

FRANCESCO AMORUSO

Gadda e le torsioni dell'io nei «lachi della storia grossa»

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCO AMORUSO

Gadda e le torsioni dell'io nei «lachi della storia grossa»

Gadda, parlando dell'io e delle sue disarmonie, ai tempi de «i primi boati, i primi sussulti, a palazzo, dopo un anno e mezzo de novizio, del Testa di Morto in stiffelius, o in tight», mostra come il doppio movimento della narrazione, l'ipse e l'idem di Ricoeur, si spappoli e si immerga nei «lachi della storia grossa». La lingua scatenata di Gadda attiva un campo in cui la responsabilità di chi scrive una contronarrazione è quella di rimostrare la torsione gravidica della storia maggiore, dove l'io si nasconde in Egli e «la menzogna legata alla scrittura» permette di «comporre anche un ritratto psicologico» del narratore che Ronconi ha ri-raccontato con la caduta disarmonicamente prestabilita della facciata del Palazzo degli Ori.

Quando «il racconto è segnato da qualcosa di sospeso e di non detto»,¹ restando tra «reticenza e attenuazione»,² la «scrittura non svela nessun inconscio»³ anzi, nel tentativo di celarlo, con zelante partecipazione del «mostruoso logogrifo»,⁴ contribuisce alla realizzazione di un organismo annodato in cui «l'inventato non è mai nelle cose né negli uomini, ma nell'impossibile rassomiglianza di ciò che c'è tra di loro: incontri, prossimità del più lontano, assoluta dissimulazione là dove noi siamo». ⁵ Questo garbuglio, che Foucault indica più genericamente con la *finzione* del narrato e in cui, nota Donnarumma, si nasconde «l'indicibile»,⁶ ha la funzione di «far vedere come sia invisibile l'invisibilità del visibile». ⁷

L'io è però impossibilitato⁸ ad autodefinirsi e allora, sotto le mentite spoglie dell'*egli*,⁹ con cui può permettersi di ricamare, colorare, esagerare, insomma narrare, senza essere messo sotto accusa, viene soppiantato da diverse controfigure, molteplici simulacri che, per riflesso o rifrazione narcisistica, ne fanno le veci. Perché il romanzo è un «essere vivente» e la diagnosi di un corpo letterario è tanto efficace quanto si è capaci di dominare e comprendere l'ordine dei discorsi che intercorrono tra l'autore e la propria opera. Opera che a sua volta si nutre dello scrittore che «secerne e alimenta un quasi-ectoplasma che si forma, si sviluppa e si consolida, diventa un mondo che ha una società, personaggi, eventi»,¹⁰ motivo per cui, se pure tratti di finzione, «tutto ciò che il mondo fa, può comparirvi». ¹¹

Gadda, che «alla fine degli anni Quaranta è ancora il soldato afflitto dal dolore e sempre l'uomo ingiuriato dalla vita»,¹² affermando che la filologia e la critica storica restavano «assolutamente

¹ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, 87.

² *ibidem*.

³ *ibidem*.

⁴ C. E. GADDA, *Meditazione Milanese*, in *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 1990, 748.

⁵ M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, 117.

⁶ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 89.

⁷ M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, 117.

⁸ Per «le insidie della prima persona, che non può conoscere sé stessa» per «l'incompiutezza e l'inafferrabilità della vita» e per «la menzogna legata alla scrittura, che falsifica l'esperienza traducendola in linguaggio». M. A. MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2011, 9. In *Eros e Priapo*, Gadda ricorda come «la menzogna narcisistica, la reticenza narcisistica, la calunnia narcisistica» appartengano «alle zone conscie dell'io: e pure comportano un che di ineluttabile, di "fatale": di teso: essere rasentano gli stati di sogno, di utopia folle e felice che gli stupefacenti soli procacciano, l'opium immense, secondo lo celebra il poeta», 165.

⁹ «L'autore deve trasferirsi in coscienza altrui, in lingue altre, straniere». G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, Torino, Einaudi, 1998, 187.

¹⁰ E. MORIN, *Sull'estetica*, Milano, Raffaello, Cortina 2019, 57.

¹¹ *ivi*, 59.

