

ANNO XLIII - N. 3

SETTEMBRE-DICEMBRE 2021

RISCONTRI

RIVISTA DI CULTURA E DI ATTUALITÀ

fondata da Mario Gabriele Giordano



*Tutti i diritti di riproduzione
e traduzione sono riservati*

In copertina:
*Colbert presenta i membri
dell'Accademia reale di scienze
a Luigi XIV nel 1667*
di Henri Testelin

© 2021 Il Terebinto Edizioni
Sede legale: via degli Imbimbo 8/E
Sede operativa: via Luigi Amabile 42, 83100 Avellino
tel. 340/6862179
e-mail: terebinto.edizioni@gmail.com
www.ilterebintoedizioni.it

Responsabile: ETTORE BARRA
Registrazione presso il Tribunale di Avellino, n. 2 del 15/03/2018
ANNO XLIII (Nuova Serie IV) - N. 3, SETTEMBRE-DICEMBRE 2021
Periodicità: quadrimestrale
email: direttore.riscontri@gmail.com
sito: www.riscontri.net
Stampato in Italia

ANNO XLIII - N. 3

SETTEMBRE-DICEMBRE 2021

RISCONTRI

RIVISTA DI CULTURA E DI ATTUALITÀ

fondata da Mario Gabriele Giordano



Direttore

ETTORE BARRA

Comitato di Redazione

FRANCESCO BARRA	DINO GIOVINO
VINCENZO BARRA	RAFFAELE LA SALA
ANTONIO CARRINO	CLAUDIO MEO
CARLO CRESCITELLI	GIULIANO MINICHELLO
FRANCESCO D'EPISCOPO	MILENA MONTANILE
OTTAVIANO DE BIASE	ARMANDO MONTEFUSCO
UGO DELLA MONICA	DARIO RIVAROSSA
FRANCO FESTA	PAOLO SAGGESE
GIANNI FESTA	SALVATORE SALVATORE
ORSOLA FRATERNALI	CARLO SANTOLI
MARIO GAROFALO	CARLO SILVESTRI
MARIO GABRIELE GIORDANO	GUIDO TOSSANI

RISCONTRI

RIVISTA DI CULTURA E DI ATTUALITÀ

SOMMARIO DEL FASCICOLO

EDITORIALE

ETTORE BARRA, *Max Weber e la repubblica della scienza*..... p. 7

SPECIALE

FIorentino PIETRO GIOVINO, *Arte sacra e devozione nel '700. Aspetti e testimonianze di scuola napoletana nel san Giacomo di Prata*..... » 13

ARTURO SERRA GÓMEZ, *Il san Giacomo di Prata di Giacomo Colombo: la fortuna di un modello iconografico*..... » 23

STUDI E CONTRIBUTI

ALESSIA VACCA, *L'altra Virginia di Andreini. Ibridismo sentimentale e trasgressività nella commedia amor nello specchio (1622)*..... » 47

FRANCESCO AMORUSO, *«La coglionissima capa». La lemniscata, cioè l'io gaddiano nel pasticciaccio noëtico*..... » 59

OCCASIONI

ENRICO PALMA, *Proust a Eleusi. Il mitologema della Kore nel temps retrouvé*..... » 107

DARIO RIVAROSSA, *La buona battaglia. Pasolini tra Dante, Leopardi e la Bibbia*..... » 127

MISCELLANEA

PIER PAOLO PAVAROTTI, *Sulla primissima ricezione italiana di Martin Buber. Attorno a tre testi dimenticati degli anni venti* (Buonaiuti, Lattes, Luzzato)..... » 141

NICOLA PREBENNA, *Carlo Di Lieto e l'indagine sull'inconscio*..... » 161

ASTERISCHI

FRANCESCO D'EPISCOPO, *Iddu*..... » 169

RECENSIONI

Cosimo La Gioia e il lato oscuro della disciplina. Tensioni, ossessioni e criticità del vivere contemporaneo [Carlo Crescitelli]..... » 171

Agostina Spagnuolo e il mistero sul diagramma del divenire [Emilia Dente]..... » 172

La tv, questa sconosciuta. Glorie e miseri di settant'anni di televisione e di Italia in Finché suona la campana di Roberto Robert [Carlo Crescitelli] » 174

Da estetica a etica del dolore. Esplorando la dimensione della sofferenza con Eleonora Nucciarelli [Carlo Crescitelli]..... » 176

Geografie emotive, emozioni localizzate. Viaggio dentro e fuori il Cortile Cacao di Cristina Schillaci [Carlo Crescitelli]..... » 178

«LA COGLIONISSIMA CAPA»

*La lemniscata, cioè l'Io gaddiano
nel pasticciaccio noëtico*

Non sapevo se fossi io a scrivere
oppure qualcuno a cui volevo assomigliare
(Don DeLillo, *Cosmopolis*)

Quando in *Contro Sainte-Beuve* Proust scriveva che «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi», voleva rivendicare l'autonomia dell'opera d'arte¹, compromessa dal critico che ne aveva cercato metodicamente il significato nella vita degli autori² ma, come scrive Francesco Orlando, il vivere «dentro o contro la meccanica di Freud»³, la scoperta dell'inconscio, ormai «rende legittimi dei collegamenti d'una più sotterranea pertinenza fra la genesi dell'opera e la vita dell'autore-infanzia soprattutto»⁴.

¹ Cfr. M. PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, Einaudi, Torino, 1996, p. 16.

² Cfr. F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 3-4.

³ C. E. GADDA, *Anime e Schemi*, in Id. *Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, volume I, Garzanti, Milano, 1977, p. 601.

⁴ F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, cit., p. 5.

Non che tutte le opere possano diventare ri-lettura della vita dei propri autori, né che questa possa essere ri-letta a partire dal testo, soprattutto se alle teorie di proiezione o *spappolamento* del Logos affianchiamo quella della compensazione secondo cui «occorre conoscere l'uomo e la sua esistenza empirica, per sapere a cosa si oppone l'opera, qual è il suo coefficiente di negatività»⁵ ma la diagnosi di un corpo letterario diventa più efficace se mettiamo nella cartella clinica anche la capacità di dominare e comprendere l'ordine dei discorsi che intercorrono tra l'autore e la propria opera.

Perché il romanzo è un «essere vivente» che 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»⁶, soprattutto quando gli artisti «pensano di avere un messaggio pubblico [...] per loro, l'arte non è solamente rivolta al piacere estetico, ha una funzione da svolgere nella società»⁷.

Anche con una programmazione non sempre consciamente dichiarata, un autore non smette di essere innanzitutto un intellettuale «che cerca di seguire tutto ciò che succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace»⁸ e quando Pasolini (che Gifuni *accoppierà giudiziosamente* a Gadda), anaforizzava l'«Io so», parlava di quanto era «successo in Italia dopo il 1968»⁹, ma dire che «l'intellettuale agisce sulla base dell'idea o della rappresentazione che si fa di sé stesso nell'atto di compiere quella determinata azione»¹⁰ è come «cercare l'autore dalla parte dello scrittore reale quanto dalla parte di quel locutore fittizio»¹¹.

⁵ J. STAROBINSKI, *La relation critique*, Gallimars, Paris, 1975, p. 63, in F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, cit., p. 5.

⁶ E. MORIN, *Sull'estetica*, Raffaello Cortina, Milano, 2019, p. 57.

⁷ *Ivi*, p. 51.

⁸ P. P. PASOLINI, *Scritti corsari*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, e S. De Laure, Mondadori, Milano, 1999, p. 363.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ E. W. SAID, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, Feltrinelli, Milano, 1995, p. 15.

¹¹ M. FOUCAULT, *Scritti letterari, Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971.,

La cui responsabilità, per dirla con le parole di Foucault, «è probabilmente soltanto una delle specificazioni possibili della funzione-soggetto»¹² che, nella parola letteraria, «si sviluppa a partire da sé stessa, formando una rete di cui ogni punto, distinto dagli altri, lontano anche dai più vicini, è situato in rapporto a tutti in uno spazio che al tempo stesso li colloca e li separa»¹³.

Tra le nudità e i vuoti del corpo creato, l'Io trova spazio quando si enuncia e riflette «il di fuori»¹⁴ in una descrizione del vissuto dove «nello spessore delle immagini, qualche volta nella sua sola trasparenza delle figure, le più neutre o le più superficiali, esso rischia di depositare significati già pronti, i quali, sotto le specie di un di fuori immaginato, tessono di nuovo la vecchia trama dell'interiorità»¹⁵.

Il *rischio* di cui parla Foucault si ha quando «il racconto è segnato da qualcosa di sospeso e di non detto»¹⁶, dentro cui, restando tra «reticenza e attenuazione»¹⁷, la «scrittura non svela nessun inconscio»¹⁸ anzi, nel tentativo di celarlo, con zelante partecipazione del «mostruoso logogrifo»¹⁹, 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»²⁰. Questo garbuglio, che Foucault indica più genericamente con la *finzione* del narrato e in cui, nota

p. 13.

¹² *Ivi*, p. 20.

¹³ *Ivi*, p. 113.

¹⁴ *Ivi*, p. 116.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Mulino, Bologna 2014., p. 87.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ C. E. GADDA, *Meditazione Milanese*, in *Scritti vari e postumi*, Garzanti, Milano, 1990, p. 748.

²⁰ M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, cit., p. 117.

Donnarumma, si nasconde «l'indicibile»²¹, ha la funzione di «far vedere come sia invisibile l'invisibilità del visibile»²², i garbugli reconditi del sistema mondo-persona.

L'io è però impossibilitato²³ ad autodefinirsi e allora, sotto le mentite spoglie dell'*egli*²⁴, 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.

Premesso che raccontare non è possibile senza una massiccia dose di menzogna²⁵, senza domandarsi quanti sono «i ladri, quanti gli assassini e predoni, quanti i concussori, quanti i bari»²⁶ e senza *letteraturizzare* l'autobiografia di un altro²⁷, pur nella consegna di responsabilità, vestendo l'*alter* di una coscienza che è riflesso di chi

²¹ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, cit., p. 89.

²² M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, cit., p. 117.

²³ 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», in M. A. MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Carocci, Roma, 2011, p. 9. In *Eros e Priapo*, Gadda ricorda come «la menzogna narcissica, la reticenza narcissica, la calunnia narcissica» 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», cit., p. 165.

²⁴ Diventa qui allora emblematica l'affermazione secondo cui «L'autore deve trasferirsi in coscienze altrui, in lingue altre, straniere» in G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, Einaudi, Torino, 1998, p. 187.

²⁵ Cfr. M. A. MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi, Carocci, Roma 2011* La scrittura produce auto-suggestione. Sembra dover trasferire il soggetto sulla pagina, ma in realtà lo allontana dalla sua autenticità, cristallizzandolo in una figura discorsiva posticcia. Il problema di *graphia* si sovrappone dunque a quello di *autos*, amplificandolo.

²⁶ C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, Adelphi, Milano 2019., p. 26.

²⁷ «Un'autobiografia, ma non è la mia», scrive Italo Svevo, parlando della sua *Coscienza di Zeno*, in I. SVEVO, *Epistolario*, Dall'Oglio, Milano, p. 779 (Lettera a Eugenio Montale del 17 febbraio 1926).

narra²⁸, viene fuori da piccoli dettagli impercettibili, come cassette con doppi fondi in cui riporre il vissuto, l'*onnipotenzialità*²⁹ dell'altro che «rivela quello che avremmo potuto essere, le possibilità in noi irrealizzate, l'altro che noi siamo»³⁰ e, come vedremo, come «il maschile [*possa*] comprendere in sé il femminile, e viceversa»³¹.

Quando Guido è invitato a casa Malfenti, Zeno già inizia a zoppicare, come un lapsus³² più visibile delle incrinature di un Io che fatica a non mostrarsi nel difetto e nella malattia; ma quando a tavola Ada, la donna di cui è innamorato senza essere ricambiato, ha un gesto di maggiore affetto per Guido, per salvarsi dal ridicolo e dal timore di bagnarsi gli occhi di lacrime, Zeno finge di essersi spruzzato del limone nell'occhio, portandosi un fazzoletto in volto e badando a «non singhiozzare»³³.

Lo stratagemma dell'attore di teatro di simulare il pianto nascondendo il viso col fazzoletto, che sfrutta la complicità dello

²⁸ «[...] negli occhi di un altro io vedo me stesso che guarda e che è guardato – sempre secondo quella fondamentale estroversione che rende impossibile che io mi veda e che perciò mi espone assolutamente», in J. NANCY, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli, 2010, p. 23.

²⁹ «Noi siamo degli “onnipotenziali”» in C. E. GADDA, *Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, volume I, Garzanti, Milano, 1977, p. 463.

³⁰ G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, Einaudi, Torino, 1998., p. 181.

³¹ *Ibidem*.

³² «Il lapsus produce una duplice incrinatura: nell'immagine riflessa e nello specchio che la riflette. I personaggi sono coinvolti in un regime di ambiguità denunciato dalle successive, sempre possibili, emergenze dell'inconscio; ma al medesimo regime è sottoposto anche il protagonista, che appare nello stesso tempo antenato e discendente del narratore. Se i personaggi acquisiscono in tal modo una dimensione che sfugge alla loro coscienza e se vedono tradita l'immagine che si affannano a costruire e in cui cercano di rifugiarsi, anche chi racconta viene denunciato, in forza di un sillogismo elementare, come onnipresente artefice (e non semplice “segretario”) della propria storia, di una fisionomia rassicurante e autorizzata. Ma Zeno commette dei passi falsi e allora il ritratto si smaglia, va in frantumi la trama che egli si ostina a costruire», in I. SVEVO, *La coscienza di Zeno e «continuazioni»*, a cura di Mario Lavagetto, Einaudi, Torino, 1990, p. 100.

³³ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno e «continuazioni»*, cit., pp. 125-126.

spettatore distante in sala e che Zeno ricicla invece per soffocare i singhiozzi, approfittando del *tessuto* della sua scrittura, non doveva essere sconosciuto all'autore, cioè a chi, «sebbene insoddisfatto delle proprie capacità drammaturgiche e dei risultati raggiunti, riservò sempre al palcoscenico uno spazio fondamentale nel proprio percorso artistico»³⁴.

Tralasciando le predilezioni dell'impiegato Schmitz per un genere in cui potesse trasmettere la vita per vie dirette e precise, quindi con minore ingerenza di un filtro invasivo, basti qui l'aneddoto per mostrare come certi «personaggi che ritroviamo a vagabondare indaffarati per le stanze dei romanzi sembrano indossare le stesse vesti, pronunciare gli stessi discorsi e piangere lacrime molto simili» tra loro e del suo «tirannico supervisore»³⁵.

Il principio che governa l'ordine all'interno di un mondo «non organico»³⁶, in linea con la teoria di Guglielmi, che accosta a Gadda e Svevo, in maniera giudiziosa, *L'umorismo* di Pirandello, «non è quello della subordinazione, ma quello della coordinazione»³⁷ del particolare che sovrabbonda, si dilata e ingarbuglia ferite cure e cicatrici. L'arte di «scomporre, disordinare, discordare»³⁸ è «tendenza soggettivo-espressionistica degli scrittori umoristi»³⁹.

La pagina narrata trattiene il mondo frammentato⁴⁰ con cui l'uomo-scrittore è in relazione e, partendo «dalla soggettività [...] s'indirizza alla soggettività»⁴¹ al modo con cui guarda il *di fuori* che

³⁴ G. ANTONINI, *Il teatro era allora il suo sospiro. Svevo drammaturgo*, Edizioni ETS, Pisa, 2017, p. 10.

