nel «Pasticciaccio»*, «Strumenti critici», XXXI, 2016, 1, pp. 25-49, sulla questione che qui ci interessa.

<sup>44</sup> Non conto, qui, il *Racconto italiano* (in cui l'ambientazione movimentata, e soprattutto la condizione frammentaria, non consente esami di sorta), né la *short story Novella 2*.<sup>a</sup>

<sup>45</sup> Così D. Isella, nella *Nota al testo della Meccanica*, in RR II, pp. 1171-1226: 1186. E c'è da credere che lo scenario bello, sul quale avrebbe dovuto chiudere il romanzo, avrebbe in certo senso comportato un trasferimento in ambiente lirico-agreste (a far da *pendant* dialettico, come sempre, alle immagini industrie e umanitarie della metropoli lombarda), ma anche un radicale spostamento simbolico, con superamento dei valori per così dire civili – in tempo di pace – pertinenti all'opposizione città/campagna. Sul finale della *Meccanica*, qualche spunto di lettura in A. Cortellessa, *I capitoli postumi della «Meccanica» di Carlo Emilio Gadda. Due tracce avantestuali*, «Studi novecenteschi», XX, 1993 [ma 1995], 45-46, pp. 93-111.

<sup>46</sup> G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 93-96 [ed. or. Paris, Seuil, 1987].

<sup>47</sup> E le ultime indagini sul finale del romanzo, propiziate dalla recente scoperta di carte gaddiane (conservate presso l'Archivio Liberati di Villafranca di Verona [VR]: sul punto, vd. G. Pinotti, *Ingravola in campagna. Un inedito finale (imperfetto) del Pasticciaccio*, «Strumenti critici», XXXI, 2016, 2, pp. 199-211; e Id., *Nota al testo di C.E. Gadda, Quer pasticciaccio*

*L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore o L'egoista* non sono dialoghi, e che *L'Adalgisa*, ancora, non è una raccolta di racconti. Se di una raccolta di racconti non si tratta, e se non si tratta nemmeno di un romanzo, dare uno sguardo all'indicazione paragenetica può dare qualche frutto.

Preso per sé, il significato del termine «disegni», in luogo di 'racconti' o di 'novelle', è abbastanza limpido, o addirittura ovvio: si tratta di una variazione, sulla scia semantica del figurativo, del termine 'bozzetto', impiegato per «Breve componimento letterario, che descrive, con stile vivacemente realistico (ma in modo superficiale ed esteriormente impressionistico, senza approfondimento dei personaggi e delle situazioni) figure e scenette tratte per lo più dalla vita quotidiana».<sup>48</sup> Insomma, il bozzetto è uno scritto breve, figurativo, impressionistico, in verso (Camerana) o in prosa (Collodi, De Amicis, Verga), e comunque a scarsa gradazione narrativa. A questa parafrasi, se ne può sovrapporre una che riguarda invece il «disegno», ossia: «Rappresentazione grafica di un lavoro da eseguire; schizzo, [...] progetto (di un'opera pittorica, plastica, architettonica, di una macchina, di uno strumento)» (leggo sempre nel GDLI, [s.v.](#)): disegno tecnico, dunque. Con il che ci si muove già in direzione dei «disegni» dell'*Adalgisa*.

Di richiami al *bozzetto*, in Gadda, ce ne sono pochi; uno si trova, per esempio, nell'articolo sulla *Scapigliatura milanese* (1949), che «ha recato sulla pagina una varia e multiforme produzione: autobiografia [...], romanzo, racconto, *bozzetto*, polemica, saggio estroso, frammento, sequenza di immagini, cose viste, taccuino di viaggio» (SGF I, p. 971, mio il corsivo). Ora, si può credere che, all'altezza del 1943, anno in cui Le Monnier stampa *l'Adalgisa*, l'indicazione «bozzetto», non rara nel lessico letterario di secondo Ottocento, cominci a essere lievemente *old fashion*. È forse anche per questo, se Gadda la varia in «disegno»; ma un'altra delle ragioni accessorie del neologismo,<sup>49</sup> potrebbe essere cercata nella volontà di sfuggire a, o piuttosto di

*brutto de via Merulana*, cit., pp. 331-338), dimostrano una volta per tutte che Gadda, nel saggio *Incantazione e paura* (1966), argomenta in modo rigoroso e consequenziale la sua decisione di troncare il racconto, e così di evirarlo del finale (facendone un non-poliziesco): «La narrazione è condotta in modo che i lettori vengano frastornati, non più o non meno degli indagatori [...]. Il nodo si scioglie a un tratto, chiude bruscamente il racconto. Dilungarmi nei come e nei perché ritenni vano borbottio, strascinamento pedantesco, e comunque postumo alla fine della narrazione» (ora in SGF I, p. 1215). Allo stesso modo, queste indagini attestano – ma non ce n'era bisogno – della vanità di ogni discussione intorno all'identità dell'omicida di Liliana Balducci, nel *Pasticciaccio*: è la forma materiale del testo, negli studi di letteratura, a far legge; e qui è il testo mandato in stampa dall'autore a sospendere il lettore al ripentimento di Ingravallo (vd. RR I, p. 276: «Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo [= Ingravallo] a riflettere: a ripentirsi, quasi»), e a estromettere dal racconto la pur progettata sequenza del trasferimento alla Pavona di Ingravallo (cfr. G. Pinotti, *Ingravola in campagna*, cit., pp. 202-207) e ciò che avrebbe dovuto seguire; a dire, a estromettere dal testo il banale *dénouement* felicitante implicante identificazione e arresto del colpevole.

<sup>48</sup> Così nel *Grande dizionario della lingua italiana*, [s.v.](#)

<sup>49</sup> Neologismo tecnico, s'intende; e, anche così, solo in senso lato. D'altronde, il «maniacò dei tecnicismi» (SGF I, p. 504), è spesso anche il maniacò dei tecnicismi autoprodotti. Sui titoli, poi, Gadda lavorava torcendo semanticamente lessemi di uso comune, per fornire doppio significato al tecnicismo di genere; è il caso, p. es., delle *Novelle* (= 'narrazioni brevi', e insieme 'notizie') *dal ducato in fiamme*; e cfr. quanto ne scrive l'autore (ora in SGF I, pp. 1120-1121). Non saprei dire, in ogni caso, se la variante 'disegno' da 'bozzetto' sia tutta gaddiana, o se la preceda qualche occorrenza rilevante. Per 'disegno', in quanto indicazione generica *ante* 1944, trovo solamente i *Disegni letterari* di Leopardi (indicazione non d'autore, ovviamente: si deve a Giuseppe Cugnoni, che pubblica sotto questo titolo gli autografi di alcuni progetti ed abbozzi leopardiani, nel vol. II delle leopardiane *Opere inedite pubblicate sugli autografi recanatesi*, uscito ad Halle, presso Niemeyer, nel 1880, alle pp. 367-374; dopo Cugnoni il titolo ha fortuna); e i *Ritratti e disegni storici* di Luigi Russo, stampato da Laterza

scherzare *con* quanto di spregiativo è immanente all'idea del bozzetto (o *abbozzetto*, oggetto incondito o solo parzialmente lavorato) e del bozzettistico: dunque, superficialità, esteriorità della figurazione, impressionismo, incuria ecc.