¹² G. EPISCOPO, *Macchine d'espressione. Gadda e le onde dei linguaggi*, Napoli, Cronopio, 2018, 23.

inadeguate» per capire «l'internuclearsi dei diversi sistemi»,¹³ di fatto riconosceva alla figura dello scrittore il ruolo dell'intellettuale «sempre soggetto alle istanze della società, ma anche alle trasformazioni profonde della sua condizione in quanto membro di un gruppo che ha contorni precisi»¹⁴ e per cui «scrivere può diventare una sorta di abitazione»¹⁵ per chi, nella propria vita, si è sentito «“umiliato e offeso”».¹⁶

E se l'osservatore è «al di fuori delle fisse relazioni di interiore/esteriore», scrivere «su un terreno indefinito nel quale la distinzione fra sensazione interna e segno esterno è irrevocabilmente sfocata» richiede la forza di un Io capace di riemergere dalla «torbida e straripante conluvia» di «teorie fisiche, cioè fisico-matematiche, biofisiche, psicologiche, psichiatriche recenti».¹⁷

Un'opera che «affronta i molteplici modi in cui gli esseri umani vivono le relazioni, i loro conflitti, la loro vita privata e pubblica» permette di scoprire il cosmo, il groviglio, dell'individuo,¹⁸ «la pluralità, le contraddizioni dell'essere umano», ovvero quegli *aspetti soggettivi* che Morin riteneva «invisibili per le scienze umane», ma che possono «rappresentare in sé l'universalità della condizione umana»,¹⁹ cioè quel «vitale compossibile»²⁰ che Gadda mutua da Leibniz e che, al contrario del «possibile» che «è ciò che è concepibile in quanto privo di contraddizione», è invece «ciò che può essere reale».²¹

Ed è lungo questi due filamenti del reale - «da una parte quella spazio-temporale dell'osservatore e, dall'altra quella della narrazione»²² - che si attorcigliano, imperlati in una «rete a sua volta stratificata di componenti significanti e di relazioni simboliche»,²³ le maglie narrative dentro. Un doppio filo che si identifica col pronome Io - «si sublima o cede a mano a mano avanti»²⁴ - e che si distingue, scrive Gadda in *Eros e Priapo*,²⁵ o per un eccesso di narcisismo²⁶ o per sgretolamento

¹³ C.E. GADDA, *Scritti vari e postumi*, 646.

¹⁴ E.W. SAID, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Milano, Feltrinelli, 1995, 84.

¹⁵ *ivi*, 69; «Abitare non è più praticamente possibile. [...] Tanto basta per evocare la vita quotidiana di chi è cresciuto prima della guerra e del nazismo. [...] L'esigenza di indurirsi e di non indulgere alla pietà di sé stessi comprende in sé anche quella più tecnica di prevenire, con estrema cura, le cadute della tensione intellettuale e di eliminare tutto ciò che si viene a formare come un'incrostazione nel lavoro in corso, che continua a girare a vuoto, e che forse, in uno stadio antecedente, contribuiva a creare, come ciarla o pettegolezzo, la calda atmosfera in cui l'opera [o lo scrivere] può crescere e svilupparsi, ma che ora non è più che residuo muffito e un deposito stantio. Alla fine allo scrittore non è concesso di abitare nemmeno nello scrivere». T. ADORNO, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994, 34.

¹⁶ «Nella mia vita di “umiliato e offeso” la narrazione mi è apparsa, talvolta, lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la “mia” verità, il “mio” modo di vedere [...] lo strumento in assoluto del riscatto e della vendetta». C.E. Gadda, *Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, 503.

¹⁷ C.E. GADDA, *Come lavoro*, in *Id.*, *I Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti* volume I, Milano, Garzanti, 1977, 496.

¹⁸ Fin dalla fase di formazione, scrive Gadda: «L'Io in formazione, l'Io in fase evolutiva, l'Io potentemente centripeto dei 14 anni incorpora in sé il modello, consustanzia il modello: se ne innamora perché lo introita, perché lo sente già Io». C.E. GADDA, *Eros e Priapo*, 150.

¹⁹ E. MORIN, *Sull'estetica*, 104.

²⁰ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 222.

²¹ *ibidem*.

²² *ivi*, 51.