³⁵ I. TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Bari, 2008, p. 109.

³⁶ G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, cit., p. 181.

³⁷ *Ivi*, p. 183.

³⁸ L. PIRANDELLO, *Opere, VI. Saggi, poesie, scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano, 1960, p. 116.

³⁹ G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, cit., p. 183.

⁴⁰ «Frammento appunto come struttura. Il frammento diventa struttura». Guglielmi sottolinea la predilezione di Gadda alla coppia caso-cosmo che sfocia in una struttura che si «espande non per sintagmi (lineari), ma per un accumulo di paradigmi», *Ivi*, pp. 203-204.

⁴¹ E. MORIN, *Sull'estetica*, cit., p. 60. «Il linguaggio poetico parte dalla sogget-

è già di per sé un «“intreccio” e quale ingarbugliato intreccio!»⁴². La questione gravita intorno al significato degli aggettivi *finzionale* che non è «né sinonimo di falso, né antonimo di vero»⁴³, e *fittizio* che si riferisce a «tutto ciò che è non solo privo di una referenza esterna in quanto finzionale ma anche palesemente inventato»⁴⁴; perché se c'è un certo dislocamento dell'Io sulla pagina romanzata, è possibile ripescarlo tra bugie e intenzioni non autobiografiche, nell'approccio *metonimico* «inteso come descrizione di particolari della gestualità o della postura che contribuiscono, per contiguità, a comporre anche un ritratto psicologico»⁴⁵ del narratore.

E questo varrebbe non solo per quelle opere in cui c'è «un intero spirito di autodifesa»⁴⁶ – anche laddove c'è una favola⁴⁷ che prescinde dalla domanda *Chi è che parla* pur intessendoci uno stretto rapporto di referenzialità – ma anche in quelle in cui lo scrittore cerca a tutti i costi di nascondersi e creare ambienti indipendenti all'Io narrante, poiché c'è sempre un livello di «incoerenza» autoriale che, alla lunga, risulta «anzi rivelatrice»⁴⁸ e traduce «in finzioni e in immagini la sua concezione logico-combinatoria della realtà»⁴⁹.

tività e s'indirizza alla soggettività, parte dall'emozione estetica per trasmettere quest'emozione e ama ricorrere all'analogia e alla metafora».

⁴² C. E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in Id., *Opere*, edizione diretta da Dante Isella, V., *Scritti vari e postumi*, Garzanti, Milano, 1993, p. 460.

⁴³ R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma, 2019, p. 24.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ M. LAVAGETTO, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Einaudi, Torino, 1975, p. 41.

⁴⁷ Si pensi a Mario Samigli, l'alter ego che Svevo usa per scrivere favole che «agiscono a due livelli: al livello della trama come “espansioni” della catena dei “nuclei”; al livello del personaggio Mario Samigli come indizi connotati della sua coscienza divisa, vale a dire del suo modo di “scrivere” per sé stesso la storia. I due livelli possono essere distinti per comodità di analisi, ma si integrano reciprocamente e non possono essere isolati», in M. LAVAGETTO, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, cit., p. 126.

⁴⁸ G. C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino, 1969, p. 154.

⁴⁹ *Ivi*, p. 192.

E come l'arte del kintsugi⁵⁰, la scrittura copre e allo stesso tempo svela le crepe, tutto si fa «raccoglimento» di una vita in cui «ognuno leggerà sé stesso»⁵¹.

Vivendo, dunque, l'Io si altera, si moltiplica e, guardando al tempo trascorso, rischia di non riconoscersi più. Tuttavia, se un'autobiografia senza inganni e senza manipolazione narrativa del reale non è possibile perché «non ci si può ricordare di tutto», in quanto «una memoria senza lacune sarebbe, per la coscienza

⁵⁰ Un esempio di come l'Io sia ingarbugliabile fino a spappolarsi tra le pieghe della storia, rimandando sempre ad un altro Io, è la favola a doppiofondo di Peter Pan di James Matthew Barrie. A 14 anni, il fratello David, il figlio su cui la madre aveva riposto molte speranze, muore in un incidente di pattinaggio. Per la disperazione, smette di mangiare e parlare, arrivando a rimanere a letto per più di un anno. Al piccolo James viene così l'idea di prendere le sembianze del fratello, di «divenire così simile a lui al punto che neanche mia madre avrebbe potuto notare la differenza». (Cfr. *Introduzione* di Alison Lurie, in J. M. BARRIE, *Peter Pan*, Mondadori, Milano, 1996, p. VII) In poco tempo conquista tutti i successi destinati a David: diventa giornalista, scrittore, regista teatrale. La somiglianza è più che psicologica: a causa di una malattia, Barrie non crebbe mai più. Alto poco più di un metro e mezzo, gracile e con voce sottile, anche il matrimonio contratto a 34 anni non fu mai consumato. Nel 1895 diventa amico dei coniugi Peter e Sylvia Davies. Alla morte dei due, adotta i 5 figli dei quali diviene il compagno di giochi. Col tempo, i ragazzi (nel romanzo saranno "bambini sperduti" che esprimeranno il desiderio di tornare con Wendy, per avere una mamma e un papà, e così crescere come tutti gli altri) cominciano a mal sopportare i suoi giochi e la costante immaturità dei suoi scherzi. La guerra e il tempo fanno il resto, lasciando Barrie solo nel suo eterno giocare. La storia alla superficie è ben nota: è quella di un ragazzo che esprime ed esaudisce il desiderio di non crescere mai, a costo di restare solo. Il gesto di Wendy di ricucire l'ombra stropicciata a Peter è lo stesso che Barrie compie nel cucirsi addosso la vita del fratello David. L'ombra, al contrario delle versioni cinematografiche *Disney*, non si muove, non scappa. Una volta persa diventa quasi come un corpo morto, uno straccio, un lenzuolo che la madre di Wendy ripone in un cassetto-feretro. L'ombra di Peter è quella del piccolo David che, col gesto della scrittura, recupera, cura e ricuce come gli estremi di una ferita, dandogli di nuovo vita lungo i passi, il ricordo e la malattia di vivere di Barrie.

⁵¹ I. SVEVO, *Il vegliardo*, in I. SVEVO, *La coscienza di Zeno e «continuazioni»*, cit., pp. 471-472.

desta, un fardello insopportabile»⁵², allora scrivere la *Coscienza* di qualcun altro o nascondere «lo spappolamento del logos in una rubefatta balbuzie»⁵³ di un romanzo giallo permette allo scrittore di tenere insieme le ragioni del racconto con i fatti della biografia, reincarnando nel primo le potenzialità di veridicità della seconda.

Il sistema-opera⁵⁴ è così un aggregato di ulteriori sistemi che rimanda ad altri sistemi⁵⁵ per cui la filologia e la critica storica restavano «assolutamente inadeguate» per capirne «l'internuclearsi»⁵⁶.

L'importanza di un'opera sta nella capacità di mostrarci un mondo di relazioni, di stili e visioni dell'Io narrante – a prescindere che parli o meno della sua vita – preoccupato di raccontarli e non restare l'ultima persona a custodirli come nel caso di Tomasi di Lampedusa e del suo principe di Salina, Don Fabrizio, con cui condivide la condizione di chi «sente avvicinarsi la morte» e di esule ai bordi di un'epoca che «sta crollando»⁵⁷.

⁵² P. RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, il Mulino, Bologna, 2004, p. 106.

⁵³ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di Giorgio Pinotti, Adelphi, Milano, 2019, p. 262.

⁵⁴ «Nella sua prefazione all'edizione einaudiana del *Cahier d'études* di Gadda, Dante Isella ha ricordato che nel 1925 Gide pubblicava *Les faus-monnayeurs*, dove teorizzava un tipo di romanzo inclusivo, senza il taglio di un intreccio, non più come *tranche de vie*, sviluppato nella direzione del tempo e secondo un principio di economia del racconto: *en largeur* o *en profondeur*, non più *en longueur*. Tra i materiali da far entrare nel romanzo dovevano esserci, oltre al romanzo stesso – l'autoriflessione dello scrittore –, anche le circostanze del romanzo, senza escludere alcuna realtà», in G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, cit., p. 181.

⁵⁵ «Cioè i progetti e gli appunti che ne hanno preceduto la stesura, i testi ad esso anteriori o posteriori dello stesso autore, le lettere che egli ha scritto e quelle che ha ricevuto, la psicologia e la vita dei suoi corrispondenti, i fattori familiari e sociali che hanno condizionato questa psicologia e questa vita, l'ambiente storico e culturale che sta dietro ai fattori familiari e sociali, il mondo geografico e fisico che ha determinato l'ambiente storico e culturale», in C. E. GADDA, *Scritti vari e postumi*, cit., p. 646.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

Ambientando gli ingarbugli e le crepe del suo tempo, della sua intimità⁵⁸, in quelli del Risorgimento, Tomasi fa ciò che aveva già fatto Manzoni, parlando degli austriaci attraverso gli spagnoli, e che avrebbe fatto Gadda, parlando dell'Io e delle sue disarmonie, ai tempi⁵⁹ de «i primi boati, i primi sussulti, a palazzo, dopo un anno e mezzo de novizzio, del Testa di Morto in stoffelius, o in tight»⁶⁰.

E nell'«adattissimo Limbo»⁶¹ di chi scrivendo ripiega sulle esperienze del vissuto per raccontare «il fragore del mare» che si «placa del tutto»⁶², il momento esatto in cui «il corpo immobile, cadendo infine nel silenzio della stanza»⁶³, scrittori come Tomasi e Williams, immaginano davvero, attraverso il loro *alter*, la propria morte; che, per Svevo e Gadda, scrive Guglielmi⁶⁴, è la «sola definitività»: «la parola che conclude è quindi esclusa dal campo noetico. Al quale appartiene solo la parola “imperfetta”, che non obbedisce più alla logica a due valori (sano o malato, vero o falso)»⁶⁵. È il segmento vita-morte che entra nel garbuglio delle fantasie eternabili il cui fulcro risiede, scriveva Benjamin, nel gesto del narratore⁶⁶.

⁵⁸ Per un'indagine più approfondita sul rapporto tra intimità e il mondo a essa interconnessa si rimanda alla lettura del già citato lavoro di Francesco Orlando.

⁵⁹ Una spia che scopre la distanza tra la voce narrante e il tempo narrato, come a confermare le intenzioni parodistiche e politiche dell'autore: «[...] il dottor Ingravallo, quasi che temesse di perdere un appiglio... alla prossima caduta del ministero: non caduco, viceversa, fino al 25 luglio del '43». In C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 40.

⁶⁰ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 57.

⁶¹ G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *I racconti*, Feltrinelli, Milano, 2015, p. 122.

⁶² *Idem*, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 1957, p. 246.

⁶³ J. WILLIAMS, *Stoner*, Fazi, Roma, 2016, p. 322.

⁶⁴ «Gadda non ha mai parlato di Svevo. E del resto ha appena accennato a Pirandello. Ma dobbiamo ripensare insieme la teoria dell'umorismo di Pirandello, la poetica della parola spastica di Gadda, e l'idea del personaggio come “abbozzo” di possibili di Svevo. Dobbiamo avvicinare questi tre scrittori. E ciò che li avvicina è appunto la scelta di una tradizione, la poetica del dissociare e dello scomporre, la critica delle forme», in G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, cit., p. 209.

⁶⁵ G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, cit., p. 208.

⁶⁶ Cfr. W. BENJAMIN, *Il Narratore. Considerazione sull'opera di Nikolaj Leskov*,

E il narratore Gadda mette alle strette le voglie di ri-mostranza della «coglionissima capa», immagina di tagliarle la gola, e quel «fiotto di sangue incuriosito, forse angosciato» che «gli inondò il ventricolo di destra»⁶⁷ prima ancora dell'omicidio, si fa prolessi di un'intenzione, quella di vedere – in seguito a «i litigi che egli *ha* stabilito fra sé stesso e ciò che *ha* scritto», «mettendo in rotta tutti i segni della sua particolare individualità»⁶⁸ – i «buchi [...] i maccheroncini color rosso, o rosa»⁶⁹, gli sfilacciamenti, le conseguenze «di questa morte dell'autore»⁷⁰ che è stata tutta la vita «a' calcagni»⁷¹.

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'individuo⁷², «la pluralità, le contraddizioni dell'essere umano», *aspetti soggettivi* che Morin riteneva «invisibili per le scienze umane», ma che possono «rappresentare in sé l'universalità della condizione umana»⁷³, cioè quel «vitale compossibile»⁷⁴ 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»⁷⁵.

Ed è lungo questi due filamenti del reale – «da una parte quella spazio-temporale dell'osservatore e, dall'altra quella della narrazione»⁷⁶ – che si attorcigliano, imperlati in una «rete a sua volta

Giulio Einaudi editore, Torino, 2011.

⁶⁷ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 24.

⁶⁸ M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, cit., p. 4.

⁶⁹ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 61.

⁷⁰ M. FOUCAULT, *Scritti letterari*, cit., p. 4.

⁷¹ «Che tutta la vita ho avuto la morte 'a calcagni», in C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., p. 132.

⁷² 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*, cit., p. 150.

⁷³ E. MORIN, *Sull'estetica*, cit., p. 104.

⁷⁴ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 222.

⁷⁵ M. A. TERZOLI, *Guida al Pasticciaccio*, Carocci, Milano, 2016, p. 30.

⁷⁶ *Ivi*, p. 51.

stratificata di componenti significanti e di relazioni simboliche»⁷⁷, le maglie narrative dentro. Un doppio filo che si identifica col pronome Io – «si sublima o cede a mano a mano avanti»⁷⁸ – e che si distingue, scrive Gadda in *Eros e Priapo*⁷⁹, o per un eccesso di narcisismo⁸⁰ o per sgretolamento «dell'individuo o monade o unità»⁸¹ che «si dà a sillabare frantumi di vocaboli che fungono da interiezione l'uno sull'altro»⁸² e si espande nella materia narrata; o ancora in una coesistenza di «follia narcissica e sindrome dissociativa»⁸³, 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»⁸⁴ dell'autore in una combinazione che vive nella «necessità di creazione di una personalità d'autore»⁸⁵ poliprospectica⁸⁶ anche attraverso i suoi “personaggi-ha-

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

78 C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., p. 139.

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

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

81 *Ivi*, p. 140.

82 *Ibidem*.

83 *Ivi*, p. 142.

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

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

86 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

pax”⁸⁷, come li chiama Vela e che Nabokov definisce *perry*⁸⁸: cioè, appunto, manichini-guide, dei veri marcatori, o meglio delle boe che ci aiutano a nuotare nella storia e individuare i frammenti di Io spappolato-impasticciato sul fondale dei *lachi*.

[...] come un ingegnere poco incline all’oratoria che manovri perfettamente i suoi abachi e tuttavia non disponga di “parole abbastanza appropriate” nonché di sufficienti verbi italiani da poter petrarcheggiare sulle notizie poco buone. Una tipica *aphasia coram telephono*, reverenza, dispetto, incapacità di esprimersi in lingua, e il dubbio e anzi l’ossedente certezza di poter essere ascoltati e naturalmente scorbacchiati da terzi, da ignoti imbecilli, e in definitiva lo smarrimento della personalità propria e lo spappolamento del logos in una rubefatta balbuzie, serpeggiava o stagnava endemica in Europa e però nella penisola italiana a quegli anni, di *téléphone avec la manivelle*⁸⁹.