Comunque sia, è chiaro che i «disegni» supportano una prima e più evidente intenzione di inquadramento generico-letterario, che rinvia alla figurazione, all'idea del 'dare un'immagine', di mettere in scena uno o più ambienti (non solo cittadini). Entro i termini di questa prima intenzione, però, affiora – forse ancora più rilevante – una seconda intenzione: quella per cui il 'disegnare' vale anche nell'accezione, menzionata poco fa, del disegno tecnico o del progetto, che può valere anche in quanto «Spunto, idea di un'opera; esemplare a cui si guarda nell'eseguire un lavoro», o «Modo con cui sono rappresentati fatti e personaggi in un'opera letteraria» (ancora dal GDLI, [qui](#) e [qui](#)). E il termine, infatti, ricorre spesso nell'officina privata dell'autore: «*Quaderno dei temi* | e | *dei disegni di lavoro*», s'intitola uno dei suoi quaderni di lavoro (dove si legge una stesura di *San Giorgio in casa Brocchi*).<sup>50</sup> L'incrocio di queste due accezioni conviventi dà forse segno ulteriore in una certa immagine dell'incisione, della filigrana, dell'esercizio imperversante di una logica cieca che istituisce e dirige le cose: così, di «un tempo e uno spazio *disegnati* di orrore», scrive Gadda nel 1945, in una lettera inviata a Lucia Rodocanachi.<sup>51</sup> A seguire il verbo, più interessante è il genitivo.

Di là dal suo significato, non facilmente parafrasabile, il termine poi interessa anche per il rapporto che intrattiene – a contatto e a distanza – con altre due indicazioni gaddiane. La prima è qui vicino o, meglio, *manca* qui vicino: «Paese, a guisa d'introduzione» è il sottotitolo che l'autore assegna a *Notte di luna*, il primo disegno dell'*Adalgisa* (riscrittura di un espunto del *Racconto italiano*, del quale cadono gli ultimi quattro paragrafi),<sup>52</sup> quando la pubblica su «Primato», nel giugno del 1942. Poco dopo, collocato il pezzo in testa all'*Adalgisa*, il sottotitolo salta. Qui, «paese» non significa semplicemente un *paesaggio* già dipinto – chiosa Manzotti,<sup>53</sup> sulla scorta di Tommaseo – ma anche spazio abitato, umano, trascelto dal pittore e così inquadrato, per essere poi dipinto, o riprodotto con il disegno. È la duplicità implicita della nozione di paesaggio, quella che Manzotti identifica in Gadda: duplicità che si può verificare anche nella genesi tutto sommato recente del vocabolo nelle lingue romanze (*paysage*, *paesaggio*, *paisaje*, che significano sempre anche *pays*, *paese* e *país*), e della difficoltà di sovrapporlo a quello di lingue d'altro ceppo (*landschap*, *Landshaft*, *landscape*, inizialmente soltanto 'paese', so-

nel 1937: tracce assai deboli, ma non totalmente sprovviste di contatti con Gadda. Anche qui – come per Luigi/Spartaco Pedrazzi, alias Mario Mariani – il raggio della ricerca va ulteriormente allargato.

<sup>50</sup> Cfr. G. Pinotti, *Per la storia di «San Giorgio in casa Brocchi»*, in G.C. Roscioni et al., *Per Carlo Emilio Gadda*, Atti del Convegno di Studi (Pavia 22-23 novembre 1993), «Strumenti critici», IX, 2004, 2, pp. 247-265: 149; e C.E. Gadda, *Disegni milanesi. San Giorgio in casa Brocchi, L'incendio di via Keplero, Un fulmine sul 220*, a cura di D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Pistoia, Can Bianco, 1995, pp. 114-115.

<sup>51</sup> C.E. Gadda, *Lettere a una gentile signora*, a cura di G. Marcenaro, Milano, Adelphi, 1983, p. 153 (mio il corsivo).

<sup>52</sup> La prima stesura del testo, oltre che in Id., *Racconto italiano di ignoto del novecento*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1983, pp. 40-44, si legge ora in SVP, pp. 419-423; cfr. G. Lucchini, *L'istinto della combinazione*, cit., p. 87; ed E. Manzotti, *Una «Notte di luna»*, in C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani (a cura di), *Gadda. Meditazione e racconto*, Pisa, Ets, 2004, pp. 159-204: 159-160.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 185-186.

lo poi anche *paesaggio* [= rappresentazione]): il paesaggio è, allo stesso tempo e allo stesso titolo: a) la cosa; b) lo sguardo sulla cosa; e c) l'effetto dello sguardo sulla cosa.<sup>54</sup>

## 6. Disegnare

Come si accennava sopra, qualunque logica rappresentativa è destinata a contraddirsi, in una simile materia: il paesaggio è l'effetto di un discorso, che per l'appunto suddivide se stesso in tre differenti tagli logici. Ma l'aspetto paradossale di questi «disegni» gaddiani – che li rende particolarmente interessanti anche in rapporto ad altre e liminari circostanze<sup>55</sup> – consiste nel fatto che essi siano escogitati e 'pubblicati', cioè resi pubblici, in una edizione in rivista di *Notte di luna*. Voglio dire che nel 1942, su «Primato», questa prosa non era l'introduzione a nulla: non al *Racconto italiano* da cui proveniva e di cui costituiva l'inizio del primo capitolo (introduzione, dunque); né tantomeno all'*Adalgisa*, che giungerà a esistere solo due anni dopo, e nella quale *Notte di luna* – che ne è effettivamente l'introduzione, per mille contatti tematici, e non solo in virtù della posizione che occupa<sup>56</sup> – non ha comprensibilmente sottotitoli. Il paradosso ci suggerisce di vedere in questi sottotitoli e indicazioni di genere, che sono istruzioni per l'uso del testo, il segno di un conflitto o di una auto-esegesi non facilmente risolta, ma non per questo interrotta. Il sistema discorsivo di un autore come Gadda, pur così ammalato dai sistemi,<sup>57</sup> tende a girare su se stesso.

La seconda indicazione di genere, che dobbiamo cercare a distanza (ma non troppo), riguarda una definizione paratestuale addirittura idiolettica, come risulta dallo pseudo-dialogo *L'Editore chiede venia del recupero ecc.*:<sup>58</sup> quella di «tratto», nella *Cognizione*, in luogo di *puntata* o di *capitolo*:

Il testo de *La Cognizione del dolore* deve considerarsi come ciò che rimane, «quod superest», di un'opera che circostanze di fatto esterne alla volontà consapevole, al meditato *disegno* di lavoro, e però alla responsabilità morale dell'autore, gli hanno indi proibito nonché di condurre a compimento (perficere) ma nemmeno di chiudere. [...] Nei citati fascicoli di *Letteratura* il racconto fu pubblicato a puntate, a *tratti*: (voce accolta in questa accezione dall'autore stesso). [RR I, p. 759; mio il secondo e il quarto corsivo]

<sup>54</sup> Vd., sul punto, M. Jacob, *Il paesaggio*, cit., pp. 29-30.