²³ P. BERTETTO, *Introduzione in Metodologie di analisi del film*, a cura di Paolo Bertetto, Laterza, Bari-Roma 2019, VI.

²⁴ C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, 139.

²⁵ Ricordano Paola Italia e Giorgio Pinotti che Eros e Priapo non solo era servito come «autodenuncia e dolorosa rinascita» dalle simpatie per il partito fascista ma anche «per capire come le pulsioni dell'io agiscano in tutti i rapporti interpersonali, in tutte le dinamiche collettive, e possano, se non infrenate, portare a vent'anni di falloccrazia alimentata dal delirio di un “ippopotamo egolatra” e dalla incapacità delle masse di arginare la

«dell'individuo o monade o unità»²⁷ che «si dà a sillabare frantumi di vocaboli che fungono da interiezione l'uno sull'altro»²⁸ e si espande nella materia narrata; o ancora in una coesistenza di «follia narcissica e sindrome dissociativa»,²⁹ come nel caso del *Pasticciaccio* e della *Cognizione* in cui, con la monade Io-Ingravallo-Gonzalo troviamo la possibilità di «passare a contrappelo la storia»³⁰ dell'autore in una combinazione che vive nella «necessità di creazione di una personalità d'autore»³¹ poliprospectica³² anche attraverso i suoi “personaggi-hapax”,³³ come li chiama Vela e che Nabokov definisce *perry*,³⁴ cioè, appunto, manichini-guide, dei veri marcatori, o meglio delle boe che ci aiutano a nuotare nella storia e individuare i frammenti di Io spapolato-impasticciato sul fondale dei *lachi*.

L'arrivo di Gadda a Roma nel 1950 coincide con la sua prima esperienza lavorativa in radio che influenza la già fertile sperimentazione linguistica: «Quando inizia a ragionare sul *Pasticciaccio* cominciano a diffondersi dei programmi di microfono aperto che consistevano nel lasciare il microfono in balia di coloro che passavano».³⁵

Su questi luoghi aperti³⁶ su gerghi e dialetti, Frasca propone di far affacciare il palazzo di voci di via Merulana: «La burocrazia portava burocrati da ogni parte d'Italia. Il *Pasticciaccio* mostrava la responsabilità italiana nei confronti del fascismo».³⁷

loro propensione all'idolatria narcissica». *Il male deve essere noto e notificato: il capitolo I*, in C.E. GADDA, *Eros e Priapo*, 376-377.

²⁶ «Il folle narcisista dobbiamo pensarlo come un pianeta la cui materia si staccia e si annichila in un campo centripeto stritolatore, in una ipergravitazione o iper-campo centipreto». C.E. GADDA, *Eros e Priapo*, 141.

²⁷ *ivi*, 140.

²⁸ *ibidem*.

²⁹ *ivi*, 142.

³⁰ W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, 79.

³¹ C. E. GADDA, *Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, 479.

³² A tal proposito, «la sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenze o simboli spettacolari, mufte della storia biologica e della relativa componente estetica, e in moventi e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cernita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare della società: i simboli spettacolari muovono per lo più il referto a una programmata derisione, e che in certe pagine raggiunge tonalità parossistica e aspetto deforme: lo muovono la polemica, alla beffa, al grottesco, al “barocco”: alla insofferenza, all'apparente crudeltà, a un indugio “misantropico” del pensiero», in *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, in C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Milano, Adelphi, 2019, 221-222.

³³ C. VELA, *Fugaci e memorabili. Per un'anagrafe dei personaggi-hapax del «Pasticciaccio»*, «I quaderni dell'Ingenegnere. Testi e studi gaddiani», nuove serie, 2010, 1, 107-125: 107.

³⁴ «Forse da *perry*, parare, vagamente collegato al fioretto della scherma. [...] E esso indica il tirapiedi più umile dell'autore, il personaggio o i personaggi che, in tutto il libro, o almeno in alcune parti sono, per così dire, “di servizio”, e il cui unico scopo, la cui unica ragione di esistere è visitare i luoghi che il narratore desidera far visitare al lettore e incontrare i personaggi che il narratore desidera far incontrare al lettore». V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, Milano, Adelphi, 2018, 160-161. Nel caso di Gadda il numero dei personaggi apax o perry è infinito: si fa riferimento ad Angeloni, ma anche al conducente del calesse o al casellante del IX capitolo, a certi ingegneri che si divertono a mettere «elastici» su per la scala.