Siamo al capitolo nono di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Il brigadiere Pestalozzi si fa condurre da Lavinia Mottanari a casa della cugina Camilla, il luogo dove i gioielli della Menegazzi finalmente torneranno visibili, rinvenuti in un vaso da notte.

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 “misanthropico” del pensiero», in C. E. GADDA, *L’editore chiede venia del recupero chiamando in causa l’Autore*, in *La cognizione del dolore*, Adelphi, Milano, 2019, pp. 221-222.

87 C. VELA, *Fugaci e memorabili. Per un’anagrafe dei personaggi-hapax del «Pasticciaccio»*, in «I quaderni dell’Ingegnere. Testi e studi gaddiani», nuove serie, vol. 1, 2010, pp. 107-125: 107.

88 «Forse da *parry*, parare, vagamente collegato al fioretto della scherma. [...] 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», in V. NABOKOV, *Lezioni di letteratura*, Adelphi Edizioni, Milano, 2018, pp. 160-161, a cura di Fredson Bowers, trad. Franca Pece.

⁸⁹ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 262.

Nipote del casellante, Camilla vive «al passaggio a livello» tra la strada del Castel de Leva «fino ar ponte: poi, a sinistra, fino ar passaggio a livello de Casal Bruciato»⁹⁰, sulla strada del Divino Amore «propriamente detto, una chiesina d'antico tempo qua e là rimpastricciata d'intonachi»⁹¹.

Convocata alla caserma Marino dal maresciallo Santarello per testimoniare e rimanendo il casello «incustodito»⁹², viene avvisato lo zio, un vecchio che «non commentò quel che gli lasciarono intendere»⁹³. Camilla spiega che il vecchio soffre il telefono e, «ove non si trattasse di chiamate o di comunicazioni di servizio»⁹⁴, viene «infallantemente colto da paralisi del basioglossa»⁹⁵ parte del muscolo ioglossa attaccata alla base dell'osso ioide: «lei disse che je se fermava la lingua»⁹⁶.

La metafora che segue a descrivere le difficoltà comunicative del vecchio casellante sembra a prima lettura un semplice movimento divagatorio per protrarre lo svolgimento e quindi ritardare lo scioglimento dello *gnommero* della trama; tuttavia, con Gadda «il pasticcio, il disordine» della storia è, scrivendolo con Roscioni, sempre «mimesi della deformazione reale, o deliberata disgregazione di un ordine apparente, propedeutica alla creazione di una nuova realtà»⁹⁷.

Il congegno narrativo gaddiano demolisce e ricostruisce, come un giocoliere che mostra, nasconde e rimostra, sotto altre spoglie, se possibile ancora più imbrigliato di prima, il materiale che egli stesso produce. E da dietro una curva di intrecci, nell'*ingegnere poco incline all'oratoria*, appellativo per descrivere il casellante⁹⁸, carico di sinistri riflessi autoparodici, è possibile riscoprire

⁹⁰ *Ivi*, p. 237.

⁹¹ *Ivi*, p. 239.

⁹² *Ivi*, p. 262.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 89.

⁹⁸ Che, si aggiunge, è simbolicamente e suggestivamente assente e incapace

Gadda stesso, mentre presta il fianco a una «burla utile»⁹⁹, a uno «sviluppo apparentemente disordinato»¹⁰⁰ che ci tornerà utile per comprendere quello *spappolamento del logos* analizzato dall'autore in una delle più importanti riflessioni sulla sua poetica, *Come lavoro*, composto nel 1949, raccolto in volume nel 1958. In questo scritto, Gadda mostra il suo scritto-io, «una confessione, circa i problemi d'officina»¹⁰¹, gli arnesi con cui prova a mettere sotto tortura quell'Io «che persiste, che resiste, immanente al tempo (di sua storia), trionfante (nel giorno della gloria)»¹⁰².

La polemica contro l'Io, «il più lurido tra i pronomi»¹⁰³, diviene «un'ombra corporosa e incomoda, un problema che non cessa di riproporsi»¹⁰⁴ in tutti gli scritti di Gadda. Come il lungo Chisciotte¹⁰⁵ accompagnato da un tondo e fedele Sancho Panza, il pronome *Io* offre «la strumentazione corretta per conoscere intimamente “la vita affettiva” e la catena di cause invisibili che hanno contribuito

a comunicare.

⁹⁹ C. E. GADDA, *I Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, cit., p. 496.

¹⁰⁰ G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 89.

¹⁰¹ C. E. GADDA, *Come lavoro*, in Id., *I Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, cit., p. 496.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 86.

¹⁰⁴ G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 105.

¹⁰⁵ «In genere subisco il fascino della signorilità, della vecchia macerazione culturale, della Spagna, della pittura del Caravaggio: dei teologi e delle opere teologiche spagnole e delle persone magre e alte: preferirei essere Don Chisciotte che Renzo Tramaglino», C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., p. 151. Si rimanda al capitolo successivo sulle preferenze e i riferimenti caravaggeschi nell'opera gaddiana. Qui si vuole far notare come Don Chisciotte sia considerato «modello narcissico». Si pensi ai capitoli trentanove e quaranta del romanzo di Cervantes, in cui uno schiavo racconta una storia in cui i fatti inventati si mescolano a diversi biografemi nascosti qua e là: valga come esempio l'aneddoto di un certo soldato spagnolo, di nome Saavedra, riuscito a conquistare la libertà dalla prigionia turca. Saavedra è il cognome materno della madre di Cervantes i cui «audaci e reiterati tentativi di fuga, il suo eroico comportamento per tutto il tempo che durò la sua prigionia sono ampiamente provati» (M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, Einaudi, Torino, vol. I, p. 445).

alla declinazione del suo “interiore modo di essere” nel mondo»¹⁰⁶. E se qui Tassi cita quasi direttamente *Le confessioni* di Rousseau, Gadda sembra condividerne la lettura quando afferma che l’Io «è la realtà di un attimo, che infinite e remote cause hanno prodotto»¹⁰⁷, tanto che lo scrivere comporta necessariamente fare «riferimenti a una vita, a una biografia interna ed esterna» che, nel sopracitato *Come lavoro*,

si ingrana in una gnoseologia e in un’etica, nel (*suo*) caso molto più poveramente e meno felicemente che in altri in una esigua e frammentaria poetica: che il deflusso parallelo della (*sua*) vita e non vita ha reliquato, sì sì reliquato, frusaglia più o meno inutile, alle sponde del tempo consunto¹⁰⁸.

Lo spostamento dall’*io* a *egli*, dalla prima alla terza persona, è così anche un *escamotage* simile a quella di «un autobiografo che, per dissimulare i confini della propria giurisdizione, cerca di nascondersi dietro maschere ulteriori o improprie, e dicendo “egli” non fa altro che segnare un proditorio e sospettoso ingresso nei territori della finzione e della letteratura»¹⁰⁹. E fin dalle opere giovanili di Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* e *La passeggiata autunnale*, è sempre possibile rileggere quel «teatro delle percezioni»¹¹⁰ di cui sono protagonisti l’Io e l’anima che dà «vita a una realtà che solo in apparenza è unica e costante, perché di fatto è continuamente modificata dalla variazione degli elementi che la compongono»¹¹¹.

In particolar modo, ne *La passeggiata autunnale*, la matrice personale della confessione contenuta nel *Giornale* è declinata come racconto in terza persona, «cercando di distanziare l’au-

¹⁰⁶ I. TASSI, *Storie dell’io. Aspetti e teorie dell’autobiografia*, cit., p. 57.

¹⁰⁷ G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 105.

¹⁰⁸ C. E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 497.

¹⁰⁹ I. TASSI, *Storie dell’io. Aspetti e teorie dell’autobiografia*, cit., p. 57.

¹¹⁰ G. C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, cit., p. 107.

¹¹¹ *Ibidem*.

tobiografia nelle maschere dei personaggi»¹¹². In questo modo, «biografando»¹¹³, la soggettività di chi scrive recupera e rilegge il proprio passato in un nuovo disegno narrativo. Una riscrittura necessaria in cui l'io esperienziale e quello narrativo diventano nuovamente esprimibili purché raggomitolati in una nuova forma: «non tutto il dolore è dicibile, non tutto il male e l'orrore», scrive Gadda che, mescolando «una mezza dozzina di verità e con quelle due dozzine di mezze bugie», si impone di rinunciare a «questa ipotiposi bambolesca (dello scrittore-palo)»¹¹⁴.

E però, Gadda riconosce che ogni uomo è «un groppo, o nodo, o groviglio, di rapporti fisici e metafisici»¹¹⁵ o, per dirla col suo Ingravallo, associando l'io con le *inopinate catastrofi* della sua esistenza, «un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti»¹¹⁶.

Il processo di recupero del materiale narrato dall'artista, il cui «compito è rendere visibile l'invisibile»¹¹⁷, riflette la tensione polare del campo Io-narrazione che secondo Gadda rischia di essere perturbato dal

sistema storico (e gnoseologico) ambiente, da accadimenti del tutto esterni al processo analitico-sintetico che costruisce il testo, che intesse il tessuto del testo. In parole povere: i fatti registrabili da una biografia esterna e, in modo più lato, da una storiografia dell'"ambiente", sovvertono in misura orrenda, fino qualche volta ad annientarle, nobili costellazioni d'agganciamenti interni, dovuti all'operosità nativa dello spirito¹¹⁸.

¹¹² R. RINALDI, *Gadda*, il Mulino, Bologna, 2010, p. 14.

¹¹³ C. E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 497.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 498.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 12-13.

¹¹⁷ Mutuo la definizione da Paul Klee citato da M. A. MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, cit., p. 42.

¹¹⁸ C. E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 497.

Nel passo del nono capitolo riportato, infatti, quei

fatti fisici, urti e strappi, lacerazioni del sentire, violenze e pressioni dal “di fuori”, ingiurie e sturbi dal caso, dagli “altri”, coartazioni del costume, inibizioni ragionevoli e irragionevoli, estetiche ed etiche, dal mondo non nostro, eppure divenute nostre come per contagio

mostrano il capo, come salmone che risale la corrente, nel virgolettato che accusa il vecchio caselliere di non usare “parole abbastanza appropriate”. Un virgolettato che sembra essere pescato da una delle poche recensioni a *Madonna dei Filosofi* – raccolta di racconti e poesie del 1931 e pubblicate per le Edizioni di Solaria – a firma di Bonaventura Tecchi, scrittore e studioso di letteratura, specialmente germanista, che condivise con lo stesso Gadda un periodo di prigionia in seguito alla disfatta di Caporetto nel 1917.

Tecchi ritiene che l’ostinazione con cui Gadda prende «possesso della realtà con le parole più giuste e appropriate»¹¹⁹ si traduca in una prosa carica di effetti formali troppo studiati.

Una mancata ostinazione è quella che invece lo stesso Gadda rivendica a sua volta al collega, reo talvolta di usare taluni vocaboli impropriamente¹²⁰.

Quell’ostinazione di perfezione da ingegnere ossedente – aggettivo che il nostro casellante condivide con l’investigatore Ingravallo – afasico, altrimenti smarrito in una «rubefatta balbuzie», sembra trovare corrispondenza, oltre che conferma, ancora una volta, in *Come lavoro*:

L’atto critico, l’atto espressivo, non è concepibile per sé, come una emanazione funzionale del bamberottolo io, come polla che ci si ostini a ritenere indipendente, mentre

¹¹⁹ *Idem, A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, Garzanti, Milano, 1984, p. 201.

¹²⁰ «Non ultima causa di disagio, la notazione: e financo il vocabolo. Talora essa è viva, potente [...]. Tal’altra, invece, è trascurata e arbitraria. Talora il vocabolo è improprio e impropriamente usato», C. E. GADDA, *Romanzi e Racconti*, Milano, 1988 e 1989, p. 119.

che il monte, del suo secreto, le sovviene di continuo. L'atto espressivo è il risultato, o meglio il sintomo, di quella polarizzazione che ho detto: quella che si determina fra l'io giudicante e la cosa giudicata: fra l'io rappresentatore e la rappresentata¹²¹.

L'Io, dunque, non esiste per sé ma è una determinazione della facoltà di giudicare che «non si presenta più come l'apparire e il distendersi comportamentale di una causa tanto semplice quanto occulta, ma come la forma *reale* dei meccanismi sociali, dei loro equilibri e squilibri»¹²².

Ferito, smarrito, povero, ormai «dissociato noëtico»¹²³, l'io vagatonico esprime la sua resa nell'«oceano della stupidità»¹²⁴, ormai incapace ancora di esprimersi, circondato dal «mareggiare degli eventi mortiferi, il dolore, il lento strazio degli anni. Il concetto di volere si abolisce, nel lento impossibile»¹²⁵.

I dolori per la morte prematura del fratello Enrico, poco prima della fine della prima guerra mondiale, crescono al punto da coltivare un inestirpabile senso di colpa, «quello di essere un sopravvissuto che ha preso il posto di chi avrebbe meritato di vivere perché più adatto alla vita»¹²⁶.

Un sentimento

ulteriormente intensificato dal futuro sbarrato, non essendoci alcuna opportunità di rettificare gli errori o di espiare le cattive azioni, dato che tutti i cambiamenti e tutte le attività sono impossibili: la vita mentale si offusca, mentre l'avvenire si blocca e l'individuo risulta dominato da un senso statico di fissità e di peccato¹²⁷,

¹²¹ C. E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 497.

¹²² G. MAZZACURATI, *Introduzione a Robert Musil, Discorso sulla Stupidità*, Diogene, Campobasso, 2015, p. 23.

¹²³ C. E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 431.

¹²⁴ G. MAZZACURATI, *Introduzione a Robert Musil*, cit., p. 23.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 11.

¹²⁷ S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra otto e novecento*,

per citare *Il tempo vissuto* di Minkowski, uno studio sui reduci della prima guerra mondiale (come Gadda stesso era agli inizi della sua scrittura) che Stephen Kern usa come punto cardinale del suo studio sul tempo e sullo spazio.

La caduta dell'edificio psicologico dell'io, l'ormai inapplicabilità di quei principi scientifici e della relativa speculazione logica sui quali aveva fatto leva Émile Zola, soltanto una decina di lustri prima, sembrano chiari a Gadda quando mette in dubbio la tradizione secondo cui «lo scrittore chiuderebbe in sé, comparativamente al comune uomo, il cosiddetto normale, un soprappiù d'energia critica e di chiaroveggente ragione»¹²⁸.

Una critica spietata all'io e al suo riempirsi priapicamente il petto di medaglie su cui l'autore indugia fino a chiamare in causa Pirgopolinice, soldato fanfarone di una commedia di Plauto in cui è facile vedere il riflesso caricaturale di Mussolini. La lotta gaddiana all'io-totalitario è lotta alla «retorica dei buoni sentimenti» che definisce «erba fine [...] d'una storia bugiarda: quando non addirittura d'una storia mancata»¹²⁹.

Il lavoro di Gadda mira a scuotere «il generale» che non è «quel fantoccio, con quel berretto, ma un nucleo o groviglio di relazioni attuali, un organo, non differente dall'occhio, buono o gramo»¹³⁰ ed è consapevole che l'approdo, tra «la risacca e la dissolutezza del mare», è «un cinismo che non era affatto in programma»¹³¹ ma che è necessario in quanto frutto di un insieme di *reazione e crisi* «non originario nell'anima»¹³². La dissociazione logica¹³³, il

Il Mulino, Bologna, 1997, p. 358.