<sup>55</sup> È interessante, per esempio, il sottotitolo della novella *L'Adalgisa* – quella eponima della raccolta futura – che esce alla fine del '40 sul «Tesoretto» (cfr. G. Lucchini, *Nota al testo*, in RR I, p. 839); ove, dopo il titolo, si legge: «Disegno su tre fogli espunto dal romanzo inedito "Un fulmine sul 220"». Chiaramente il sottotitolo della raccolta deriva per generalizzazione da qui, per l'ormai avvenuta articolazione di sensi e sopransensi.

<sup>56</sup> E. Manzotti, *Una «Notte di luna»*, cit., pp. 202-204.

<sup>57</sup> Dei quali, non a caso, ha una nozione auto-contraddittoria: vd. p. es. la *Meditazione milanese* al cap. «V», *Il carattere estensivamente indefinito dei sistemi reali* (SVP, pp. 645-651).

<sup>58</sup> Circa il carattere bizzarro e solo esteriormente dialogico di *L'editore chiede venia...* (diviso in battute a testo ormai stesso), vd. la breve nota dell'editore in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di E. Manzotti, cit., p. 478; R. Stracuzzi, *Dialogo*, in F. Pedriali (ed), *Poket Gadda Encyclopedia*, EJGS Supplement no. 1, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2008<sup>3</sup> (è in corso di stampa un'edizione in volume dell'*Encyclopedia*, che conterrà una versione rivista di questa voce); e ora l'ed. delle prime redazioni del testo, a cura di Barbara Colli, in C. Martignoni, B. Colli, *Lo pseudo-dialogo della «Cognizione»*. *Accertamenti filologici, ragioni critiche e genetiche. Testi e apparati*, «I quaderni dell'ingegnere», n.s., X, 2010, pp. 187-223; 201-223.

Così, di passata, annoterei che le due glosse latine, in forma di *correctiones* plurilinguistiche, segnalano che quanto non si è potuto *per-ficere* inevitabilmente *di-fetta*; ma la giustificazione andrà forse presa alla lettera: non alla responsabilità dell'autore, ossia alla sua possibilità di rispondere della scrittura, occorrerà votarsi; non alla *volontà*, cioè. Ma per l'appunto alla sua scrittura in quanto tale, che produce strutturalmente un effetto di incompiutezza.<sup>59</sup> Tuttavia, per arrivare a questa conclusione meno astrattamente, e per gradi, occorre prima di tutto ravvisare che per Gadda «tratto» non è nient'altro che un sinonimo, idiolettico finché si vuole, di «puntata», nel senso proprio di 'espunto' o 'excerptum'. Più tardi, per successiva estensione di senso, o per sovrapposizione di sensi, gli studiosi hanno riadibito il termine a sinonimo di 'capitolo'. Ma questa nuova adibizione – che effettivamente forza un po' il testo di Gadda, e si fonda sulla coincidenza empirica di capitoli del volume 1963 e puntate dell'edizione in rivista (1938–1941) – non è poi senza ragione, né è limitata al solo elemento fattuale.

C'è un passo, nella recensione di Cecchi alla *Cognizione* (1963), particolarmente illuminante, sotto questo aspetto:

Così com'è, si compone di tre o quattro principali episodi e frammenti, che appunto costituiscono *La cognizione del dolore*. Tali episodi appartengono a situazioni e momenti diversi della vicenda che doveva costituire la ossatura del romanzo. Fra di essi sono numerose soluzioni di continuità; come sarebbe immaginando un bassorilievo minutamente lavorato che, per una ragione o per l'altra, fosse andato in pezzi, e del quale all'infuori dei tre o quattro episodi cui abbiamo fatto cenno, si fossero irrimediabilmente perdute tutte le altre parti.<sup>60</sup>

Ciò che più rileva, in questa metafora, è che – con minime rifiniture – essa si addice benissimo all'*Adalgisa*: l'ossatura narrativa sepolta, i frammenti, gli episodi tra loro collegati in misura evidente ma privi di connessioni, le soluzioni di continuità. Cecchi, si è detto, scrive queste righe dopo aver letto la prima stampa della *Cognizione* in volume, ancora amputata dei due tratti finali: se fosse vissuto sino al gennaio del 1970, e avesse potuto riscrivere la recensione dopo la comparsa della «4ª edizione» del romanzo – o magari addirittura fino all'agosto del 1971, per vedere, una di séguito all'altra, la 1ª edizione negli «Struzzi» e la 5ª nei «Supercoralli», e la materia testuale finalmente anche se non definitivamente assestata<sup>61</sup> – i suoi appunti di lettura sarebbero stati diversi. Ma il lettore odierno, fatte le debite differenze, trova questa ipotiposi adeguata a ritrarre la *Cognizione* e allo stesso tempo l'*Adalgisa*: due testi, d'altra parte, tra i quali corrono relazioni di reciproca influenza, come testimonia l'insistenza dell'autore a collocare due tratti della prima entro la seconda.

Ci si tornerà: frattanto, forzando alquanto il rapporto tra le due indicazioni sulle quali ci si è soffermati, si può osservare che Gadda gioca, anche a questo livello di secondo grado, sul significato generico della sua scrittura: se la *Cognizione* sarà composta da una serie di «tratti»,

<sup>59</sup> In tema, vd. i rilievi di E. Saccone, *Conclusioni gaddiane: finito e non finito nel «Pasticciccio»*, in *Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzi del Novecento. Svevo, Palazzeschi, Tozzi, Gadda, Fenoglio*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 161–173: specie 162 e 166.

<sup>60</sup> Cito da E. Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, vol. II, Milano, Mondadori, 1972, pp. 887–891: 889, dove la versione integrale dell'articolo, da ultimo, trova posto. Sul passo, ha richiamato a suo tempo l'attenzione E. Manzotti, «*La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda», in A. Asor Rosa (dir. da), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, *Il Novecento*, t. II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 201–337: 238–239.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 231–238.

qualche anno prima l'*Adalgisa* è invece composta di «disegni». Il valore connotativo di ordine grafico e quello di ordine progettuale combaciano, e rinviano ancora una volta i due libri su due prototipi differenti solo per grado. Quanto dire: la *Cognizione* è un unico, e cospicuo, 'disegno'; costituito a partire da un numero plurale di «tratti». All'indietro, l'*Adalgisa* è allestita da una serie di «disegni», in ognuno dei quali – preso singolarmente – andranno rintracciati i 'tratti', che a loro volta lo costituiscono. Da un lato, lo si vede, è semplicemente ribadita un'ovvia distinzione di genere: quella tra romanzo e raccolta di racconti. Dall'altro, tuttavia, il carattere idiolettico di queste denominazioni generiche – e prima lo stesso ricorso a targhette a sfondo privato, personale, che istituisce un campo di significati alternativo a quello standard – segna che le cose non sono così semplici.