³⁵ G. FRASCA, intervista a Rai Scuola, *Speciale Fabrizio Gifuni racconta Gadda*. <http://www.raiscuola.rai.it/articoli-programma-puntate/gap-speciali-fabrizio-gifuni-racconta-gadda/26078/default.aspx>

³⁶ Si rimanda al lavoro di Marco Bernini per una più approfondita indagine sui territori acustici frequentati dalla lingua di Gadda: «Il rumore in Gadda non sembra fare difetto. Egli è talmente fornito di un “senso acuto dei confini della lingua” da essere spesso indicato, nella vulgata critica, come paradigma dell'ibridazione stilistica nel Novecento italiano. Abbiamo visto, inoltre, retroilluminato dall'invettiva, quanto il suo pensiero si opponga a qualsivoglia centratura prospettica dell'individuo, tanto sul piano etico che in quello autoriale: quanto la sua coscienza, insomma, sia galileiana». M. BERNINI, *Manifestare territori acustici. Il personaggio di Gadda*,

E tutto ciò che l'autore stesso proponeva di evitare nelle norme redazionali di un testo radiofonico, «periodi brevi, figurazioni paratattiche, gli incisi, litoti, parole desuete»,³⁸ nel *Pasticciaccio* diviene invece *ratio* dell'umanità imbrogliata³⁹ di Roma, la sua situazione urbana dei primi secoli, di cui Gadda si diceva innamorato.⁴⁰

La riaffermazione del rapporto tra «ambiente e autore, da un lato, e dall'altro fra l'autore e il lettore», quella che Gadda definisce «armoniche esterne»,⁴¹ è così riannodato sul vibrato di una voce che resta polifonica, una simultaneità perversa di tonalità antitetiche⁴² e, in qualche modo, neorealista per la costante ricerca di una realtà «né mortificata in una interpretazione preconcepita e rigida, né svilita in un fattualismo inconcludente e dispersivo», ma autentica per la sua «polivalenza e nella sua suggestione tanto sentimentale quanto intellettuale». ⁴³

Nell'ambito della verifica dei codici e dei generi, la continua oscillazione tra realtà e finzione ridefinisce i registri dove l'asse io-tu richiede la presenza di un lettore-spettatore partecipe e, allo stesso tempo, capace di assimilare tutte le anomalie di alcune strutture drammaturgiche.

Nella sua rilettura di *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* Luca Ronconi ha scelto di non «ricorrere ad una mediazione drammaturgia in senso stretto»⁴⁴ e anzi si presenta come una *quasi* pura trasposizione sul palco di quanto Gadda ha ingarbugliato sulla pagina, rifiutando, di fatto, il trattamento cinematografico che lo stesso scrittore-ingegnere aveva realizzato con *Palazzo degli ori*, poiché «nella sua essenzialità eminentemente “drammatica” il trattamento cinematografico elaborato da Gadda sulla base dell'intreccio narrativo del *Pasticciaccio* non consentiva infatti la piena adesione alla “letterarietà” del romanzo». ⁴⁵

E nella scelta di voler «integrare vocalmente la scrittura gaddiana nel rispetto dei suoi caratteri fondamentali», limitandosi «ad una necessaria selezione di materiali da destinare alla scena»,⁴⁶

Bachtin, Deleuze, «EJGS», 2011-2017, 7

<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue7/articles/berninipersona07>

³⁷ G. FRASCA, intervista a Rai Scuola, Speciale Fabrizio Gifuni racconta Gadda.

³⁸ C.E. GADDA, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, 20-28.

³⁹ «Esibisce voci e canti, da stordir le genti di lavoro alla radio, da magnificar l'io nella voce, nel frastono. La voce è richiamo sessuale potente (non per me Carlo Emilio che la odio, quale ch'ella sia), e gravità, per così dire, sull'ovvio alle genti: è mezzo di conquista, è strumento di regno. È sensuale adescamento di grulli nella oratoria politica e talora nella oratoria sacra o nella forense. [...] Talché l'io-Fallo non può ignorare la voce, la radio, il grammofono: ai quali rompicoglionissimi ingegni auspico eterne bombe sopra, bombacce». C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, 173.