¹²⁸ C. E. GADDA, *Scritti vari e postumi*, cit., p. 431.

¹²⁹ *Idem*, *Come lavoro*, cit., p. 498.

¹³⁰ *Idem*, *Meditazione Milanese*, Einaudi, Torino, 1927, pp. 67-68.

¹³¹ *Idem*, *Come lavoro*, cit., p. 498.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ «Con espressione di Musil che parodia Leibniz, anche per Gadda si potrebbe parlare di principio di causa insufficiente. Le cause ci sono, ma sono insufficienti. Come si vede l'eredità positivista è radicalmente problematizzata. Il programma del razionalismo è criticato, svuotato dall'interno, e interamente riformulato. Ogni sistema chiuso ha solo un'apparenza di compiutezza. È affetto

sistema-persona e la fragilità dell'Io diventano «un momento della decombinazione della realtà»¹³⁴ che trova corrispondenza nella «parola convocata sotto penna *che* non è vergine mai, anche se in una ipostasi titillatoria, e narcissica»¹³⁵ (e nei momenti di più ascesa bischeraggine), lo scrittore può tener sè aliato, al creare, dal soffio di una pluralità primigenia»¹³⁶. Le parole *pubblicatissime*, come le chiama Gadda, sono parole tanto piene di storia e significato da non dirci subito la verità, vanno indagate a fondo, perché ormai passate di bocca in bocca – come collutorio, scrive Gadda – di tanti popoli e civiltà che – non disinfettandosi del tutto – resistono in qualche modo alle torsioni espressive dello scrittore.

Questa doppia posizione intellettuale di Gadda, di mettere amleticamente e scientificamente ordine nel mondo e di contrapporre il tentativo – non meno amletico, scrive Cesare Garboli¹³⁷ – di sciogliere il groviglio, trova un tentativo di risoluzione in questa tensione delle parole che «mutano di significato, col costume, col variare delle lune, con il lento o con il rapido consumarsi del tempo: e mutano talora di valore, di peso»¹³⁸. Assimilate a «momenti-pause (dei pianerottoli di sosta) d'una fluenza (o d'una ascensione) conoscitiva-espressiva»¹³⁹, Gadda intreccia, scioglie e rintreccia i suoi *gnommeri* attraverso le sfumature polisemiche e archeologiche della parola, aggiungendo a sua volta minime variazioni di valore, quello che definisce «il loro differenziale semantico»¹⁴⁰, mutuando il termine dal meccanismo che permette agli ingranaggi

da un'angoscia di sistema» in G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, cit., p. 200.

¹³⁴ G. C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, cit., p. 114.

¹³⁵ «Anche nel la *Cognizione del dolore* ho parlato di “consustanziazione narcissica sive narcisistica”», in C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., p. 120.

¹³⁶ C. E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 499. *Il corsivo è mio*.

¹³⁷ C. GARBOLI, *Due furti uguali e distanti*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo, Vol. V Lezioni*, a cura di Franco Moretti, Pier Vincenzo Mengaldo, Ernesto Franco, Einaudi, Torino, 2003, p. 540.

¹³⁸ C. E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 498.

¹³⁹ *Ivi*, p. 499.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

di ruotare a velocità differenti. La rotazione semantica cui Gadda spinge la parola, in una ipostasi potenzialmente infinita, si allarga a «comprendere orizzonti sempre più vasti e, se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione, arriverebbe ad abbracciare l'intero universo»¹⁴¹, fino a un ipotetico primo motore immobile aristotelico, introvabile perché vertice non più di una catena di eventi ma semmai di un'altra «maglia o rete a dimensioni infiniti. Ogni anello o grumo o groviglio di relazioni è legato da infiniti filamenti o grumi o grovigli infiniti»¹⁴².

Una «sensibilità verso la differenza, le piccole varianti che separano un individuo da un altro simile, per le sfumature e le gradazioni»¹⁴³ che in Gadda diventa tanto più sintomatica quanto più si accorge che

con il *pastiche*, egli impone infatti a ogni pagina la propria firma, che non spaccia innovazioni assoluti o gesti di fondazione originaria. [...] La protesta e l'autoaffermazione dell'io passa per la consapevolezza che le mediazioni sono ineludibili e, al fondo, produttive¹⁴⁴.

L'abitudine a mescolare riferimenti al pensiero di Spinoza e di Leibniz e cadenze del *sermo cotidianus* – che ad esempio Rinaldi riscontra, in un passo della *Meditazione Milanese* ma comune a tutti i lavori seguenti – mette in luce quel procedimento stilistico che Gadda chiama «deformazione» e che ritiene omologa alla scrittura: se «conoscere è inserire alcunché nel reale, è, quindi, deformare il reale» (*Meditazione*, SVP 863), scrivere significa «percorrere l'infinita diversità delle apparenze mondane alla ricerca di una

¹⁴¹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 1993, p. 116.

¹⁴² C. E. GADDA, *Meditazione Milanese*, cit., p. 650.

¹⁴³ R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 14.

¹⁴⁴ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Ets, Pisa, 2006, p. 16. Questa torsione dell'io e le sue inevitabili diramazioni linguistiche si legano a un'esigenza filosofica «quella, appunto, di risalire dai fenomeni alle loro cause, lungo una catena che può essere semplice e quasi immediata oppure prolungarsi in una serie aperta di ramificazioni», in R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 29.

causa che come la verità si moltiplica di continuo e di continuo si sottrae»¹⁴⁵.

Che non significa, aggiunge Rinaldi, che l'autore «rinunci alla propria volontà conoscitiva»¹⁴⁶ ma che questa «si afferma pur sempre come responsabilità dell'Io, gesto del soggetto che affronta il mondo»¹⁴⁷.

«Lo smarrimento della personalità e lo spappolamento del logos» sono temi narrativi, oltre che psicologici, di cui realmente si parlava «nella penisola italiana a quegli anni»¹⁴⁸.

Nel breve passo citato del nono capitolo del *Pasticciaccio*, Gadda riassume quindi tutta la disputa sul logorio dell'Io e sull'afasia della parola, offrendo al casellante “assente”, il cui compito è per l'appunto quello di vedere, scrutare e comunicare con sicurezza su quale binario far muovere la storia, il ruolo di *dissociato noetico*, e cioè di generale ormai incapace di dare le giuste direttive in questo nuovo guazzabuglio di percorsi (im)possibili.

Non uno gnocco distaccato da altri nella pentola, non un pacco postale ben delimitato, non un'ipotiposi di catene di causa: il ragionamento di Gadda, procedendo per negazioni, cioè mostrando cosa non è la molteplicità di significati della realtà esterna, ha così lo scopo di demolire «il pregiudizio che ha nome “persona” o “cosa”»¹⁴⁹ e, allo stesso tempo, tendere al recupero di «una possibile unità del soggetto e del mondo»¹⁵⁰. Lo studio della filosofia¹⁵¹, nella vita

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Vd. nota 1.

¹⁴⁹ C. E. GADDA, *Meditazione Milanese*, cit., p. 650.

¹⁵⁰ R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 32.

¹⁵¹ Il tentativo di mediazione consapevolmente rischiosa tra l'uno e il molteplice – frutto di speculazioni filosofiche di cui Gadda trae ispirazione da Bergson, Spinoza e Leibniz – trova una particolare corrispondenza giudiziosa nello pseudonimo usato da Gadda per annotare, con «bizzarro umorismo» (R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 32), il suo secondo libro, *Il castello di Udine*, Feo Averrois. Feo, in spagnolo, significa brutto ma è anche la formula molecolare dell'ossido ferroso, un composto non stechiometrico, cioè che non può essere rappresentato in termini di rapporti tra numeri naturali; mentre Averrois è il

di Gadda, si aggiunge ai suoi interessi, «parallelamente» all'altro spago, come quel «filo di lana grigio» appreso alla gamba della «torva e metà spennata gallina»¹⁵² che nell'ottavo capitolo entra nella bottega di Zamira. E attraverso la molteplicità degli studi, nella ricchezza inesauribile del linguaggio, Gadda ricostruisce quell'universo-pasticcio «in cui il soggetto, con i suoi sogni di utopia e di ordine, non può vivere»¹⁵³ se non *alterandola* sotto la propria pressione rabbiosa.

E la deformazione caricaturale di cui è stato vittima anche il nostro casellante diventa rappresentazione mimetica di una realtà che Gadda additava a chi lo accusava di baroccheggiare!¹⁵⁴ Un mondo tutt'altro che «retroverso e inattuale»¹⁵⁵ che diventa invece

filosofo che influenzò proprio Spinoza e che considerava l'anima come forma del corpo, ontologicamente identica all'intelletto attivo, che si realizza quando raggiunge l'intelletto possibile.

¹⁵² C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 227. Il doppio filo legato alla zampa della gallina, portatrice delle istanze metaforiche dell'ovo-oro di cui si parlerà in seguito in questo lavoro, si fa, da un lato ipotasi dei due crimini di Via Merulana, dall'altro dello stesso Ingravallo costretto a portarsi a spasso i due fili dell'indagine.

¹⁵³ R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 93.

¹⁵⁴ «Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata "comunemente" dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia: la grinta dello smargiasso, ancorché trombato, o il verso "che più superba altezza" non ponno addebitarsi a volontà prava e "baroccheggiante" dell'autore, sì a reale e storica bambolaggine di secondi o di terzi, del loro contegno, o dei loro settenari: talché il grido-parola d'ordine "barocco è il G.!" potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto "barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine», in *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, in C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 222-223. Durante il Barocco, in primo piano balzavano i particolari della realtà, smembrati, disarticolati e accostati fra loro solo dai sensi o dall'ingegno (parola chiave del Barocco e nella poetica dell'ingegnere Gadda) dell'artista.

¹⁵⁵ G. BONIFACINO, *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda Pirandello Bontempelli*, Pensa Multimedia Editore, Lecce-Brescia, 2012, p. 29.

«a theatre of dramatic movement between the subject and its world: a baroque spectacle»¹⁵⁶.

E se proprio il Seicento è l'ultimo secolo in cui scienza e filosofia sono tenuti insieme, prima della scissione razionalista illuminista tra caos e ragione, a favore di quest'ultima, con Gadda, il sistema plurimo fatto di fratture, deformazioni e torsioni pirotecniche approda a una nuova ragionata irregolarità sistemica in cui

il suo zigzagare continuo fra basso e alto, fra parlato e scritto, fra un ambito linguistico e l'altro, non sono dunque un capriccio della soggettività ma una funzione dell'oggettività: come una pelle screziata e multicolore che si distende sulle forme del mondo, mimandone in tal modo la complessità e la differenziazione, gli scarti e le manie¹⁵⁷.

Un'irregolarità formale che trova il suo doppio in una narrativa in cui le divagazioni autobiografiche, più o meno nascoste ossessivamente nel gomito narrativo, si «allargano però vertiginosamente, fino a disegnare le illusioni di un'intera generazione, a tracciare il destino di un'epoca»¹⁵⁸. Lungo questa irregolarità di un filo che «più volte, s'impenna e diverge dalle linee più accreditate»¹⁵⁹ c'è tutta la coerenza tonale e stilistica di quel «barocco

¹⁵⁶ R. S. DROMBOSKI, *Creative entanglements: Gadda and Baroque*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 1999, p. 25.

¹⁵⁷ R. RINALDI, *Gadda, cit.*, p. 93.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 58.

¹⁵⁹ Si veda il risvolto di copertina, scritto dall'autore stesso, in C. E. GADDA, *I Viaggi e la morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, volume I, Garzanti, Milano, 1977. «Saggi, brevi saggi, è il nome che nelle letterature occidentali si suol conferire a un siffatto genere di lavorucci. Meglio forse varrebbe, per il libro che ci occupa, il francese *Entretiens*. Il lettore vi potrà scorgere, a dispetto di qualche impressione momentanea, una coerenza tonale nell'istruttoria e nel giudizio delle cause, lievi cause: quella coerenza che al secol nostro si usò chiamare una linea. Il guaio è che la linea del Gadda, le più volte, s'impenna e diverge dalle linee più accreditate: donde la severa imputazione che gli vien fatta, non aver egli avuto la reverenza debita alle linee degli altri, rette o curve che fossero». (Utilissimo è l'archivio Manzotti: <https://www.gadda.ed.ac.uk/>)

dell'io»¹⁶⁰ che, con disciplina mentale e morale, «in termini di realismo e al tempo stesso di espressionistica deformazione»¹⁶¹, riscrive il mondo contorto¹⁶² ma razionale dell'esistenza, «una trovata di Picasso»¹⁶³ che mostra un Io infranto, polverizzato, reso a brandelli dalle trincee e da Freud.

Il genere del giallo, così, già familiare a Gadda fin dagli esordi, è sicuramente strumento di registrazione di Roma¹⁶⁴, dei suoi grovigli fisiologici e psicomaniaci al tempo dell'«eredoluetico oltreché luetico in proprio»¹⁶⁵, ma anche opportunità in cui ingarbugliare tutte le sue ossessioni e dissociazioni personali¹⁶⁶ ché, se

Pages/resources/archive/general/manzottisalerno2.php).

¹⁶⁰ C. E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 499.

¹⁶¹ R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 100.

¹⁶² Si fa osservare come la ricerca dell'ordine, nell'era moderna, coincida con «l'osservazione delle grandi regolarità astronomiche» che da Copernico in poi «ha fornito all'uomo non solo il modello, ma anche le prime ragioni concrete per introdurre l'ordine nella sua vita. [...] I benefici dell'ordine sono incontestabili: esso dà all'uomo la possibilità di utilizzare nel modo migliore il tempo e lo spazio, risparmiando le sue forze psichiche. Potremmo a buon diritto aspettarci che esso si fosse inserito fin dall'inizio e senza coercizione nell'attività umana, e sorprenderci del fatto che ciò non sia accaduto ma, al contrario, l'uomo manifesti una tendenza innata alla negligenza, all'irregolarità e alla confusione nel lavoro e debba essere educato faticosamente a imitare i modelli celesti», in S. FREUD, *Il disagio della civiltà*, in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1971, p. 229.

¹⁶³ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 261. Si noti la continuità dei termini *eredoluetico*, *luetico*, *eredoalcoolòpata*, *sifilico* con cui Gadda apostrofa Mussolini anche in *Eros e Priapo*, un testo fertile e di «preminente importanza nella erologia» (p. 267), tra autoaccuse e denunce, dell'Io.

¹⁶⁴ A tal proposito riportiamo giudiziosamente le pagine di Freud in cui l'inconscio viene paragonato al «modo in cui la conservazione del passato ci si presenta in luoghi storici come Roma» in S. FREUD, *Il disagio della civiltà*, in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, pp. 204-205.

¹⁶⁵ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 57.

¹⁶⁶ Già Freud, non a caso, in *Disagio della civiltà*, aveva usato Roma come metafora di un organismo psichico dell'Io, come luogo in cui «la conservazione del passato ci si presenta in luoghi storici», in S. FREUD, *Disagio della civiltà e altri saggi*, cit., p. 205.

da un lato «il nodo si scioglie a un tratto, chiudendo bruscamente il racconto»¹⁶⁷ in maniera consapevole¹⁶⁸, dall'altro, il *lapsus* della portinaia Pettacchioni che, fin da subito, confessa che l'assassino aveva già bussato alla porta di Liliana, tiene «l'apocope drammatica»¹⁶⁹ coerente alla sua idea di ingarbugliamento¹⁷⁰.