Anche perché, si accennava, a collegare e rendere stabilmente comparabili i singoli lemmi della serie (i «disegni», cioè) lavora un aggettivo locativo. Così come la *Meditazione* lasciata in tronco sedici anni prima,<sup>62</sup> anche l'*Adalgisa* si colloca a Milano. Il che, per il suo lettore, è da un certo punto di vista sin troppo ovvio, stante l'ambientazione meneghina di alcuni dei disegni, che hanno manifesta vocazione di ritratto sociale: proletariato, media e alta borghesia vi sono confrontate, non senza che lo sguardo giudicante delle une sull'altro, e dell'altro sulle une sia abilmente incrociato dal narratore, che perviene così a una sua paradossale impersonalità proprio perché lui, il narratore, è passabile di impersonare qualunque posizione dei suoi personaggi. Si aggiunge a ciò, perché in certa misura procedente da ciò, il largo uso del dialetto milanese da parte dei personaggi, non meno che da parte del narratore: quest'ultimo, infatti, funge contemporaneamente da mediatore linguistico (traduce, spiega, circostanzia i lemmi dialettali del linguaggio dei personaggi), e da utilizzatore in proprio – e così mediatore alla seconda – del dialetto stesso. Tutto ciò è noto, e pacifico: *L'Adalgisa*, si potrebbe dire, è *El nost Milan* di Gadda, senza la differita opposizione delle due scene sociali, però: *La povera gent* e i *Sciôri* sono introdotti quasi subito, e insieme, nel secondo disegno, *Quando il Girolamo ha smesso*. Un *El nost Milan*, dunque, che qui diviene un *El nòster Politèknik* (RR I, pp. 362, 409). Tutto bene, ma occorre anche dire – a offuscare parzialmente un quadro di tanto sicure certezze – che l'apparente finalità di rappresentazione e di definizione della società milanese, nell'*Adalgisa*, non è fenomeno privo di lacune, di spostamenti, di possibili perplessità tematiche; o, almeno, che essa non costituisce una cornice al racconto, e ai racconti, priva di pieghe o di incrinature.

### 7. Il collage

Il partitario dell'*Adalgisa* è stato più volte compilato, e così abbiamo notizie sicure intorno ai singoli pezzi, alla genesi, ai tempi delle loro prime stesure, alle prime stampe in rivista; così come sul fatto che siano ripresi anche a lunga distanza d'anni, che siano rivisti e corretti, che siano infine convogliati verso un'unica destinazione in volume. Allo stesso modo, è noto il

<sup>62</sup> Non è senza problemi, d'altra parte, nemmeno il titolo della *Meditazione*: «sarà "Meditazione grossolana" o "Meditazione grossa" o qualcosa di simile. Forse anche: "Meditazione del 1928" o "Meditazione milanese del 1928" o "Meditazione milanese"» (SVP, p. 850); e poco più avanti «EXCIPIT COGITATIO MEDIOLANENSIS» (ivi, p. 856).

tragitto che segue alla *princeps* di Le Monnier (uscita a dicembre del '43, e datata 1944), e che conduce alla nuova stampa di un anno e mezzo dopo (estate '45), con alcuni tagli; e in ultimo – dopo altri dieci anni – al definitivo ripristino della raccolta nella prima versione, con la ristampa di Einaudi che integra, nella compagine dei *Sogni e la folgore* (1955), i primi tre libri narrativi di Gadda.

Ciò esime senz'altro da un'ulteriore compilazione;<sup>63</sup> ma non esime – anche a rischio di apparire pedanti – dal percorrere nuovamente il quadro dei rapporti che sussistono tra: 1) il pezzo che proviene dal *Racconto italiano*, e quindi datato al 1924: *Notte di luna*; 2) i pezzi provenienti dal *Fulmine sul 220*; 3) il pezzo che – a nostra conoscenza – non proviene dal *Fulmine*, benché sembri esserne in qualche modo derivato: *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina*; 4) quello che anche non viene dal *Fulmine*, e pur trattando dell'argomento 'Politecnico' mostra scarsi tratti di comunanza con esso (linea della *fabula*, estensione e varietà dell'intreccio, lingua del narratore e dei personaggi, dilatazione digressiva, e così via): *Claudio disimpara a vivere*; 5) i due pezzi che provengono dalla *Cognizione*, allora già edita in rivista: *Strane dicerie contrastano i Bertoloni* e *Navi approdano al Parapagàl*.

Sotto un certo punto di vista, infatti, questo *collage* è ancora meno proporzionato, e per più ragioni, di quanto non sembri di primo acchito. Intanto, si noterà che i materiali da cui sono ritagliati i singoli pezzi, e sui quali è operato il *collage*, importano nell'*Adalgisa* in quanto tale due ambiti di senso, e insieme due direzioni di lettura: *a)* la cornice narrativa del libro deriva dai pezzi del *Fulmine*; *b)* le digressioni, le fughe in avanti o in fuori, le pause apparentemente capricciose o futili derivano dagli altri pezzi. Ma quanto più si avvicina l'occhio al quadro – a quanto la cornice ci offre, cioè – tanto più i singoli e reciproci rapporti si rivelano problematici, e la loro funzione sembra sfuggire a una facile definizione sinottica. Perché in *b)*, nei materiali extra-*Fulmine*, per dir così, non è facile vedere quale solidarietà esista tra i due pezzi della *Cognizione* e quello del *Racconto italiano*; il quale, a sua volta, intrattiene con il contesto di ricevimento, cui introduce, rapporti di rilievo,<sup>64</sup> che il lettore – però – deve lentamente decifrare. Non basta: anche dalla parte di *a)* si pone un problema non irrilevante, quanto alla genesi del testo: il disegno che si intitola *Quattro figlie...* non proviene dal manoscritto del *Fulmine sul 220*, così come – almeno – ci è giunto, benché sia sostanzialmente omogeneo agli altri disegni che di lì provengono.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> I dettagli di questa vicenda si trovano ora riassunti e messi in linea da G. Lucchini nella *Nota al testo* (già menzionata) di C.E. Gadda, *L'Adalgisa*, cit., pp. 287-294; in C. Martignoni *Leggere «L'Adalgisa» arretrando a un «Un fulmine sul 220»*, «I quaderni dell'ingegnere», V, 2007, pp. 159-183: 165-166, 171-173; e ora – in forma di schedatura – nella *Nota al testo* di C.E. Gadda, *L'Adalgisa*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 2012, pp. 351-370.

<sup>64</sup> E. Manzotti, *Una «Notte di luna»*, cit., p. 161 e *passim*.