⁴⁰ C. E. GADDA, intervista a Rai Scuola, Speciale Fabrizio Gifuni racconta Gadda.

⁴¹ *Le Stravaganze di Pasquali* in C. E. GADDA, *Saggi giornali favole e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1977, vol. I, 1020.

⁴² «Gadda ci dà (nelle sue acrobazie o clownerie stilistiche) una doppia pronuncia o una pronuncia sdoppiata della stessa parola: ci dà un contrappunto di tonalità dissonanti, e fino allo stridere (allo spasmo) di tonalità alta – meditativa o lirico-meditativa – e tonalità dialettale e plebea. Il significato della sua *dissociazione noetica* sta appunto in questo: nella simultaneità *perversa* di tonalità antitetiche. E giustamente Sandro Maxia ha parlato di una sorta di ventriloquismo di Gadda. Inutilmente si troverebbe in lui una pronuncia autentica, naturale, uno stile *planus*, perché ciò che si chiama identità (non è necessario ricordare la satira di Gadda contro l'io) non è altro che una sintesi di istanze discordanti, ed è questa sintesi che Gadda vuole fare esplodere per riattingere appunto la pluralità di voci che si occulta nell'unica parola convenzionale (sociale)», in G. GUGLIELMI, *Sulla Parola del Pasticciaccio*, 2000-2020 Guido Guglielmi & EJGS. First published in EJGS (EJGS 0/2000) Artwork © 2000-2020 by G. & F. Pedriali.url: <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/coursematerial/lectures/guglielmiintornopasticcio.php>

⁴³ G. RONDOLINO, *Roberto Rossellini*, Torino, Utet, 2006, 86.

⁴⁴ *ibidem*.

⁴⁵ *ibidem*.

⁴⁶ *ibidem*.

conserva non solo invariato l'impianto strutturale dell'opera, ma anche la voce narrante al punto di traslare l'*egli*, frutto dello spappolamento del logos nella polifonia di Roma, in corpi-automi.⁴⁷

Il dialogo a più voci, che in Gadda è veicolo di pensieri polifonici del garbuglio barocco-realista dell'esistenza viene così declinato in un flusso narrativo costante, dove i «personaggi parlano di sé in terza» persona senza «togliere nulla alla loro urgenza emotiva».⁴⁸

Il lavoro di Ronconi ci aiuta a comprendere «il piglio con cui Gadda affronta il reale per dare forma al caos»⁴⁹ della vita tutta e il racconto stesso che stabilisce a teatro la sua «continuità» su cui «si stagliano tutti gli altri elementi»,⁵⁰ a partire dalla danza figurativa dell'ironica contestualizzazione storica gaddiana⁵¹ fino alle sedie mobili su cui i personaggi percorrono la scena, oggettivando il rincorrere delle voci «nel disperato tentativo di fissare una realtà perennemente mobile e cangiante».⁵²

Una scenografia «essenziale, definita da tele dipinte: una scenografia di materiali poveri, senza sviluppo architettonico, a suggerire il carattere periclitante e provvisorio del mondo gaddiano», che dialoga, in contrapposizione «a un uso espressivo dei colori che segnano le scansioni strutturali in cui si articola il corpo drammaturgico» con le traiettorie geometriche che i personaggi fanno corrispondere «al bisogno tipicamente gaddiano di mettere ordine al caos».⁵³

La facciata del palazzo si sdoppia e cade sui personaggi che si trovano al posto giusto e al momento giusto per farsi attraversare, «tenendo conto che nella “disposizione” c'è un che di topologico [...] e un che di dinamico»,⁵⁴ dalle finestre-buchi-maglie del garbuglio, rendendoli così parte dell'improvviso e ormai inestricabile sistema di relazioni⁵⁵ nei lachi-lacci della storia.

La perfetta disposizione si fa ipotiposi del costruttivismo logico di Gödel,⁵⁶ secondo cui - ricorda Roscioni - la coerenza di un sistema è tale proprio perché non può essere dimostrata⁵⁷ e

⁴⁷ *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* diventa così, per Ronconi, «un'ipotesi scenica di un diverso modo di scrivere per il teatro», e «la molteplicità di specchi rappresentati dai diversi punti di vista narrativi» viene risolta con gli attori che «parlando di sé in terza persona», togliendo, così, ai personaggi «da loro presunta identità monolitica».