Un giallo in cui «l'energico e polemico realismo storico, che Gadda rinforza citando le prepotenze spagnole descritte nei *Promessi Sposi*»¹⁷¹, non mette completamente da parte quell'Io autobiografico, qui trasfigurato, moltiplicato in tante controfigure, «sdipanando e addipanando un gomito e controgomito di orbite ellittiche in senso alternativo un paio di milioni di volte al secondo»¹⁷².

Sono noti gli alter ego¹⁷³ più o meno nascosti nel Pasticciaccio, come l'investigatore Ingravallo, nomen omen di chi porta a spasso i grovigli e le gravità delle riflessioni del suo creatore, e Angeloni¹⁷⁴, apparizione – alla Hitchcock o alla Pirandello ne *I quaderni di Serafino Gubbio Operatore* – di uno scapolo vorace molto somi-

¹⁶⁷ *Incantazione e paura*, in C. E. GADDA, *Scritti vari e postumi*, cit., p. 1215.

¹⁶⁸ C. E. GADDA, «Per favore, mi lasci nell'ombra». *Intervista 1940-1972*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano, 1993, p. 149.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ «Gesummaria! Prima aveva sonato alla sora Liliana...» «Chi?» «Ma l'assassino...» «Ma qua' assassine si nun ce sta 'o muorto?», in C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 198. Si veda anche Frasca in *Quanto di erotia*: «Da quel solo lapsus, insomma, entrambi i casi, l'accaduto e quello ancora di là da venire, sarebbero risultati immediatamente e inestricabilmente, come dalla prima diffusione del paradosso EPR, *entangled*, ingarbugliati». (p. 61).

¹⁷¹ R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 116.

¹⁷² C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 31-32.

¹⁷³ Ne *La Cognizione* il «delirio interpretativo della realtà» del protagonista Gonzalo, chiaro alter ego dell'autore, diventa «origine [...] la follia e la cretineria «degli altri» [...] continua critica della dissocialità altrui» e trova cura nei «farmachi» che «hanno un nome nella farmacologia della realtà, della verità: si chiamano silenzio e solitudine», pratiche egotiche per eccellenza che lo accomunano a Ingravallo.

¹⁷⁴ Si noti come il *doppio* incontro Ingravallo-Angeloni – entrambe controfigure di Gadda – si fa paradossale *vis à vis* dell'Io che interroga se stesso.

gliante a Gadda; ma possiamo trovare rovesci per compensazione e trasformazione dell'Io gaddiano nella bocca bucata di Zamira, nel sogno di Pestalozzi o al fianco all'accusato Diomede «venuto a Roma a lavorà d'elettricista»¹⁷⁵.

In questa particolare scena, la corrispondenza biografica con Gadda sembra un gioco di riflessi e corrispondenze per nulla casuale, se pensiamo che proprio nel '27 – data di ambientazione delle vicende del Pasticciaccio – era stato nell'Urbe per installare nuovi impianti per la produzione di ammoniaca sintetica per conto dell'Ammonia Casale.

Quando Ines tiene a specificare che il giovane Diomede, per guadagnarsi da vivere, è costretto a salire su una scala e «a fa la treccia co li fili»¹⁷⁶ e, dopo una esitazione, sottolineata proprio dall'Io narrante, si chiede chi mai si metterebbe a montare «l'e-lastichi» su per una scala se non «li milanesi, be', se sa: quelli, anzi, ce se diverteno: quelli so' tutti ingegneri»¹⁷⁷, Gadda interviene nuovamente non solo svelando di non sapere se tale pensiero provenga da Ines stessa o ripeta «un'affermazione del giovane»¹⁷⁸, ma ci mostra un Ingravallo silenzioso, «intento a grattarsi appena appena, zic zic, a pollice rovescio, il parruccone d'agnus nero»¹⁷⁹ quasi come sapesse chi avesse messo quegli *elastichi da ingegnere milanese* là in alto e fosse stato colto in fallo.

È chiaro che Gadda non si identifichi solo con Ingravallo: «gli attribuisce solo certi aspetti della sua vita e del suo pensiero. Altri sono gestiti da Liliana»¹⁸⁰, «la povera *testatrice*»¹⁸¹, per «dissociazione di natura panica»¹⁸², nella cui morte Don Ciccio vede «una decombinazione estrema dei possibili»¹⁸³, il precipitare «a moli-

¹⁷⁵ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 198.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Nota 82 in G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 44.

¹⁸¹ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 113.

¹⁸² *Idem*, *Romanzi e Racconti*, vol. I, Garzanti, Milano, 2007, p. 544.

¹⁸³ *Idem*, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 60-65.

nello»¹⁸⁴ dell'«insieme di relazioni» in cui l'uomo è «veramente individuo o elemento o monade»¹⁸⁵.

Terzoli mette in evidenza come più «esplicitamente nel Palazzo degli ori»¹⁸⁶ la personalità dissociata nel dolore, derivata «dall'esasperata sconsolazione di Liliana per la prole mancata»¹⁸⁷, arrivi – per reazione cremnofobica – a disperdersi e la «sostanza economica [...] entri a far parte della personalità»¹⁸⁸.

E nel campo di tensioni dell'autobiografismo, «nel momento in cui l'io si accinge ad ammirare sé stesso e il proprio percorso, gli risulta necessario nascondere contraddizioni e correggere le ripetizioni emerse dall'assemblaggio dell'autoritratto»¹⁸⁹, e se non è in grado di sublimare i conflitti, allora «l'artista trasforma una tensione interna in qualcosa che poi, prendendo forma nella sua opera, riesce a parlare anche agli altri»¹⁹⁰. Una trasformazione che in Gadda diventa torsione, ribaltamento e poi disseminazione di «innumerevoli dettagli accumulati ed esaminati con estrema minuzia»¹⁹¹.

*Minutenes of detail*¹⁹² utili non solo a garantire al romanzo un realismo di superficie e per offrire al lettore innumerevoli indizi per sciogliere l'enigma – che nel *Pasticciaccio*, così come nella *Cognizione*, rimane irrisolto – ma soprattutto per eludere la presenza di un narratore *narcissico* al quale, «pavoneggiandosi di penne critiche e secondo una burbanzetta paesana»¹⁹³, è impossibile

¹⁸⁴ Ivi, p.13

¹⁸⁵ Idem, *Meditazione Milanese*, cit., p. 662.

¹⁸⁶ M. A. TERZOLI, *Guida al Pasticciaccio*, cit., p. 118.

¹⁸⁷ Ibidem.

¹⁸⁸ Ivi, pp. 118-119.

¹⁸⁹ I. TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, cit., p. 112.

¹⁹⁰ A. CAROTENUTO, *I sotterranei dell'anima*, Milano, Bompiani, 1993, p. 22.

¹⁹¹ R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 121.

¹⁹² E. A. POE, *Essays and Reviews*, The Library of America, New York, 1984, pp. 571-572, in S. PEROSA, *Unità d'effetto e punta dell'iceberg: Da Poe a Raymond Carver*, in Id., *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, a cura di L. Innocenti, Pacini Editore, Pisa, 2013, p. 208.

¹⁹³ C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 174.

«togliere un solo anello, senza intaccare l'intera serie di eventi che si susseguono»¹⁹⁴.

«Io sono un archiviomane»¹⁹⁵ scriveva in *Giornale di Guerra* Gadda che dimostra infatti, dando preferenza «alle piccole cose, tanto più importanti in quanto sfuggiranno alla storia»¹⁹⁶, di non mettere mai da parte un'esistenza «vissuta, chiuso nel cerchio della propria solitudine»¹⁹⁷, dai viaggi di lavoro in Argentina alle annose vicende familiari e, raccogliendo tutto per il capo, annoda i fili alla trama «fra le polveri che ricadono nelle monadi leibniziane e il valzer del pulviscolo quantico»¹⁹⁸, ammettendo, come in *Eros e Priapo*, che «l'impulso narcissico è "molla prima" dell'agire»¹⁹⁹.

Questa tessitura che si sfilaccia nel ciarpame-sciarpa-ciarpa del bandito che fugge da casa Balducci, e diventa la frustra-canna²⁰⁰ da pesca «che viene fuori dalle dieci dita incavagnate»²⁰¹ dell'uomo

¹⁹⁴ D. HUME, *Ricerche sull'intelletto umano e sui principi della morale*, a cura di Berchet, Garnier Paris, 1898, I, p. 8.

¹⁹⁵ C. E. GADDA, *Carlo Emilio Gadda, I Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, cit., p. 585.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 650.

¹⁹⁷ R. LUPERINI, *L'autocoscienza del moderno della letteratura del Novecento*, in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli, 2006, p. 8.

¹⁹⁸ G. FRASCA, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Edizioni d'if, Napoli, 2011, p. 51.

¹⁹⁹ C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., p. 157. Si notino la coppia di parole *molla prima*, già evidenziata dall'autore, che anticipa le tematiche sul primo mobile di una lunga e inestricabile serie di concause che partono dall'io che «si prepara all'amore e alla conquista [...] nella fervorosa e talvolta assai dura disciplina della toilette narcissica».

²⁰⁰ In *Eros e Priapo*, riconducendo la nostra analisi sempre alla monade coglionissima che riemerge nel caos, come la gallina nel pasticcio di Zamira, e tiene insieme i doppi fili, Gadda scrive: «Il mondo etico, il super-io delle necessità morali e delle tecniche, ei porge gli ormoni frenanti, i dettami inibitori, spegne o attenua la folle vampata dell'autolubido: il dolore stesso vi concorre, codesta lenta, codesta mortale carezza dell'Infinito. Richiama la nostra anima peregrina, la riconduce a sua sede che è dentro la pelle di ragione, e di bene; ve la chiude e ve la ricuce al filo doppio», C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., p. 157.

²⁰¹ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 264.

con calesse che conduce Lavinia dalla cugina, poi i fili d'erba del cavallo, e ancora spaghi impiglianti tra le zampe della «torva e a metà spennata gallina, priva di un occhio»²⁰², trova sempre «due linee di forza, parallele e sempre incomunicabili»²⁰³ che, in tutto questo pasticcio, riesce nell'*entanglement* «con l'autore, come lo è a sua volta questi col lettore»²⁰⁴.

A partire dal palazzo di Via Merulana, questo principio del doppio si affianca, in linea con le teorie astrofisiche su cui ha a lungo lavorato Gabriele Frasca, quello della sovrapposizione e della probabilità che spiegano il fenomeno dell'interferenza già scoperto da Schrödinger, secondo cui,

se due particelle interagivano fra di loro, per quanto potesse apparire assurdo, avrebbero poi mostrato per sempre un certo grado di correlazione fantasma che non aveva nulla a che fare con un nesso causale²⁰⁵.

Frasca spiega che l'immagine che Schrödinger usa per spiegare l'apparente collasso per interferenza e la relativa correlazione fantasma è proprio «un ammasso piegato e ripiegato, cioè un gomito, ma nel senso di un imbroglio»²⁰⁶, cioè quello stesso *gnommero* di cui parla Ingravallo-Gadda.

E la tecnica della divagazione, metodo investigante e *ingravidante*²⁰⁷ di Don Ciccio, affine alla prima vocazione gaddiana della forma breve, si muove in maniera molto speculare a una particella che, lungo un'ellissi ipotetica, non solo si allontana dal punto di partenza ma arriva poi ad attorcigliarsi, ad imbrogliarsi con «la tensione latamente autobiografica soggiacente»²⁰⁸, «quella piega

²⁰² *Ivi*, p. 226.

²⁰³ *Ivi*, p. 71.

²⁰⁴ *Ivi*, p. 73.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 168.

²⁰⁶ *Ivi*, pp. 170-171.

²⁰⁷ Facciamo notare l'assonanza semantica tra il cognome di Don Ciccio e tutto ciò che ha a che fare con il gravidico, il grave, il peso del ponderare.

²⁰⁸ G. BONIFACINO, *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano*.

nera verticale»²⁰⁹, e a dare la sensazione di invadere l'altra corsia dalla quale resta perturbato, come «una tela di ragno che rischia d'imprigionare non la mosca per cui è stata filata, ma il suo scrupoloso e improvvido costruttore»²¹⁰.

Questa piega conduce a un effetto narrativo che ricorda il movimento del nastro di Möbius dove l'urto tra realtà oggettiva del poliziesco e quella soggettiva dell'io²¹¹, mentre sembra ritornare verso una qualche agnizione possibile, si risolve con un nulla di fatto, un ritorno alle origini del racconto, a una riflessione, «una piegatura supervacante»²¹², per niente risolutiva di Ingravallo dentro la quale però «le détail suffisant des faits»²¹³ vengono a costituire l'insieme dei particolari importanti per cui «cause ed effetti sono un pulsare della molteplicità irretita in sé stessa»²¹⁴.

Curve, pieghe e grovigli sono termini ed espedienti che ritornano spesso nella letteratura gaddiana e che trovano una sintesi descrittiva nel movimento di un moscone²¹⁵ che «si abbandonava all'andirivieni abituale»²¹⁶ intorno a un cavallo che «non compren-

Gadda Pirandello Bontempelli, cit., p. 55.

²⁰⁹ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, cit.*, p. 307.

²¹⁰ G. C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita, cit.*, p. 73.

²¹¹ Sull'urto e la relazione tra la realtà oggettiva e soggettiva, P. P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 282-283.

²¹² C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, cit.*, p. 264.

²¹³ G. W. VON LEIBNIZ, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, a cura di J. Brunschwig, Flammarion, Paris, 1966, vol. IV, cap. III, p. 342.

²¹⁴ C. E. GADDA, *Scritti vari e postumi, cit.*, p. 650.

²¹⁵ Anche Zamira rievoca metaforicamente ai mosconi proprio dopo aver invitato Lavinia a non mostrare il topazio che ha sull'anulare destro: «Nun fallo troppo vede, Lavi» aveva ammonito la Zamira, «co tutti sti mosconi che ciavamo attorno, de sti giorni, a crompà da fumà», in C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, cit.*, p. 267. Moscone «verde-cenere metallico» che richiama il verde della sciarpa e la tuta da meccanico del ladro della Meneguzzi, oltre alla «gonna di lana grigia» di Liliana. Anche ne *La Cognizione del dolore* leggiamo: «tratto anche sotto il livido metallo d'un paio di mosconi ebbri, l'onta estrusa dall'Adamo, l'arrotolata turpitudine», in C. E. GADDA, *La cognizione del dolore, cit.*, p. 171.

²¹⁶ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, cit.*, p. 264.

deva bene i discorsi di più voci»²¹⁷. La scena è quella precedentemente accennata in cui Lavinia è condotta dalla cugina Camilla su un calesse il cui padrone

sedeva, di là dalla cunetta, sul margine alquanto alto del prato in cui la strada ancora oggi si affossa, guardando a terra pensoso: bocca aperta; nella zanella asciutta le scarpe. Pareva speculare dei destini umani e dei presagi: lasciava pascolare il cervello negli interminati campi del nulla come sogliono utopisti e lanternisti, operatovi il vuoto: quel dolce vacuo torricelliano che i vapori sommossi e le nebulose del mattino equinoziale avvalorano, se mai, a condizione inderogabile della vita psichica²¹⁸.