<sup>65</sup> *Quattro figlie...* e *Claudio disimpara...*, si diceva, sono gli unici due pezzi che non sembrano derivare da precedenti scartafacci dello scrittore. Nondimeno, non credo si possa assicurare – come fanno C. Martignoni, *Leggere «L'Adalgisa» arretrando a un «Un fulmine sul 220»*, cit., p. 171; C. Vela nella *Nota al testo* di C.E. Gadda, *L'Adalgisa*, a cura di C.V., cit., pp. 357-361; e L. Mazzocchi, *Per «Quattro figlie ebbe e ciascuna regina» dell'«Adalgisa». Genesi e primo abbozzo inedito*, «Strumenti critici», XXXIV, 2019, 1, pp. 107-125: 108-109 – che il primo, come il secondo, sia scritto *ex novo* per entrare nell'*Adalgisa* in via di progettazione. Allo stato delle nostre conoscenze, le congetture possibili sono due, ed è impossibile propendere per l'una o per l'altra: *i)* *Quattro figlie...* deriva da materiale autografo assimilabile o appartenente al *Fulmine*, ma a noi non pervenuto; *ii)* *Quattro figlie...* è messo in carta durante la gestazione dell'*Adalgisa*, allo scopo di rimpinguare la pseudo-raccolta. Semmai, va appurato che Claudio Vela, nella *Nota al testo* dell'*Adalgisa* di Adelphi, p. 358, fa cenno a un



Comunque sia, Gadda tiene all'*Adalgisa* così come essa appare oggi: il che significa nella forma in cui esce dai torchi di Le Monnier. Le recensioni pubblicate all'indomani dell'uscita del volume, dunque dopo il dicembre '43, dichiara l'autore, sono responsabili del cambio di direzione che due anni dopo, nel 1945, lo induce a curare una ristampa in cui sono lasciati cadere *Notte di luna*, *Strane dicerie...* e *Navi approdano...*:

«Adalgisa» stampata da Le Monnier rappresenta il lavoro di due anni: mi ha valso 5000 (cinquemila) lire per 2 edizioni; la prima, molto bella, uscita nel dicembre del 1943 [...]; e la seconda nell'estate 1945 con decurtazione di alcuni racconti che i critici giudicarono «poco milanesi». [SGF I, p. 950]<sup>66</sup>

Nonostante l'accento di lieve degnazione su quanto i critici siano in grado di giudicare, il punto alla fine è proprio questo: i tre disegni pubblicati, tagliati e poi riammessi definitivamente *non* sono milanesi. O lo sono, ma in termini tanto allusivi e mediati, soprattutto per un lettore del 1944, da mettere in questione lo spazio scenico in cui si iscrivono gli eventi narrati dal racconto (la somma dei singoli disegni), tra loro oltretutto essenzialmente sincronici e scarsamente consequenziali, come succede nel modello del *tableau vivant*, verso cui *L'Adalgisa* si indirizza.

E infatti, *Notte di luna*, *Strane dicerie...* e *Navi approdano...* nonché milanesi, non sono nemmeno cittadini. Il primo è ambientato, per esplicita dichiarazione dell'autore implicito (il bisticcio è voluto: come al solito le differenti istanze del discorso narrativo in Gadda godono di un regime di possibilità precaria), in veste di estensore delle note a margine: nella nota 5, egli avverte il lettore che «Questo “paese” di maniera deve considerarsi una contaminazione varesino-brianzuolo-vicentina» (RR I, p. 297). Insomma, siamo nelle vicinanze di Milano, ma nemmeno del tutto o per forza: e soprattutto siamo fuori dalla città, nel luogo di campagna da cui provengono alcuni di coloro che lavorano in città, e a cui tornano – la sera – una volta conclusa la giornata di lavoro. Questo per *Notte di luna*; quanto agli altri due disegni, la cosa è ancora più intricata: per districare riferimenti satirici, e divinare compiutamente cosa si celi sotto le sembianze del Maradagà di *Strane dicerie...* e di *Navi approdano...*, occorre conoscere la *Cognizione del dolore* (frattanto uscita in «Letteratura», certo, ma indirizzata a un pubblico di estimatori o di professionisti), e così collegare il luogo immaginario in cui sono ambientati i due torsi di racconto con l'«odiosamata topografia della più corrente villeggiatura milanese».<sup>67</sup>

indizio che si potrebbe leggere in direzione di *i*, e contro *ii*; senza contare che l'avvertenza, che Gadda antepone alle note del racconto, in apertura recita: «In questo disegno milanese “su cartone vecchio”...» (RR I, p. 374; mio il corsivo). Una sola cosa è certa: nulla accomuna *Quattro figlie...* a *Claudio disimpara...*; quest'ultimo ha minima tenuta narrativa, né possiede veri legami – in ciò differendo sostanzialmente da *Quattro figlie...* – con i 'disegni' provenienti dal *Fulmine*.

<sup>66</sup> E cfr. G. Lucchini, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *L'Adalgisa*, cit., pp. 294-295. Che i veri responsabili di questo decisione – in séguito, a sua volta, abbandonata – siano effettivamente i recensori, non è poi così sicuro. Il dossier critico andrà riaperto, o meglio compilato (per vedere cosa sia stato scritto sull'*Adalgisa*, e da chi, in quel 1944 e poco dopo), essendo su questa materia lacunosi i pure meritori registi di G. Patrizi, *La critica e Gadda*, Bologna, Cappelli, 1975; di A. Ceccaroni, *Leggere Gadda. Antologia della critica gaddiana*, Bologna, Zanichelli, 1978; e di chi scrive: cfr. R. Stracuzzi (a cura di), *Gadda al vaglio della critica (1931-1943)*, *EJGS Supplement no. 7*, «Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2007, 6. In genere, riguardo a questioni simili, la testimonianza dell'autore non è da prendere alla lettera.

<sup>67</sup> G. Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»* (1963), poi in *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 15-35: 16.

Dunque, riassumiamo: *L'Adalgisa* è un testo, o macrotesto, che si presenta in qualità di raccolta di racconti. Aprendolo, però, presto si ravvisa che un certo numero di questi racconti (almeno sei) intrattengono una stretta relazione – non solo di ordine tematico, come succede per *Claudio disimpara a vivere* – gli uni con gli altri: sono collocati in un medesimo *milieu* urbano e sociale, vi compaiono alcuni personaggi comuni (protagonisti o caratteristi), con effetto congiuntivo, il narratore vi esplica la stessa specialissima funzione di testimone interno e di mediatore esterno, e così via. Anzi, può succedere che due racconti altro non siano se non i due pezzi di un unico cartone narrativo. È ciò che accade negli ultimi due disegni (*Al parco in una sera di maggio* e *L'Adalgisa*), che solo l'impaginazione divide, secando in due un'unica battuta del personaggio Adalgisa (RR I, pp. 502 e 511). Appena più rilevato – in virtù di una ellissi tra le più blande in racconto – è d'altronde il passaggio tra il terz'ultimo (*Un «concerto» di centoventi professori*) e il penultimo (*Al parco...*) dei disegni. Ragione per cui si può ben dire che «il blocco 8-10 non è rinegoziabile - blocco duro di nesi, di tappe, prima 8, poi 9, poi 10»: <sup>68</sup> blocco che chiude il libro, struttura il macrotesto con gesto retrogressivo, e così manomette – con inattesa fedeltà alle ragioni del racconto – l'esibita ma fuorviante sembianza di mera silloge del libro.