⁴⁸ *ibidem*.

⁴⁹ L. RONCONI in *Conversazione con Luca Ronconi*, a cura di G. La Fontana, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» (EJGS), url: <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/coursematerial/ronconiinterview.php>

⁵⁰ L. RONCONI, *Note di regia a La torre di Hofmannsthal*, in L. Cavaglieri, *Invito al teatro di Ronconi*, Milano, 2003 cit. in E. MASSARESE, *Il fantasma sonoro. La voce e il teatro: appunti per un laboratorio del “dire”*, Roma, Aracne, 2007, 80.

⁵¹ Si fa notare che mentre Gadda censura il nome del dittatore, utilizzando altresì vorticosi e ascendenti epiteti, Ronconi mette subito in scena il testone di Mussolini, come materializzazione animata della carnale e virulenta satira dell'autore.

⁵² L. RONCONI in *Conversazione con Luca Ronconi...*

⁵³ *ibidem*.

⁵⁴ JEAN-LUC NANCY, *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2010, 17.

⁵⁵ L'effetto dello sdoppiamento e della possibilità di incontri - e delitti - condominiali ed extra condominiali sembra trovare conferma in una pagina illuminante di *Eros e Priapo*: «La costruzione delle case popolari, specie delle “villette operaie”, propone al progettista gli spinosi problemi del vicinato: fra questi il problema delle scale, Ne' villini a due piani (terreno e primo), di due appartamenti, certe società hanno affrontato la notevole spesa della doppia entrata, e della scala separata per il primo piano, perché il figlio del capo-operai x non incontrasse sulle scale la figlia o la moglie del capo-tecnico z. L'incontro scaligero è un momento cruciale, come direbbe il Somaro, per la continenza del sesso forte: pare che la tenebra di certe scale di casamenti popolari o magari signorili, specie ne' paesi ove il sole e il sangue sono più vivi e corrono come fuoco ogni vena, sia estremamente propizia a certi esibitivi madrigali», in C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, 180-181

⁵⁶ Costruttivismo che trova accostamento giudizioso nella «psichiatria contemporanea» che «ha creduto di cogliere l'aspetto polare del sentimento. Ogni sentimento e. moralmente positivo (+) sarebbe accompagnato

qualsiasi sia la polarizzazione «ogni sforzo conoscitivo integratore della realtà» non cambia l'ordine del sistema, dove le ribellioni contro la rete renderanno «le maglie sempre più fitte e impenetrabili»⁵⁸ perché «la totalità delle cause postulatrici»,⁵⁹ direbbe Roscioni, «vuole e non può essere specificata».⁶⁰

Questa formula replicata e combinata con «filamenti a grumi o grovigli infiniti»,⁶¹ come scrive Gadda in una nota del *Racconto italiano*, su cui già Roscioni ha poggato l'indice, è già nell'universo, «è l'affermazione cosciente della combinazione, mentre ciò che non sussiste in equilibrio è l'incombinabile, cioè l'irreale. È l'errore».⁶²

Questo suo istinto alle combinazioni possibili e alle infinite cause, disegnata nella grammatica⁶³ lemniscata citata nel nono capitolo, conduce Gadda al concetto della polarizzazione tra bene e male,⁶⁴ dove «le infinite deviazioni, i ritardi, i ritorni, i ponti rotti, i vicoli ciechi della storia»⁶⁵ permettono di rendere *brutto* quel che, a Via Merulana, era già un *pasticciccio*.⁶⁶

La collaborazione con Giuseppe Bertolucci, per la messa in onda dello spettacolo sul piccolo schermo, diventa poi fondamentale per rendere visivo non solo l'immaginario gaddiano, ma lo stesso spettrogramma di quella «correlazione fantasma che non aveva nulla a che fare con un nesso

dal corrispondente contrario opposto: ossia negativo (-) nel deflusso della psiche, nella storia della psiche». Una polarizzazione tra «peccato e gloria, fra eroismo e bassezza», in C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, 318-319.