La profondità di pensiero, il *vacuo torricelliano del mattino equinoziale*, quasi un riflesso alla rovescia della «massa confusa e intricata di capelli»²¹⁹ di Ingravallo, immessa nel conducente di calesse, è uno di quei chiari biografemi, e cioè «alcuni particolari, alcuni gusti, alcune inflessioni»²²⁰ per lo più secondari, di cui parla Barthes, e che ci spingono ancora a trovare, disseminati nel *Pasticciaccio*, frammenti della coglionissima capa gaddiana.

La postura del vetturino stesso con la frusta trasformata in una ondulante e «tacita canna del pescatore sopra il silenzio del lago»²²¹ col quale sembra *pescare* «la scoperta dell'inevitabile smagliatura della rete»²²² e che «nemmeno poggiava a terra pel manico»²²³ pare figurazione del piano cartesiano intorno al quale il moscone «ronzava rumoroso, in una vibrazione metallica di che raggiungeva gli acuti con certe virate o controvirate a otto»²²⁴.

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ G. FRASCA, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, cit., p. 170.

²²⁰ R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino, 1977, p. XXVII.

²²¹ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 264.

²²² G. C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, cit., p. 91.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 264.

I pochi cerchi che i mosconi già percorrevano «nella grande sala, davanti ai ritratti, sotto i dardi orizzontali della sera»²²⁵, all'interno della *Cognizione*, si ripiegano nella trama del *Pasticciaccio* come se all'ellisse «del nostro disperato dolore»²²⁶, incurvata «nella vacuità degli spazi senza senso»²²⁷, sul ritorno «della orbitazione newtoniana si fosse sostituita la lemniscata»²²⁸, lunghezza trovata da Bernoulli, matematico e scienziato svizzero che ha avuto una lunga corrispondenza proprio con l'amato Leibniz sul calcolo differenziale.

La lemniscata²²⁹ era stata già studiata dall'astronomo Giovanni Domenico Cassini, come deformazione algebrica dei suoi ovali.

La forma a uovo sembra qui precipitare nel romanzo come ulteriore gioco di indagine per chi è alla ricerca dell'ovo-oro²³⁰ sparito dal palazzo dell'Oro, come a domandarsi se sia nato prima l'uovo (l'Io) o la gallina (il romanzo), per poi attorcigliarsi e deformarsi, «ebbro, quasi, d'esservi astratto dalla fatalità rinnovata d'un campo

²²⁵ C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 211.

²²⁶ *Ivi*, p. 128.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 264-265.

²²⁹ Da *lemniscus*, che nell'antica Roma era un *nastro* ornamentale. Per i topoi gaddiani della torsione, della matassa-garbuglio e senso di colpa si tenga in mente anche il seguente passo de *La Cognizione del dolore*: «Il briccone aveva appeso la matassa picea del suo zucchero a un gancio d'un colore come di colofonia, e urlava: urlava dal collo tumefatto; tutti si fermavano, a sentire parolacce in dialetto: e lo stirava, quello zucchero appiccicoso, e lo filava e lo torceva, e poi lo rimpastava a treccia e lo rifaceva ad otto, lo zucchero, con le mani: e anche quella matassa in preda a continua metamorfosi e stiramenti, al bimbo gli pareva colpevole, bugiarda: complice della porcheria: e l'uomo si sputava nelle mani una dopo l'altra, per lubrificarle, che scivolassero meglio a quel mestiere, il porco...», in C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 194-195.

²³⁰ Sulla presenza della gallina, suggestivamente orba a un occhio, e dell'uovo come nuclei narrativi si vedano, oltre all'entrata dell'animale nel laboratorio di Zamira, anche i seguenti passi: «Vieni in caserma, allora. E là vedrai che fai l'uovo. Ci scommettiamo che lo fai? Te lo fa fare il maresciallo», in C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 259. E già nella *Cognizione* «Una gallina in ritardo, di quelle che fan l'ovo al tocco rompe in silenzio: dalla vastità del quale gorgogliò fuori ancora una volta, (come un bisogno che stesse precipitando verso l'esaudimento), il caldo, barocco gèmito, scandito in ebbrezza e in protervia», in C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 110.

gravidico sui generis: d'un campo escogitato, per la nuova storia, dal Pippo dei mosconi giovani»²³¹ per prendere forma di una evocativa libellula-lemniscata-infinito²³².

Torna qui «il motivo leibniziano della molteplicità del reale e della sua diversificazione, insieme a quello della realtà come infinita combinatoria di parti potenzialmente ricombinabili all'*infinito*»²³³ mescolata a vicende di una storia maggiore in cui tra le cause del reale «vi sono spesso relazioni di interdipendenza, che danno origine ad un seguito di azioni e relazioni»²³⁴ – per dirla con Vilfredo Pareto, di cui Gadda ha letto i lavori –, che ci conducono alla maglia di eventi secondo cui «se una libellula vola a Tokio, innesca una catena di reazioni che raggiungono me»²³⁵; idee che Gadda mutua ancora una volta da Leibniz e che già nella *Cognizione del dolore*²³⁶ «cerchiano il capo di Gonzalo»²³⁷.

²³¹ *Ivi*, p. 264.

²³² A proposito di nuovo del rapporto tra Leibniz e il Barocco, le pieghe di cui parla Deleuze sembrano indicarci esattamente la torsione con cui il circuito narrativo dell'ellissi-ovale si fa libellula-lemniscata-infinito: «Il Barocco non smette mai di fare pieghe. Questo fenomeno non è una sua invenzione: ci sono tutte le pieghe provenienti dall'Oriente, le pieghe greche, romane, romaniche, gotiche, classiche [...] Ma il Barocco avvolge e riavvolge le pieghe, le spinge all'infinito, piega su piega, piega secondo piega. Il suo tratto distintivo è rappresentato dalla piega che si prolunga all'infinito», in G. DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di D. Tarizzo, trad. it. Gianolio, Einaudi, Torino, 2004, II ed., p. 5). Un infinito che rende impossibile e quindi giustificato l'interruzione non-interruzione dei romanzi di Gadda.

²³³ R. RINALDI, Gadda, *cit.*, p. 21.

²³⁴ V. PARETO, *Trattato di sociologia generale*, Edizioni di Comunità, Milano, 1964, p. 299.

²³⁵ C. E. GADDA, *I Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, *cit.*, p. 342.

²³⁶ E già nella *Cognizione* «“abbiamo noi la colpa di tutto... qualunque cosa succede... anche a Tokio... a Singapore... la colpa è nostra. Dei Pirobutirro marchesi di Lukones... E dovremo pagare. Pagare tutto noi...”». Si riabbandonava al suo delirio. Idee coatte cerciavano quel cranio della loro corona di ferro. Uno psichiatra soltanto, e al conoscere in dettaglio lo strazio della miserevole biografia, avrebbe potuto applicare un cartiglio al male. Ma il buon dottore sorrise: “Vada là... Ringrazi il Signore”», in *Ivi*, p. 96.

²³⁷ G. C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, *cit.*, p. 73.

Il lettore gaddiano è chiamato di continuo a farsi largo in questa «gerarchia di sistemi»²³⁸ in cui ogni «invenzione o costruzione è un $n+1$ rispetto al sistema zoppicante n »²³⁹ che, raddoppiando la sua forma ovale si avvolge ancora nella nostra lemniscata, i cui due fuochi più distanti si trovano per l'appunto sui punti -1 e $+1$ delle ascisse, come a confermare graficamente il costruttivismo logico di Gödel²⁴⁰, secondo cui la coerenza di un sistema è tale proprio perché non può essere dimostrata²⁴¹ e qualsiasi sia la polarizzazione, «ogni sforzo conoscitivo integratore della realtà» non cambia l'ordine del sistema, «ove i nodi della costruzione vengono al pettine della critica»²⁴² e le ribellioni contro la rete renderanno «le maglie sempre più fitte e impenetrabili»²⁴³ perché «la totalità delle cause postulatrici»²⁴⁴, direbbe Roscioni, «vuole, e non può essere specificata»²⁴⁵.

Questa formula replicata e combinata con «filamenti a grumi o grovigli infiniti»²⁴⁶ è, come scrive Gadda in una nota del *Racconto italiano*, su cui già Roscioni ha poggiato l'indice, «nell'universo. L'equilibrio è l'affermazione cosciente della combinazione, mentre

²³⁸ C. E. GADDA, *Meditazione Milanese*, cit., p. 752.

²³⁹ *Ivi*, p. 755.

²⁴⁰ Costruttivismo che trova accostamento giudizioso anche nella «psichiatria contemporanea» che «ha creduto di cogliere l'aspetto polare del sentimento. Ogni sentimento p.e. moralmente positivo (+) sarebbe accompagnato dal corrispondente contrario opposto: ossia negativo (-) nel deflusso della psiche, nella storia della psiche». È la nostra lemniscata che si fa ipotiposi della narrazione che si muove «come due molle a spirale costrette l'una appresso l'altra in una determinata lunghezza [...]». Una polarizzazione tra «peccato e gloria, fra eroismo e bassezza», in C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., pp. 318-319.

²⁴¹ Cfr. R. GOLDSTEIN, *Incompletezza. La dimostrazione e il paradosso di Kurt Gödel*, Codice Edizioni, Torino, 2006.

²⁴² C. E. GADDA, *I Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, cit., pp. 740-741.

²⁴³ G. C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, cit., p. 73.

²⁴⁴ C. E. GADDA, *I Viaggi della morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, cit., p. 89.

²⁴⁵ G. C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, cit., p. 68.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 650.

ciò che non sussiste in equilibrio è *l'incombinabile*, cioè l'irreale. È l'errore»²⁴⁷.

Questo suo istinto alle combinazioni possibili e alle infinite cause conduce Gadda al concetto della polarizzazione tra bene e male²⁴⁸, «le infinite deviazioni, i ritardi, i ritorni, i ponti rotti, i vicoli ciechi della storia»²⁴⁹, tramite cui può definire *brutto* quel Pasticciaccio di Via Merulana²⁵⁰.

²⁴⁷ C. E. GADDA, *Scritti vari e postumi*, cit., p. 407. Una rappresentazione esatta di questa *disarmonia prestabilita* è *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* portato in scena da Ronconi e Bertolucci, dove la facciata del palazzo si sdoppia e cade sui personaggi che si trovano al posto giusto e al momento giusto per farsi attraversare, dalle finestre-buchi-maglie del garbuglio, rendendoli così parte dell'improvviso e ormai indistricabile sistema di relazioni. 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-operaio 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*, cit., pp. 180-181.

²⁴⁸ «Contrario a ogni facile polarizzazione assiologia 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». In G. ALFANO, *Rughe, lame e tenebre del cuore. Gadda legge Moravia (1945-1960)*, 2011-2020 Giancarlo Alfano & EJGS. First published in EJGS. Issue no. 7, EJGS 7/2011-2017.

²⁴⁹ C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., p. 25.

²⁵⁰ «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», in C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 217. Si ricorda come per Gadda, l'indagine-lotta su e contro l'io, mentre

Nel campo gravitazionale dentro cui ronza il moscone, la dualità così costituita²⁵¹ – gli estremi della nostra lemniscata che si moltiplica, si *differenzia* freneticamente fino ad aggrovigliarsi – dai brigadieri Pestalozzi-Farafilio, il cavallo e l'uomo del calesse, «le due cugine [...] avvistate di lontano», «i due palloncelli oleosi delle guance», il seno che «palpitava, desiderabilissimo, come tra i due poli una lamina magnetica»²⁵², «la tasca rigonfia della giubba sull'anca, a destra, che faceva simmetria con la fondina quasi a contrappesarne l'ingombro»²⁵³, c'è il tempo di inserire, affiancato proprio al moscone-Io-monade, la causa, in qualche modo, dell'orrore, della piega, del buco nero: il *Pippo dei mosconi giovani*, ipostasi del nodo tra storia grossa e storia personale: il romanzo è ambientato nel 1927, anno dell'imposta fissa sui celibi istituita con il Regio Decreto 19 dicembre 1926, n. 2132 (pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n. 296 del 24 dicembre 1926),

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 gravidica» 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». (C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., pp. 275-276). 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*, p. 306). Un ingegnere-Io capace, quindi, di trovare un proprio ordine nella disarmonia.

²⁵¹ Si ricorda qui come anche il rapporto tra Liliana e la Menegazzi è già luogo di una lemniscata, in cui la contessa si fa controfigura comico-grottesca di Liliana, poli *quasi* a specchio ma differenziati dalla/nella torsione degli eventi.

²⁵² C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 265.

²⁵³ *Ivi*, p. 266.

alla quale erano soggetti tutti i celibi di età compresa fra i 25 ed i 65 anni, e a cui veniva aggiunta un'aliquota che variava a seconda del reddito. L'obiettivo del regime fascista, secondo l'ideologia di una popolazione grandiosa e numerosa²⁵⁴, era quello di favorire i matrimoni e il numero delle nascite. L'importo, infatti, veniva devoluto all'Opera Nazionale Maternità e Infanzia.

La critica alla famiglia e al «senso ed esclusivo della proprietà privata»²⁵⁵ direttamente connessa a quella rivolta all'io²⁵⁶, laddove «nella sua malvagia aspirazione all'essere, l'io si pone come microcosmo, riflette cioè in sé quella tendenza verso una stabile organizzazione, verso una struttura totale, che è la legge prima del mondo conoscitivo di Gadda: tendenza contrastata, a ogni livello del pensare e dell'agire, dall'imprecisione dei calcoli, dall'incompletezza delle enumerazioni, dal continuo dissolversi delle cose nelle relazioni»²⁵⁷.

Inoltre, come scrive Dombrowski, «nel *Pasticciaccio* Gadda dissimula l'immagine dell'io» sotto le sembianze di più personaggi²⁵⁸ e nel travestimento femminile di Liliana troviamo il maggior «distanziamento comico» perché rappresenta «l'io che occorre eli-

²⁵⁴ «Amo il Mantegna e i suoi paggi, ma non provocherei una guerra per avere la soddisfazione sadica ed omoerotica di buttarvi a morire figli di quelle... a cui si è largito il premio nuziale perché facessero figli: figli, figli, figli, tanti figli, infiniti figli, da mandarli a morire nella guerra, guerra, guerra, guerra, guerra contro i delitti delitti delitti della Inghilterra Inghilterra Inghilterra Inghilterra. Eros arriva al regno di demenza. Eros è ben brutto quando lo spirocheta gli sguazza nel liquor», in C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., p. 39.

²⁵⁵ C. E. GADDA, «Il senso feroce esclusivo della proprietà», in *La cognizione del dolore*, cit., p. 239.

²⁵⁶ «I ladri erano alla sua angoscia il simbolo d'una offesa che potesse venir recata alla mamma, o, più precisamente, di un mancato aiuto alla indigente solitudine di lei» (C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 104). I topazi, i gioielli e l'intrusione in spazi domestici, diventano metafora di un attacco all'io e alla sua «indigente solitudine» anche e soprattutto nel *Pasticciaccio*.

²⁵⁷ G. C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, cit., p. 154.