Orbene, immessi tra questi sei racconti, figurano quattro altri racconti che non possiedono nessuno di questi elementi di comunanza generale: due su quattro (il quinto e il sesto, appunto, derivati dalla *Cognizione*) godono di un privilegiato rapporto l'uno con l'altro; gli altri due vivono davvero isolati e si richiamano ai sei come ai due: per una somigliante collocazione ambientale (la campagna per *Notte di luna*, vicina ai due disegni provenienti dalla *Cognizione*; la città per *Claudio disimpara...*, comune ai sei afferenti all'ambiente del *Fulmine*); e per una serie di determinazioni concettuali o valutative, mascherate dal congegno associativo della prosa lirica (*Notte di luna*), o al contrario tanto esposte da bucare la sottile lamina del racconto, ed evolvere così nel genere dell'apologhetto (*Claudio disimpara...*): nel quale, è condannata – più che descritta o narrata (diversamente da altri disegni) – quella borghesia che si pasce «i precordii d'ambrosia politecnica» (RR I, p. 347) per idolatria, e in negazione della verità.

Da tutto ciò deriva che buona parte della vicenda narrativa sia ambientata in una stessa città (Milano), ma al contempo che in alcuni disegni – pur tuttavia milanesi anche essi, stando alla designazione non rigida ma allusiva che l'autore predispose in forma di sottotitolo indicativo – Milano non ci sia. Così, anche nell'*Adalgisa*, come nella *Cognizione* o nel *Pasticciaccio*, non si può fare racconto nella città senza delimitarla specularmente con il suo opposto in immagine: il quale, questa volta, non occupa però il centro, né tantomeno una posizione distinta. Essa prima introduce alla città, in *Notte di luna*, per poi infiltrarsi tra i pezzi della raccolta: tra la scena familiare disegnata in *Quattro figlie...* e la scena collettiva dei *Ritagli di tempo*, prima (*Strane dicerie...*); e, dopo (*Navi approdano...*), tra questa ultima scena e quella altrettanto collettiva e culturale di *Un «concerto» di centoventi professori*.

<sup>68</sup> F. Pedriali, *Fistola in succhio. Chiamate idrauliche per «L'Adalgisa»*, in *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 105-163: 130.

### 8. *La preparazione del romanzo*

Una domanda abbastanza semplice, a questo punto: qual è il lavoro dello scrittore, al momento di approntare il volume per la stampa? La risposta, sulle prime, può sembrare banale e riduttiva, se non eccentrica: lo scrittore riduce la sua pratica alla compilazione dei paratesti:

I) estrae porzioni di racconto da scritture che sino a quel punto ha tenuto private (*Racconto italiano di ignoto del novecento*, *Un fulmine sul 220*) e le pubblica autonomamente, o invece li estrae da un testo più esteso già edito (*La cognizione del dolore*);

II) vi aggiunge due racconti appena usciti in rivista e, per quanto ne sappiamo, non ricavati da annosi esperimenti;

III) in testa a queste pagine, così assemblate, colloca una serie di titoli, o magari riscrive i titoli che essi già portavano al momento dell'edizione autonoma; e, in ultimo,

IV) correda i margini del testo di note – paratesto che si dichiara tale per eccellenza, considerata la sua eccentricità in rapporto al genere del romanzo o del racconto – alcune delle quali già presenti all'atto della prima scrittura, ma per lo più dilatate e moltiplicate.

Estrazione, aggiunta, introduzione di speciali marche macrotestuali, definizione straniante dei limiti tra i componenti del macrotesto: con queste quattro operazioni il libro è preparato, ossia messo in una serie discontinua; può finalmente andare a stampa e così circolare tra i suoi potenziali lettori, tra i quali, a distanza di alcuni decenni dal quel dicembre '43 del finito di stampare, siamo anche noi. Ed è appunto a noi, al genere di lettori che noi storicamente costituiamo – ossia coloro che non avvicinano il singolo libro come cosa a sé, ma in quanto lemma di un sovratesto, articolato su più testi, e per comodità definito l'«opera» di uno scrittore – che *L'Adalgisa* si appella. Per invitarci, tra l'altro, a non dare per scontato che questa pratica di preparazione del testo sia disinvolta, «imposta dal materiale del romanzo precedente»,<sup>69</sup> determinata empiricamente dal semplice desiderio di stampare un libro o, in ultimo, indizio di un Gadda a mal partito dinnanzi al *Sollen* della narrazione continua o distesa.

Questa pratica della preparazione, invece, in quanto di sistematico vi presiede, configura dialetticamente l'immagine di un autore che persegue una logica estrema, geometrica (nel senso, almeno, di una geometria dei solidi). Meglio ancora: di una logica cubista dei solidi testuali, che procede per delimitazione dello spazio narrativo, per scomposizione del 'tutto' immaginario ed effusivo di esso (del Romanzo, maiuscolato), computo dei suoi elementi, e infine nuova composizione per regolato spostamento degli stessi, e intatti, elementi.<sup>70</sup>

Così, la città; che in quanto tale, nell'*Adalgisa* ha il ruolo di scena principale del racconto; ma che, d'altronde, è messa in questione nel suo limite logico di cosa da rappresentare: e la cattiva coscienza della classe, industriale e politecnica, che vi occupa il ruolo predominante è duramente rivolta, come si fa con un guanto, proprio per i continui spostamenti dello sguardo del narratore. Ecco, dunque, che ci giunge da leggere, così preparato, il romanzo difettivo: se si vuole, la prova difettiva di letteratura. Che ha numerosi effetti testuali: positivi,

<sup>69</sup> Come ritiene G. Lucchini, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *L'Adalgisa*, cit., pp. 291.