⁵⁷ R. GOLDSTEIN, *Incompletezza. La dimostrazione e il paradosso di Kurt Godel*, Torino, Codice Edizioni 2006.

⁵⁸ G.C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1969, 73.

⁵⁹ C.E. GADDA, *I Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, 89.

⁶⁰ G.C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, 68.

⁶¹ C.E. GADDA, *Scritti vari e postumi*, 650.

⁶² *ivi*, 407.

⁶³ Per un approfondimento sull'ipotipotica rappresentazione del reale gaddiano tramite l'incurvamento-attorcigliamento evocativo dell'io, si rimanda a F. AMORUSO, «La coglionissima capa», *La lemniscata, cioè l'io gaddiano nel pasticciccio noëtico*, «Ricontri», XLIII (2021), 3.

⁶⁴ «Contrario a ogni facile polarizzazione assiologica della coppia bene-male e incline piuttosto a vederne la co-implicazione, la compartecipazione dialettica (non hegeliana, di certo), Gadda coglie nella narrazione autobiografica la presunzione di un ideale integrativo di sé, che è per lui, al contrario, il più abnorme e insopportabile degli errori morali e concettuali. Ebbene, è quel che qui interessa in questo nostro discorso su Gadda lettore». G. ALFANO, *Rughe, lame e tenebre del cuore. Gadda legge Moravia (1945-1960)*, «EJGS», 7, 2011-2017.

⁶⁵ C.E. GADDA, *Eros e Priapo*, 25.

⁶⁶ «Una cagione malvagia operante nella assurdità della notte» che, ne *La Cognizione*, trasforma la catena di concause da «sistema dolce e alto della vita all'orrore dei sistemi subordinati, natura, sangue, materia: solitudine di visceri e di volti senza pensiero. Abbandono» (C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Adelphi, 2019, 217). Si ricorda come per Gadda, l'indagine-lotta su e contro l'io, mentre mostra esempi e derive, lo spinga a ripetere che «lo stato opposto a quello del folle narcisista è lo stato di dissociazione psichica o schizofrenia [...] in cui l'io l'è andato a pezzi come uno specchio infranto, come un ammasso planetario o un pianeta quando e' fosser privi di coesione gravitica» e quando l'io «perde la qualità di monade (Leibniz) senziente ed agente, muore al mondo granulare (Körnig) delle unità, degli organismi che sono accentrati in persona. Smarrisce la facoltà e la funzione tipica dell'essere individuo, o monade o unità, che è quella di stabilire e di annodare nel sistema della propria persona gruppi di collegamenti o rapporti (noëtici o pragmatici) tra le distinte classi di fenomeni onde di appare popolato l'universo» (C.E. GADDA, *Eros e Priapo*, 275-276). È per la perdita di equilibrio narcisico che il groviglio già pasticcio si fa anche *brutto*. In un'altra pagina, contenuta in *I miti del somaro*, dedicata all'insistenza di certe idolatrie «più brutali del positivismo, di quel tecnicismo così oscenamente materialistico di cui sono nate le macchine mostruose», Gadda riconosce che «su nave in fortuna le gambe compensatrici del marinaio, in una ondulativa accortezza, riescono un suo tango paziente», sia necessaria la saggezza di un buon ingegnere che «adopera lo ingegno», per attenersi e sopravvivere al contempo all'ingrovigliato «meccanismo del mondo [...] insito in ogni forma del pensiero e della operazione umana» (*ivi*, 306). Un ingegnere-io capace, quindi, di trovare un proprio ordine.

casuale».67 I continui primi piani servono «a svelare l'anima della cosa»68 e i continui *rallenty, rewind* e *collage* aiutano lo spettatore a inseguire e inchiodare quei fantasmi che più cercano di fuggire dal senso di colpa originale e più vengono scoperti.

Sulla scena del delitto il corpo di Liliana «che nun ciaveva più pudore né memoria»,69 Ingravallo lo definisce a stento «cosa»,70 un oggetto-vulva che, nel teatro di Ronconi, attraverso gli stratagemmi del montaggio e degli effetti speciali, riprende vita proprio attraverso un tentativo di riempire il ricordo con la parola, che si fa antidoto e stordimento contro la malinconia esistenziale di un secolo disorientato e che in Gadda si concretizza nella «materia» e nella logica del sogno.