²⁵⁸ Dombrowski riduce lo spapolamento dell'io – riferendosi in particolar modo alla traslazione di Gonzalo nel *Pasticciaccio* – in sole tre figure, ma noi abbiamo dimostrato come il *logos* gaddiano sia capace di farsi ancora più complesso.

minare perché la voce dell'autore possa liberarsi dalla femminilità, dall'essere donna e quindi potenzialmente madre»²⁵⁹. E, tuttavia, «un dubbio dei più ingravalleschi»²⁶⁰ ci attorciglia e complica le cose se, di nodo in nodo, in Liliana provassimo a ritrovare la madre di Gonzalo e quindi 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 nutrirà sempre un irrisolto *groviglio* di sentimenti d'odio e amore, riscontrabile fin dalla *Cognizione*. E se nel giglio-lilium-Liliana vogliamo trovare un *senhal* di Adele²⁶¹, 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 ingarbugliatamente *edipico* se aggiungiamo che il 5 aprile 1927, anno di ambientazione del

²⁵⁹ R. S. DOMBROWSKI, *Properties of Writing: Ideological Discourse in Modern Italian Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-Londra, 1994, pp. 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>

²⁶⁰ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 23.

²⁶¹ Il corpo morto di Liliana viene ripetutamente *arbomorfizzato*, fin dalla prolessi ipotipotica delle dita della mano destra raccolte a tulipano 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”, aggiungendoci così il tema degli “autooechi”, in C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 58-60. Nelle scene 11 e 12 della 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*, in Id., *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti, Garzanti, Milano, 1993, pp. 35-36.

romanzo e di altre lucide casualità, fu firmato il Trattato d'Amicizia tra l'Ungheria e l'Italia fascista²⁶².

Il rapporto edipico ci conduce sulla scena del crimine dove Federico Bertoni riporta all'attenzione rimandi più o meno espliciti nella descrizione dei due cadaveri²⁶³, che dimostrano come il dolore lasci segni di un dramma personale capace di sedimentarsi e riemergere tra le smagliature della pagina²⁶⁴. È dentro queste

²⁶² Il rapporto edipico che si intreccia al tema dell'Io da tagliare è ben rappresentato in scena nella trasposizione teletatro da Ronconi e Bertolucci. Il volto di Assuntina – associata a Liliana per complicazioni gaddiane e che grida «No, sor dottò, no, no, nun so' stata io!», ultima volta in cui l'Io viene pronunciato, dopo essere stato messo ancora una volta sotto accusa, «tremando, come al feroce rincrudire d'una condanna» – per l'arrotondamento delle labbra e «quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza», ricorda la Medusa di Caravaggio, conservata agli Uffizi di Firenze, dove Gadda visse dal 1940 al 1950, periodo di stesura del *Pasticciaccio*. Con la riproposizione televisiva di Bertolucci le parole di Assuntina vengono riavvolte al contrario, quasi a mostrare il disinganno della parola, le pietrose angosce dell'animo che faticano a risalire fuori. Ronconi gioca qui con il linguaggio e coi silenzi in modo che l'accusata quasi gridi «so' stata io», svelando e sciogliendo l'ordito, attraverso anche un gioco di primi piani su Sabrina Capucci, l'attrice che interpreta la Crocchiapani, dimostrando di aver colto la figura caravaggesca che Gadda lascia trapelare in filigrana. La verità è così pietrificata ma, nella testa smozzata dai primi piani su Capucci-Medusa-Crocchiapani, rivediamo il sangue e «il bel collo» tranciato di Liliana che, da morta, «parla ancora, parla ancora di più», come a voler dire che se «Edipo si cava gli occhi, non si taglia la lingua» (J. NANCY, *Corpo teatro, cit.*, p. 64). L'allusione alla Medusa trova correlazione col lavoro di Maria Antonietta Terzoli che dimostra l'insistente allusione a Caravaggio, autore che, se non compare mai esplicitamente nel *Pasticciaccio*, è citato due volte nel *Palazzo degli ori*, e al *Giuditta e Oloferne*, altra ipotiposi delle teorie gaddiane sul disperato tentativo di troncatura l'io.

²⁶³ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino, 2001, p. 38.

²⁶⁴ Una pagina-proscenio su cui la forza corporea, conflittuale e drammatica della lingua di Gadda, *invulvandone* la parola in gesti e foniatricie spastiche implicitamente polemici, in contrasto con quelli studiati di Mussolini; Gifuni ha messo la voce: esempio di «atonìa dell'intelletto» di un leader-ego-Io che «non fu capace di sublimazione cioè dell'impulso parallelo all'amore, ma solo di priapesca per quanto pestilente erezione». Con la sua interpretazione, Gifuni transustanzia l'Io e la sua «iper-erotia narcissica o follia narcissica», Gadda

ferite che le parole si muovono «negli spazi intersiderali oppure nello spazio infinitesimale delle particelle»²⁶⁵, dentro e intorno i lachi della storia.

Il *Pasticciaccio*, nel trionfo

allegorico di scene e di voci, un grande agitato di classi sociali dove malavita, benessere, amore cupidigia miseria denaro, il sentimento più elevato e l'istinto più turpe si intrecciano e si contagiano, e dove la realtà si deforma in tanti accidenti interessati a interrogare il disordine e il male del mondo, uno spaccato del teatro del mondo, insieme impietoso e compassionevole, che dura il tempo fugacissimo, l'istante in cui lo si vede prendere forma nella scrittura e svanire²⁶⁶,

cerca di trovare, nell'«inesplicabile disarmonia, uno spastico tentativo di sintesi e organizzazione, un ultimo confronto con la realtà»²⁶⁷.

L'Io, allora, per uno scrittore «che così tenacemente aveva perseguito l'ordine, così candidamente progettato la disciplinata ricostruzione e spiegazione dei meccanismi del mondo», sembra disposto a «lasciare l'apparenza dell'irregolarità e della confusione, anzi ad esasperarla, pur di credere, per un attimo, di esserne l'arbitro o l'artefice»²⁶⁸: e nella tensione costante di mettere in ordine il caos, viene in soccorso l'Io, la coglionissima capa.

Nel *Pasticciaccio*, a differenza delle precedenti opere in cui l'Io è proiezione più o meno diretta degli sfilacciamenti narrativi, c'è

dice anche «schizofrenia» e, facendo toccare e scoccare i due estremi, perviene «alla estinzione della personalità» – quella sua, di Gifuni – e, nel momento in cui dentro «ogni faccia, maschera della follia, defeca[va] la sua voce totale nella cisterna vuota dell'insensatezza», mette in scena tutto l'Io gaddiano. Tutto il suo corpo-voce, per intero.

in C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., p. 71.

²⁶⁵ J. NANCY, *Corpo teatro*, cit., p. 22.

²⁶⁶ C. GARBOLI, *Due furti uguali e distanti*, cit., p. 539.

²⁶⁷ G. C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, cit., pp. 155-156.

²⁶⁸ *Ibidem*.

piuttosto una proiezione prismatica: «è tentativo di combattere la vertigine storicista trasformando la storia in magazzino di costumi, e di disfarsi dell'invasione dell'io grazie alle maschere che quello mette a disposizione»²⁶⁹.

Ed è così che caselliere e conducente si fanno esempi di questa introiezione dell'io-coglionissimo; il primo comunica dove va la storia-treno, l'altro tiene le briglie dell'intreccio.

In un sistema così determinato, tocca al romanzo-poema riordinare e interpretare fino a una «necessità etica, poi presto rivendicata di “mettere in ordine il mondo”»²⁷⁰.

La pluralità dei punti di vista dell'io gaddiano – che agisce come «misero e pertinace indagatore dei fatti, o delle anime, secondo la legge»²⁷¹ del sistema-persona – accompagnata alle maniere stilistiche della rappresentazione, si fa in Gadda romanzo, intendendolo come «relazione e distanziamento dall'autobiografia»²⁷² e ricordando, con Bonifacino e prima ancora con Dante Isella, che «il *primum* della scrittura gaddiana è [...] sempre la vita vissuta e patita»²⁷³.

È su questo «compromesso genialmente affabulatorio»²⁷⁴ che l'autobiografia è mediata nel romanzo «attraverso “il filo rosso” del racconto»²⁷⁵ recuperando quello che altrimenti resterebbe «un semplice fenomeno biologico»²⁷⁶. E l'io eternamente ronzante, il moscone che va *lemniscando* l'esistenza, moltiplicandosi in una continua «rete che si smaglia»²⁷⁷, fotografa il pasticcio, quello

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ G. BONIFACINO, *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda Pirandello Bontempelli*, cit., p. 29.

²⁷¹ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 68.

²⁷² C. VERBARO, *La cognizione della pluralità. Letteratura e conoscenza in Carlo Emilio Gadda*, Le Lettere, Firenze, 2005, p. 50.

²⁷³ D. ISELLA, nota al testo di Carlo Emilio Gadda, *il secondo libro della poetica*, a cura di Dante Isella, *QI*, 2, Ricciardi, Milano-Napoli, 2006, p. 28.

²⁷⁴ M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino, 2002, p. 178.

²⁷⁵ I. TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, cit., p. 57.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 275.

brutto e incomprensibile. Così «aggeggiavano»²⁷⁸ anche i mosconi-angeloni «sinistri pieni di vjoa de falla franca, al di sopra di quella terrificante stanchezza: un freddo, un povero relitto, ora, della cattiveria del mondo»²⁷⁹.

Gli «angeli della morte»²⁸⁰ – che nel *Pasticciaccio* fanno «le loro manovre de mosconi» e

queli fili, quello strigne li diaframmi, quer mettese d'accordo
sottovoce pe vedé de nun faje pija foco a tutta la baracca...
erano il primo ronzare dell'eternità sui sensi opachi di lei,
de quer corpo de donna che nun ciaveva più pudore né
memoria²⁸¹

– si fanno metafora «molto attiva tra molte putredini e tra molta carnale vivezza, [...] essendosi inventato lo speciale andirivieni della lemniscata, per verde e/o brunita ebbrezza di gioventù»²⁸².

L'agitazione del senso di colpa²⁸³ precipita nel romanzo come «deliberata disgregazione»²⁸⁴, dove il topazio²⁸⁵ – secondo la logica spinoziana per cui «le cose parlano, attraverso ferree concatenazioni di idee, *more geometrico*»²⁸⁶ – diventa così *topos* di una

²⁷⁸ *Ivi*, p. 72.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ «Angelino: nipote della pescivendola, pescatore di tenche da bimbo in compagnia del Martire di guerra», in C. E. GADDA, *Gadda, Romanzi e Racconti*, cit., p. 724.

²⁸¹ *Ivi*, p. 73.

²⁸² F. G. PEDRIALI, *Fame a Longone. Meditazione e rito di Carlo Emilio Gadda primogenito*, L'Edinburgh Journal of Gadda Studies, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/cognizione/pedrialifame.php>

²⁸³ «La colpa di essere nato, di avere avuto un'infanzia infelice, padre e madre che non “gli ridevano”: la colpa di avere combattuto nella prima guerra mondiale, sopravvivendo al fratello, e in primo luogo, la colpa di scrivere», in P. CITATI, *Introduzione*, a C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. XVI.

²⁸⁴ G. C. ROSCIONI, *Disarmonia prestabilita*, cit., p. 89.

²⁸⁵ Topazio-anello che – è utile ricordarlo – gioca un ruolo sistemico all'interno degli ingranaggi doncicciani.

²⁸⁶ R. BODEI, *La vita delle cose*, Edizioni La Terza, Roma, 2011., p. 112.

perdita delle cause prime, «una specie di sineddoche» caricata «di significato erotico onnicomprensivo, di un'eccedenza di senso»²⁸⁷ e precipitato del senso di colpa²⁸⁸, di vita, di eros²⁸⁹ e di morte, e si fa «protesta morale»²⁹⁰, attorcigliamento *inopinato* della nostra ellissi, la stessa piega-forza di gravità che fa precipitare Enrico «con un giro duro e breve, di cavatappi, dopo stanchi intervalli»²⁹¹ e che trova nel *quanto di erotia*²⁹² una sua possibile espressione.

²⁸⁷ *Ivi*, p. 28.

²⁸⁸ «La colpa di essere nato, di avere avuto un'infanzia infelice, padre e madre che non “gli ridevano”: la colpa di avere combattuto nella prima guerra mondiale, sopravvivendo al fratello, e in primo luogo, la colpa di scrivere», in P. CITATI, *Introduzione*, a C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. XVI. Si riportano le pagine freudiane contenute nel saggio *Il disagio della civiltà* sui meccanismi del senso di colpa: «L'aggressività viene introiettata, interiorizzata, propriamente viene rimandata la donde è venuta, ossia e volta contro il proprio Io. Qui viene assunta da una parte dell'Io, che si contrappone come Super-Io al rimanente, ed ora come “coscienza” è pronta a dimostrare contro l'Io la stessa inesorabile aggressività che l'Io avrebbe volentieri soddisfatto contro altri individui estranei. Chiamiamo senso di colpa la tensione tra il rigido Super-Io e l'Io ad esso soggetto; tale senso si manifesta come bisogno di punizione», in *Il disagio della civiltà*, in S. Freud, *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012, pp. 258-259.

²⁸⁹ «6°. Parentesi. È certo che noi ci innamoriamo degli oggetti posseduti e vicini alla nostra persona fisica: (vestito: mutande, camicia: scarpe, cravatta, orologio, penna stilografica, gemelli da polso, ecc., le femine della borsa o marsupio) e li riteniamo parte di noi stessi e poniamo su di loro la mano paterna dell'orgoglio e della vantardigia narcissica e ci si drizzan le poppe al pensiero di saperli nostri, cioè quasi venuti da nostra carne [...] 7° Segue la parentesi, per chiudersi. Se ci innamoriamo del nostro orologio, della nostra penna stilografica e del nostro naso, con eguale spirito di appropriazione narcisistica, di consustanziazione o innesto carnale in carne nostra ci innamoriamo delle idee», in C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., pp. 120-12.

²⁹⁰ M. LAVAGETTO, *L'impiegato Schmitz. E altri saggi su Svevo*, cit., p. 194.

²⁹¹ C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 68.

²⁹² «“la causale del delitto”, cioè i torbidi movimenti che hanno costituito per la banda assassino l'impulso primo verso una serie di azioni criminali, è una causale non esclusivamente ma prevalentemente “erotica” [...]: segna il prevalere di un cupo e scempio Eros sui motivi di Logos», in C. E. GADDA, *Eros e Priapo*, cit., p. 35.

La lemniscata si fa così ipotiposi programmatica di tutto il modo di Gadda di concepire il mondo e la scrittura, è la sua firma sul tentativo di far ordine nel caos²⁹³, è campo gravidico sui generis, riproducibilità infinita, espressione di «due sistemi [che] entrano in una temporanea interazione» e che «non possiamo più descriverli come prima che avvenisse l'interazione»²⁹⁴, il gomito che diventa teoria del tutto in un reale in cui

ognuno ha intorno a sé lo stesso mondo e forse una molteplicità di Io vedono la stessa cosa, lo stesso frammento di mondo; ma ognuno ha la stessa manifestazione della cosa, per ognuno *la stessa cosa* si manifesta in modo diverso a seconda della differente posizione nello spazio²⁹⁵.

È in questo contesto, qui dove

il senso di colpa è ulteriormente intensificato dal futuro sbarato, non essendoci alcuna opportunità di rettificare gli errori o di spiare le cattive azioni, dato che tutti i cambiamenti e tutte le attività sono impossibili: la vita mentale si offusca, mentre l'avvenire si blocca e l'individuo risulta dominato da un senso statico di fissità e di peccato²⁹⁶,

²⁹³ Di nuovo a proposito del rapporto vita-opera si riportano le parole di Fabio Vittorini che, tra l'altro, rimarca le capacità con cui uno scrittore, tramite la penna, cerca di ammaestrare, mettere in ordine, il caos del mondo: "Vivere significa dunque tramare (*to plot*), costruire racconti, modellare tempo e spazio a piacimento, affermare l'ordine della mente (*control*) sulla confusione del mondo (*chaos*), trovare un tracciato di senso (*diagram*) nella proliferazione infinita e discordante del caso e delle sue rappresentazioni (*babble*), in F. VITTORINI, *Raccontare oggi, metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017, p. 11.