<sup>70</sup> Come annota G. Cenati, *Disegni, bizze e fulmini. I racconti di Carlo Emilio Gadda*, pp. 29-30: «Assai più che in passato» – nell'*Adalgisa* – «l'autore punta non solo ad allineare una collezione di oggetti testuali omologhi e insieme autonomi, ma investe sul plusvalore della forma 'raccolta', per produrre attraverso i legami intratestuali una struttura di senso macrotestuale eminentemente narrativa, desumibile dalla lettura lineare e paradigmatica della serie».

per così dire. Anzitutto, quello di mettere in questione un'idea di romanzo che, almeno agli occhi di Gadda, e almeno ai suoi tempi, fieramente resiste (come forse, sotto vesti ben più lucenti e versicolori, fa anche oggi): quella che si riassume nella buona vecchia formula di Monsieur Huet (1670): «son chiamate Romanzi le *Storie finte d'avventure amoroze, scritte in prosa con arte, per il piacere e l'istruzione dei lettori*».<sup>71</sup>

E infatti, è questo il momento – proprio per mettere alla prova la formula di Huet – di tornare al punto da cui abbiamo preso le mosse, ossia alla *mise en abyme* romanzesco-amorosa, a sfondo vitalistico e decadente, del *Fulmine sul 220*. La quale *mise en abyme* non si sposta, più tardi, nell'*Adalgisa, et pour cause*: essa fornirebbe con troppo anticipo la chiave per decifrare in un colpo solo il senso della vicenda amorosa di Elsa e Bruno: così facendo, giocherebbe a costituire un lettore in qualità di sodale, cui il narratore additerebbe in modo puntuale il discrimine tra i valori culturali promossi e quelli sconfessati dal discorso che sottende il romanzo. Non si può dire che questa forma di aggregazione ideologica, quasi di accaparramento del lettore da parte del testo, sia in genere assente in Gadda: anzi, essa è spesso all'opera nelle pagine saggistiche. Ma qui lo scrittore, passando al romanzo difettivo, complica e struttura in modo meno elementare il suo discorso, e dunque sospende la vicenda sentimentale, dislocandola nel margine del racconto; da dove, tuttavia, essa trapela: inapparente, sfumata, spezzettata ma non per questo abolita.

In un certo senso, ciò dipende dal fatto che Gadda è «narratore [...] più saturnino-satirico che amoroso, più digressivo e “differente” che conclusivo»,<sup>72</sup> è vero. Altrettanto vero, la sospensione della vicenda amorosa rivela – nell'*Adalgisa* – «l'intenzione di spostare il “fuoco” narrativo dalla relazione adulterina tra Elsa e Bruno alla satira del Politecnico».<sup>73</sup> Fin qui, tutto giusto; ma il punto non è questo. La domanda da rivolgere al testo è un'altra: perché, per spostare il fuoco della favola, reimpostare l'intera prospettiva del racconto? Perché, per spegnere la *fabula* (spegnendone il fuoco), dissipare la storia amorosa, riducendola alla sua sola ipotesi, d'altronde insistente nei tre ultimi disegni della raccolta? E perché, in ultima analisi, la satira gaddiana dovrebbe rimuovere o almeno mettere in sottordine la linea narrativa sentimentale del *Fulmine*, in sé già ampiamente determinata in chiave satirica?

Ora, una risposta a queste domande – per quel che riguarda questa particolare prassi gaddiana di scrittura bi-fasica (la seconda fase coincidendo con quell'allestimento di paratesti che si è visto, e dunque con una nuova funzionalizzazione degli elementi narrativi) – credo vada cercata in «uno dei peccati originali della narrativa gaddiana: l'ingenuità, e anzi a volte la goffaggine della *fabula* e di molte situazioni di una troppo romanzesca realtà. Col senno del poi è facile riconoscere, parlando più in generale, che la natura *sterniana* [...] dell'invenzione era, in

<sup>71</sup> P.-D. Huet, *Trattato sull'origine dei romanzi*, a cura di R. Campagnoli, Y. Hersant, Torino, Einaudi, 1977, pp. 3-4, che così prosegue, con evidente afflato tautologico: «Dico storie finte per distinguerle dalle storie vere. Aggiungo di avventure amoroze perché l'amore deve essere il principale argomento del Romanzo. Bisogna che siano scritte in prosa, per conformarsi all'uso del nostro secolo. Bisogna che siano scritte con arte, e secondo certe regole; altrimenti sarà una accozzaglia confusa, senz'ordine e senza bellezza. Il fine principale dei Romanzi, o almeno quello che lo deve essere, e che debbono proporsi coloro che li compongono, è la istruzione dei lettori, ai quali deve sempre far vedere la virtù incoronata, e in vizio punito».

<sup>72</sup> C. Martignoni *Leggere «L'Adalgisa» arretrando a un «Un fulmine sul 220»*, cit., p. 166.

<sup>73</sup> G. Lucchini, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *L'Adalgisa*, cit., p. 191.

Gadda, poco compatibile col rigore geometrico richiesto dalla costruzione di una trama elaborata, che deve sacrificare il dettaglio alla perspicuità dell'insieme». <sup>74</sup> Il peccato, d'altronde, non riguarda solo l'Ingegnere, ma tutta la tradizione romanzesca italiana alla quale è storicamente contiguo. Insomma, meno ontogenetico che filogenetico, questo peccato investe la cultura stessa del romanzo italiano dell'Italia unita, e alla fin fine la cultura *tout court* in cui Gadda è radicato, anche in ragione di una sua evidente situazione di attardato; di scrittore, cioè, di pieno Novecento che tuttavia si procura nelle esperienze di pieno e di tardo Ottocento (saltando, poi, a piè pari i trasalimenti stilistici e tematici delle avanguardie) il suo più capitale e irrinunciabile nutrimento intertestuale.

Questo stato di apparente regresso a maestri *d'antan* (ovviamente Manzoni, ma anche e fortemente Carducci e d'Annunzio, senza contare i tanti prosatori scientifici e tecnici di cui il giovane Gadda si ciba), del resto, lo mette nella condizione più adatta per produrre certi effetti di attrito, di urto, di vero e proprio scontro tra una visione confortante e magari mottegggiante dell'arte narrativa (una specie di far filò aggiornata ai più morigerati usi della piccola borghesia commerciale e produttiva) e la dura coscienza critica del romanzo novecentesco: pseudo-epos, nella quotidianità delle merci, che si ripiega e si frammenta nel prisma della propria inadempienza a propagandare i *mots d'ordre* di una classe sociale non più in cerca di grandi testi che la illustrino, o che ne vantino le signorili ascendenze, ma in cerca – per lo più – della ricreazione e del consumo.

Così, degli apparati che il romanzo di consumo sa approntare – per leticare i gusti di un pubblico prefabbricato proprio dalla forma stessa del consumo – il romanzo gaddiano vuole fare a meno; <sup>75</sup> condannandosi però a decurtarsi, a spacchettarsi, e insieme a coordinarsi con altri e consimili fremiti paesistici e lirici. Di qui, anche, la posizione speciale del narratore: interno e insieme come oscurato, innominato, deprivato dello *status* di personaggio del racconto. Il che, alla fine, governa lo sguardo del lettore, e lo costringe a focalizzarsi sull'aspetto enigmatico di questo oggetto ricomposto, sul processo inerente al *fare, disfare e rifare il romanzo*. Cosa resta nell'*Adalgisa*, in ultima analisi, del *Fulmine sul 220*?