La scelta di Ronconi di tagliare il rapporto tra Gadda e il suo Io «doncicciano» è evidente fin dalla scelta di anteporre, alla descrizione del protagonista, l'introduzione storica che, in Gadda, avviene qualche pagina più avanti, poco prima di essere avvisato della morte di Liliana.

Come scrive Dombrowski, «nel *Pasticciaccio* Gadda dissimula l'immagine dell'io» sotto le sembianze di più personaggi71 e nel travestimento femminile di Liliana troviamo il maggior «distanziamento comico» perché rappresenta «l'io che occorre eliminare perché la voce dell'autore possa liberarsi dalla femminilità, dall'essere donna e quindi potenzialmente madre».72 E tuttavia «un dubbio dei più ingravalleschi»73 ci attorciglia e complica le cose se, di proiezione in proiezione, in Liliana provassimo a ritrovare la madre di Gonzalo e quindi quella di Gadda.

Liliana, che «in sostituzione del mancato scodellamento» si faceva circondare di nipoti cui offrire amore e impegno, ha inclinazioni pedagogiche simili a quelle di sua madre, Adele Leher verso cui Gadda ha nutrito sempre un irrisolto groviglio di sentimenti d'odio e amore, riscontrabile fin dalle *Cognizione*. E se nel giglio-lilium-Liliana vogliamo trovare un *senbal* di Adele,74 ricordandoci delle sue origini ungheresi, è suggestivo – ma in Gadda le suggestioni sono indizi – pensare che l'autore abbia voluto riferirsi a uno degli attributi di Margherita D'Ungheria, santificata nel 1943, proprio negli anni di stesura del romanzo. È forse una suggestione troppo poco giudiziosa ma il complesso di legami tra *Cognizione*, *Pasticciaccio* e *Eros e Priapo* è ancora più attraente se aggiungiamo che il 5 aprile

67 G. FRASCA, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, 167.

68 E. MORIN, *Il cinema o l'uomo immaginario*, 72.

69 *ivi*, 73.

70 *ivi*, 57.

71 Dombrowski riduce lo spapolamento dell'io – riferendosi in particolar modo alla traslazione di Gonzalo nel *Pasticciaccio* – in sole tre figure. Nel capitolo precedente abbiamo dimostrato come il *logos* gaddiano sia capace di farsi ancora più complesso.

72 R.S. DOMBROWSKI & E.J.G.S., *Properties of Writing: Ideological Discourse in Modern Italian Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londra, 1994, 107-36 tradotto da Angelo R. Dicuonzo su *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*; url: <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/dombtravest.php>

73 C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 23.

74 Il corpo morto di Liliana viene ripetutamente *arbomorfizzato*, fin dalla prolessi ipotipotica “della mano digito-interrogativa tanto in uso presso gli Apuli” fino al “pallore da clorosi” che indica un'insufficienza di clorofilla, passando per “le giarrettiere tese, ondulate appena agli orli, d'una ondulazione chiara di lattuga”, in C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 58-60. Nelle scene 11 e 12 nella riduzione de *Il palazzo degli ori* Gadda usa una cagnetta, Lulù, come prefigurazione della drammatica uccisione della padrona Liliana con un gioco di sovrapposizione emblematica collare-collana: «dissolvenza n° 8: ripetere la scena della soppressione della cagnetta: le due mani dell'uccisore: dopo aver uccisa la povera bestia, l'uomo, di cui non si scorge il viso, le toglie il bel collarino di cuoio ornato, e se lo mette in tasca, quasi a serbarlo per rivenderlo», in C.E. GADDA, *Il palazzo degli ori*, 35-36.

1927, anno di ambientazione del romanzo e di altre lucide casualità, fu firmato il Trattato d'Amicizia tra l'Ungheria e l'Italia fascista.

Il rapporto edipico complica così la scena del crimine, dimostrando come il dramma personale sia capace di sedimentarsi e riemergere tra le smagliature della pagina.

È dentro questa ferita che le parole si muovono «negli spazi intersiderali oppure nello spazio infinitesimale delle particelle»,⁷⁵ dentro e intorno i lachi della storia.

⁷⁵ J.-L. NANCY, *Corpo teatro*, 22.