²⁹⁴ E. SCHRÖDINGER, *Probability relations between separated systems*, in *Proceedings of a Cambridge Philosophical Society*, 1935, p. 555 (Tradotto da G. Frasca).

²⁹⁵ E. HUSSERL, *I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo*, Quodlibet, Macerata, 2008, pp. 9-10.

²⁹⁶ E. MINKOWSKI, *Il tempo vissuto*, Einaudi, Torino, 1971, pp. 168- 200.

che la coglionissima capa, traslata in un *egli*, rende giustizia alla drammatizzazione dialogica dell'Io e del mondo esterno che si fa di cellulosa e continua a produrre mondi narrabili, a muoversi indisturbato, ammaccato ma vivo, «*ferro rumpenda per hostis est via*»²⁹⁷, nel suo stesso mondo di carta.

FRANCESCO AMORUSO

²⁹⁷ VERGVIRG., *Eneide*, c. X, vv. 372-373.

RISCONTRI POETICI 2020

SEZIONE A

MARCO IANNÌ	DANIELA LORENZELLI
KATRIN CARA	GIUSEPPE PIRRI
TOMMASO COSTA	GENNARO TAGLIAFERRI
LUIGI BELVISO	EDMONDO LISENA
ALESSANDRO VENUTO	DANIELA CORVATTA
SANTI CALABRÒ	SANTI DI STEFANO

Parole sussurrate, versi come carezze lievi che sfiorano il cuore. Nel fervore del giorno affannato, nel ritmo frettoloso della vita e dei pensieri, i versi di questi autori sono il respiro lento e profondo dell'anima che sogna, sono il battito potente del cuore che non ha paura di vivere e di vivere l'amore.

Nel cammino variegato dei componimenti, nell'orizzonte inquieto del profondo sentire, è bello notare come la scintilla amorosa, rigenerante e creativa che attraversa tutte le liriche, si sublimi e assuma toni raffinati e preziosi in una particolare raccolta poetica. Qui, nel cielo inquieto dei giorni, all'ombra di parole e petali di rose, fiorisce l'animo appassionato e vivo. Fiorisce la poesia.

*Parole
sussurrate
come petali
di rose*

ANTOLOGIA
POETICA



A CURA DI EMILIA DENTE

RISCONTRI POETICI 2020

SEZIONE A

ALESSANDRO PALLAVICINI	ELISABETTA LIBERATORE
GUIDO PRETTE	FIORENZA FINELLI
RAFFAELE RUSSO	ANNALINA PARADISO
LORENZO ANTIBO	ANTONINO NASTASI
GRAZIELLA DI GREZIA	DANIELA BINDINELLI
VITO TRICARICO	BARBARA CALCINELLI
ANNA MARIA A. SARRA	LAURA VANOLI
LADY M.	LARA PETRI

Gli autori di questa antologia sperimentano nuovi spazi e nuovi limiti, e, nel solco dell'audace cambiamento, liberano il respiro dei versi inquieti e la potenza curativa e liberatoria della scrittura.

È la follia, una poetica follia, l'alito leggero che soffia tra le pagine di questa antologia. Riflessioni profonde sulla vita e sull'amore, paesaggi della memoria e del cuore, il passato, il futuro, le radici del tempo e le speranze di ogni domani, gli occhi e il cuore dell'essere accanto; riflessioni nel profondo sentire degli autori che, alla ricerca della luce, ripropongono in maniera originale il folle tormento sulle tracce insidiose di nuove scelte linguistiche.



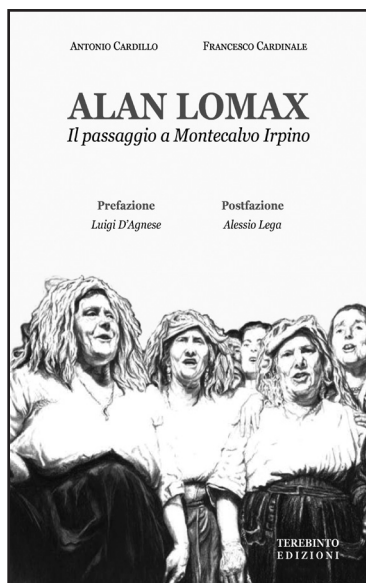
POETICA

Follia

Scintille di luce e poesia



A CURA DI EMILIA DENTE



ALAN LOMAX Il passaggio a Montecalvo Irpino

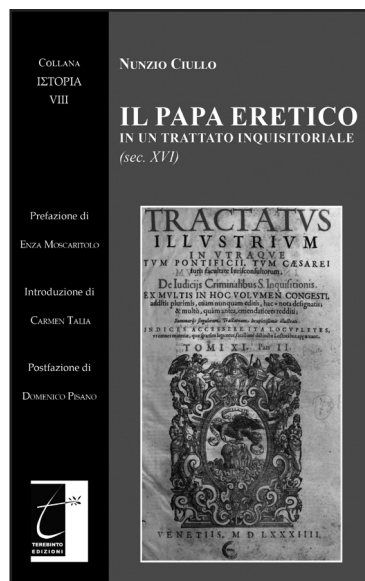
di Francesco Cardinale, Antonio Cardillo

Terebinto Edizioni, 2021, pp. 128, € 15,00

IL PAPA ERETICO IN UN TRATTATO INQUISITORIALE (SEC. XVI)

di Nunzio Ciullo

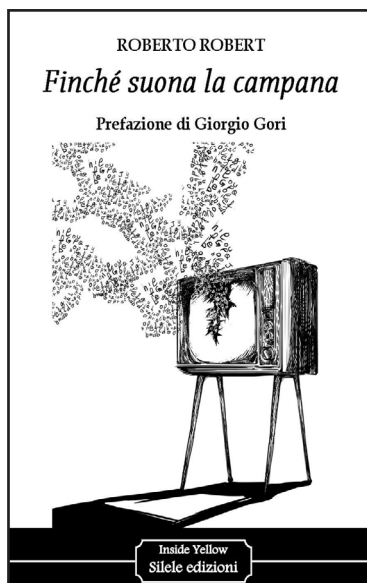
Terebinto Edizioni, 2021, pp. 128, € 15,00



L'ASCENSORE E ALTRI RACCONTI

di Cosimo La Gioia

Terebinto Edizioni, 2021, pp. 160, € 15,00



Finché suona la campana

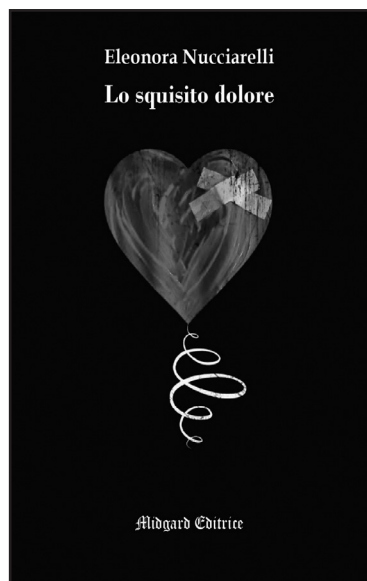
di Roberto Robert

Silele, 2016, pp. 570, €20,00

LO SQUISITO DOLORE

di Eleonora Nucciarelli

Midgard, 2021, pp. 118, € 12,00



LE RISONANZE DELL'ILLIMITO NELLA QUINTA DIMENSIONE DI CORRADO CALABRÒ

di Carlo Di Lieto

Rubbettino, 2021, pp. 418, € 44,00

Riscontri Letterari

TERZA EDIZIONE

2022

Partecipanti

Il concorso è a **tema libero** e la partecipazione è gratuita e aperta a tutti.

Oggetto del concorso

Il concorso è riservato ad **illustrazioni** e **racconti inediti**, scritti in lingua italiana. È possibile inviare le proprie proposte in riferimento alle seguenti sezioni:

1 - REALISTICO/PSICOLOGICA (inclusi racconti rosa)

a cura di EMILIA DENTE

2 – FANTASY (inclusi fantascienza, horror, crime/giallo e avventura in generale)

a cura di CARLO CRESCITELLI

Invio degli elaborati

Gli elaborati devono essere inviati esclusivamente via email **entro il 15/03/2022**, all'indirizzo **concorsi.riscontri@gmail.com**.

I racconti potranno avere un massimo di **18mila caratteri** (spazi inclusi), mentre le illustrazioni devono pervenire in formato JPG. L'oggetto della mail dovrà indicare il nome del concorso e una delle due sezioni di riferimento, mentre nel testo della mail dovranno essere indicati **nome, cognome, indirizzo, recapito telefonico** dell'autore/autrice e il **numero di caratteri**.

La pubblicazione è riservata agli **iscritti dell'Associazione**. Gli autori vincitori che non risultassero ancora soci avranno la possibilità di iscriversi, pagando la quota annuale di 25,00 euro, per accedere a tutti i servizi riservati ai soci (tra cui l'abbonamento digitale alla rivista in omaggio).

Riscontri Letterari

TERZA EDIZIONE

2022



Concorso Letterario e Figurativo

Scarica il bando su

www.riscontri.net

Riscontri Poetici

TERZA EDIZIONE

2022

Partecipanti

Il concorso è a **tema libero** e la partecipazione è gratuita e aperta a tutti.

Oggetto del concorso

Il concorso è riservato a poesie inedite scritte in lingua italiana, senza limitazioni di lunghezza, tema o metrica. Sono ammessi testi pubblicati sul web purché i diritti siano rimasti di esclusiva proprietà degli autori. È possibile partecipare alle seguenti sezioni:

SEZIONE A: Raccolta breve

Raccolta composta da un minimo di 5 ad un massimo di 10 poesie.

SEZIONE B: Raccolta lunga

Raccolta di poesie composta da un minimo di 30 componimenti ad un massimo di 100.

Invio degli elaborati

Gli elaborati devono essere inviati esclusivamente via email **entro il 15/03/2022**, all'indirizzo **concorsi.riscontri@gmail.com**. L'oggetto della mail dovrà indicare il nome del concorso e una delle sezioni di riferimento, mentre nel testo della mail dovranno essere indicati **nome, cognome, indirizzo, recapito telefonico** e numero di componimenti.

La pubblicazione è riservata agli **iscritti dell'associazione**. Gli autori vincitori che non risultassero ancora soci avranno la possibilità di iscriversi, pagando la quota annuale di 25,00 euro, per accedere a tutti i servizi riservati ai soci (tra cui l'abbonamento digitale gratuito alla rivista).

Riscontri poetici

TERZA EDIZIONE

2022



Concorso per poesia inedita

Scarica il bando su

www.riscontri.net



Il Centro Internazionale di Cultura Florida
bandisce la XI edizione 2022 del
**PREMIO DI POESIA
FLORIDA ROMA**

con il patrocinio di



Edizioni
Joker

1. Si può partecipare, gratuitamente, inviando entro il 15 febbraio 2022 una silloge di poesie in lingua italiana di unico autore e di non più di 1500 versi assolutamente inediti all'indirizzo premiofloridaroma@edizionijoker.com corrispondente alla Segreteria Tecnica del Premio, allegando al contempo tutti i dati utili a presentare il concorrente e a comunicare con il medesimo (nome, cognome, data e luogo di nascita, residenza, codice fiscale, numero di telefono e indirizzo email).
2. La giuria sceglierà tra i concorrenti 3 finalisti e tra essi il vincitore.
3. Il primo premio consiste nella pubblicazione dell'opera prima classificata a cura della Edizioni Joker e del Centro Internazionale di Cultura Florida, che si riservano il diritto gratuito di stampare e commercializzare il testo del libro premiato o parte del medesimo, con rispetto del diritto d'autore sulle copie eventualmente vendute. All'Autore saranno donate 10 copie.
Agli altri finalisti spetta una targa.
4. È esclusa la premiazione ex-aequo.
5. Il vincitore dovrà ritirare personalmente il Premio durante la pubblica cerimonia che si terrà a Roma presso la Sala della FUIS, Via Lungotevere De' Mellini 33/A, sabato 28 maggio 2022 alle ore 17.30. Per i finalisti non è previsto alcun rimborso spese per il viaggio e il soggiorno. In caso di impossibilità a partecipare, il vincitore potrà delegare una persona di sua fiducia informandone preventivamente la Segreteria del Premio.
6. La giuria, il cui operato è insindacabile ed inappellabile, è composta da Sangiuliano (presidente con diritto di doppio voto), Silvana Cirillo, Carlo Di Lieto, Paolo Guzzi, Cesare Milanese, Giorgio Patrizi, Silvia Zoppi Garampi.
7. Non possono partecipare poeti già premiati nelle precedenti edizioni.
8. Ogni altra opportuna informazione sarà tempestivamente comunicata agli interessati dalla Segreteria del Premio.
9. La partecipazione al concorso implica di fatto l'accettazione di tutte le norme indicate nel presente bando.
10. La Segreteria del Premio è istituita presso Edizioni Joker, Via Crosa della Maccarina 28/B, 15067 Novi Ligure (AL), tel. 0143.322383, cell. 393.9328879, e-mail: premiofloridaroma@edizionijoker.com

Centro Internazionale di Cultura Florida
Il Presidente
Sangiuliano

Per proporre articoli e recensioni si prega di inviare gli elaborati in formato elettronico all'indirizzo direttore.riscontri@gmail.com.

Avvertenze per i collaboratori:

- Saranno pubblicati solo gli articoli giudicati pertinenti agli obiettivi della Rivista.
- Ciascun autore è responsabile dei contenuti dell'articolo proposto e della loro originalità. La collaborazione non dà diritto ad alcun compenso.
- Gli articoli vanno inviati unitamente all'abstract e – preferibilmente – ad un breve profilo biografico dell'autore.
- A garanzia dell'uniformità della stampa, la Redazione si riserva di apportare eventuali modifiche a caratteri e a corpi indicati nell'originale.

Gli autori per la stesura dei propri lavori sono pregati di attenersi alle seguenti norme:

- Sia nel testo che nelle note, **i titoli delle opere** e degli articoli vanno in corsivo, mentre quelli dei periodici, che vanno sempre per intero, debbono essere chiusi tra “virgolette alte doppie”. Quando il titolo di un'opera è incorporato in un altro titolo, come quello dell'intero scritto o di un paragrafo, deve essere chiuso tra virgolette.
- **Le citazioni** brevi vanno riportate tra «virgolette basse». Se superiori alle tre righe, le citazioni saranno riportate in corpo minore rientrato, separatamente dal testo. In entrambi i casi, esse devono essere accompagnate da una nota con i riferimenti all'autore e all'opera citati.
- **Nelle note** i nomi degli autori vanno in maiuscolo, prima il nome e poi cognome (per esteso); le opere già citate vanno richiamate con *cit.* I dati relativi all'edizione vanno posti nel seguente ordine: luogo, editore, anno, eventuale numero del volume. L'autore o l'opera citati immediatamente prima si richiamano rispettivamente con *idem* e con *ibidem*; la pagina e le pagine vanno rispettivamente indicate con p. e pp.
- Eventuali omissioni nei brani riportati, sia nel testo che nelle note, vanno indicate con tre puntini tra parentesi quadre.
- Le note devono essere tutte riportate a piè di pagina.