Sembrerà, ai più è certamente sembrato, che del vecchio romanzo del garzone del macellaio poco sopravviva, e che quel poco ceda facilmente, e senza grosso seguito, agli ammirevoli furori dell'*Adalgisa*, funzione eponima solo conclusivamente rimanifestatasi, dopo le precoci manifestazioni dell'avantesto, in segno e significazione di persona e personaggio, disegni 9-10 (ma funzione di cosa o di chi, e a qual fine, vista l'entrata in scena in prossimità della *Fine*, in gaddistica non si dice, se non per dire e ridire o di ineffabili complessità dell'essere e del non essere, o di molto effate escursioni iper-satiriche ai generici danni del *milieu*). <sup>76</sup>

La domanda, allora, si può riproporre sotto forma invertita: quale la funzione di *Adalgisa*-personaggio, che invade quasi completamente lo spazio di quanto resta della vicenda sentimentale e tanatologica – lì già derisa – del *Fulmine*? Quali le funzioni, narrativa e costruttiva,

<sup>74</sup> Così E. Manzotti, *Carlo Emilio Gadda*, in E. Malato (dir. da), *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, *Il Novecento*, Roma, Salerno, 1999, pp. 605-681: 625.

<sup>75</sup> G. Cenati, *Disegni, bizze e fulmini*, cit., p. 31: «L'*Adalgisa* allude manifestamente a una compiutezza e a un'organicità di ordine romanzesco, ma in pari tempo a quelle si sottrae: non è ancora romanzo, ma è già oltre il romanzo».

<sup>76</sup> F. Pedriali, *Fistola in succhio*, cit., p. 130.

se non quelle di distrarre Elsa, di impedire l'incontro (a meno che esso non sia puramente visivo) con Bruno, e di obliterare così, con il *suo* racconto, la storia amorosa che deve restare tra le quinte – dolci, nella sera di maggio – del desiderio? In altre parole, Adalgisa serve a Gadda per spostare dietro le spalle di un personaggio ingombrante, e insieme spezzettare, scolorare, ridurre all'inazione la banalissima vicenda d'amore di Elsa e Bruno: senza tuttavia rimuoverla, ma anzi lasciandone il segno insistente. Sarebbe illegittimo e, peggio, idealistico sostenere che tutto ciò, sotto l'aspetto narrativo, non porti a nulla. Lo spostamento, al contrario, porta a una conclusione narrativa bella e buona: quella per cui la *storia* si sospende al *desiderio*. Il che dà al narratore il destro per informarci che – a suo avviso – ogni amore possibile, sulla scena della società cittadina che fa da sfondo incipiente del racconto, esiste solo in quanto azione frustrante e coattiva: sempre nuova, sempre uguale, sempre causata e sempre mortale, irretita nelle spire metonimiche di una vitalità in fuga (sostitutiva di ogni altra possibile identificazione), e di un desiderio che non è mai redento dal *dénouement*.

### 9. Per-ficere

Lucchini ha dimostrato, e proprio per mezzo dell'*Adalgisa*, che l'uso gaddiano del dialetto (aggiungerei: di qualunque possibile socioletto o gergo) non è riconducibile a un'intenzione mimetica, o comunque realistica: dialetto e socioletto, invadendo il discorso dei personaggi e insieme quello del narratore, scompensano ogni facile distinzione funzionale:<sup>77</sup> «sembra arduo revocare in dubbio la dissociazione linguistica e stilistica del testo realizzata dalla componente dialettale, non mai mera stenografia del parlato, malgrado le ripetute affermazioni metanarrative dell'autore sull'intenzione mimetica insita nel ricorso al vernacolo». Quella di Gadda, perciò, è «un'espressività non immediatamente satirica o parodica [...], ma furiosamente irrazionalistica o, per usare un termine meno inadeguato, schizoide».<sup>78</sup> Paola Italia, sempre al riguardo dell'*Adalgisa*, ha spostato poi lo sguardo sulla lingua letteraria (fornita di illustri garanti: Dante, Parini, Manzoni, Carducci, Pascoli, d'Annunzio), per dimostrare altrettanto inoppugnabilmente che «L'uso strumentale ed eversivo [...] del lessema culto [...] non è esclusivo: si dà anche un uso stilisticamente solidale al contesto»;<sup>79</sup> e insomma, che 'parodia' e 'simbolo' sono effetto del trattamento dei medesimi materiali stilistici.

Nello stesso modo, il personaggio di Gadda, tra le storie dell'*Adalgisa*, desidera, fantastica, razionalizza, lavora se stesso attraverso il congegno di un racconto metonimico, articolato sulla censura di ogni realizzazione e di ogni realismo, e così è condotto a rivelare che ogni elaborazione di senso è una elaborazione secondaria, garantita, sensazionale nel suo occultamento

<sup>77</sup> Sono fondamentali, su questi aspetti della scrittura narrativa di Gadda (che ora non affronto direttamente), S. Agosti, *Derealizzazioni narrative: da Manzoni a Gadda e da Stendhal a Svevo*, in *Critica della testualità*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 39-53; e Id., *Una lettura del «Pasticciccio» e Quattro lemmi gaddiani*, questi ultimi due ora raccolti in *Gadda, ossia Quando il linguaggio non va in vacanza*, Milano, il Saggiatore, 2016. Vd. anche, sempre in tema, A. Turolo, *Teoria e prassi linguistica nel primo Gadda*, Pisa, Giardini, 1995; e R. Salina Borello, C. Lardo, «L'impossibilità di dire: Io». *A proposito della voce narrante in Gadda*, Roma, Nuova cultura, 1996.

<sup>78</sup> G. Lucchini, *L'istinto della combinazione*, cit., p. 91.

<sup>79</sup> P. Italia, *La parodia e il simbolo. La tradizione letteraria nell'«Adalgisa» di C.E. Gadda*, «Studi novecenteschi», XXIII, 1996, 51, pp. 7-46: 11.

dell'artificio e dell'ideologia che presiede alla valorizzazione retroattiva del *per-ficere*.<sup>80</sup> Il lettore dell'*Adalgisa*, dalla parte opposta del testo – cioè, dello specchio rotto – verifica intellettualmente che ogni tendenza al proprio fine, ogni anelito alla Vita, al compimento, alla realizzazione della Realtà si converte fatalmente nel suo contrario: nello scherzo cupo e schizoide, nella imitazione dissipata di se stesso, nell'ecolalia insieme irridente ed effusiva delle figurazioni narcisistiche, nel nulla stereotipato e coatto del linguaggio.

<sup>80</sup> Donde alcune aggettivazioni o glosse dell'autore: quella degli Studi imperfetti, titolo di una sezione del suo primo volume a stampa, la *Madonna dei filosofi* (cfr. rr i, pp. 35-47); o la glossa, per fare un altro esempio, nelle prime righe del già menzionato auto-commento alla *Cognizione* (ivi, 759): «Il testo de *La cognizione del dolore* deve considerarsi ciò che rimane [...] di un'opera che circostanze di fatto esterne alla [sua] volontà consapevole [...] gli hanno indi proibito [...] di condurre a compimento (perficere)». Le circostanze di fatto, in verità, non hanno nulla a che fare con fenomeni empirici o esterni: sono il 'fatto' stesso dell'*écriture* di Gadda.