

MICHELA MARIA PALUMBO, **Fra critica e narrativa: la scrittura saggistica di Carlo Emilio Gadda**

Prolegomeni alla scrittura saggistica dell'ingegnere

La produzione artistica di Carlo Emilio Gadda, tanto sterminata quanto variegata ed «eteroclita»¹, conta un discreto numero di testi dalla vocazione dichiaratamente saggistica. Queste monadi letterarie, generalmente considerate di minor importanza rispetto ai grandi monumenti narrativi quali il giallo di via Merulana e il *redde rationem* dei propri fantasmi privati della *Cognizione*², risultano di particolare interesse sia perché non sono state particolarmente interrogate (e, di conseguenza, hanno ancora qualcosa da dire) ma anche perché offrono un ulteriore strumento di esegesi dell'intero continente Gadda³.

Allo stato attuale, infatti, sono davvero pochi gli interventi critici sulla produzione saggistica dell'ingegnere milanese. Si pensi, infatti, al prezioso saggio di Daniela Carosino *Come combattenti in duello. Gadda critico letterario* (2012) e all'articolo pubblicato per *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* di Riccardo Stracuzzi. A questi si aggiungono la curatela della maggior parte dei *Saggi dispersi* a opera di Liliana Orlando di recente pubblicazione (*Divagazioni e garbugli*, per Adelphi, del 2019) nonché l'apparato critico de *I viaggi, la morte* curato da Clelia Martignoni.

Le primissime difficoltà che si incontrano nell'indagare tale territorio riguardano la definizione dell'oggetto: quando ci si pone sulle tracce della produzione saggistica di Gadda quali tipologie di testi si cercano? Il ventaglio delle possibilità è ampio e annovera

¹ Orlando (2019), p. 482.

² Cfr. Manzotti (1987), p. XLIV.

³ L'espressione continente Gadda deriva da un'asserzione di Roscioni che pone l'accento sulla metodologia di riuso dei materiali narrativi messa in campo sistematicamente dallo scrittore milanese: «terre provvisoriamente emerse dalle acque agitate e profonde dell'esperienza, dell'immaginativa, dell'inquietudine di Gadda: terre i cui contorni sono destinati a essere alterati, anche radicalmente, da successivi sommovimenti e rivoluzioni. Accadrà di fatto che i continenti saranno frammentati in piccoli arcipelaghi, e isole agglomerate e fuse in continenti» in Roscioni (1995), pp. 32-33.

recensioni, riflessioni teoriche sui problemi linguistici, *Cahier d'études* che pongono al centro i precetti per la buona riuscita d'un romanzo, interventi metadiegetici, apparati di note d'autore⁴, articoli scientifici, saggi filosofici, riflessioni sui temi psicoanalitici, ritratti, interventi sulla storia dell'arte, dibattiti e polemiche su questioni letterarie⁵. La difficoltà di tracciare un confine fra generi nella produzione dell'ingegnere è, infatti, una vera e propria costante⁶.

Il perimetro tracciato da Carmosino e da Stracuzzi è piuttosto chiaro e coraggioso: al centro delle loro interrogazioni critiche è lo sconfinato e quasi sconosciuto (talvolta anche per gli addetti ai lavori) cosmo della critica d'arte su rivista.

L'intento di chi scrive, però, in questo caso, è di tutt'altra natura poiché è manifesta la pervasività della scrittura critica fin dagli inizi della produzione artistica di Gadda e, per questo motivo, la prospettiva non può che essere globale e totalizzante. In prima battuta, infatti, verrà individuato l'arco temporale dell'esercizio saggistico, successivamente verrà analizzata la storia editoriale delle sillogi di testi critici (pubblicate e naufragate). In ultima istanza saranno posti al centro le costanti tematiche e stilistiche delle diverse microcategorie individuate all'interno della produzione saggistica. Uno spazio a parte sarà riservato alle conclusioni.

Nihil obstat: è tempo di procedere.

Dall'alfa all'omega: breve storia delle vicissitudini editoriali della produzione critica di Gadda

L'operazione preliminare da compiere riguarda l'individuazione dei primissimi esercizi critici compiuti dall'ingegnere: siamo nel 1927 e vengono pubblicati su «Solaria» *Apologia manzoniana* e *I viaggi, la morte*. Due anni più tardi viene dato alle stampe *Le belle lettere e i*

⁴ Notevolissimo è l'uso dell'apparato di note composte dall'ingegnere. Si prenda, come esempio, *L'Adalgisa* in Gadda (2012), pp.219- 229. Per quanto concerne le note d'autore ne *Le meraviglie d'Italia* e *Verso la certosa* si veda Patrizi (2014), pp. 152-154.

⁵ Si veda la polemica, per quanto non particolarmente accesa, con Moravia su Manzoni: *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia* in Gadda (2019), pp. 245-251.

⁶ Martignoni (2008), p. 1302.

contributi espressivi delle tecniche cui segue, a breve distanza, *Tendo al mio fine* (1931) e la primissima recensione «*Il re pensoso*» di Ugo Betti sulle colonne de «La patria degli italiani» (1932)⁷. Interessante, a tal proposito, è la posizione di Liliana Orlando che, nella *Nota al testo* di *Divagazioni e garbuglio* (2019), sostiene che è possibile retrodatare la vocazione saggistica se si tengono in considerazione le riflessioni metaletterarie che si avvicendano nelle pagine del *Cahier d'études* del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (1924)⁸. Gli elementi fino a ora raccolti ci inducono a ipotizzare che l'esercizio critico, non solo di natura teoretica, accompagna sin dagli albori la produzione letteraria dello scrittore e in qualche modo la precede (se si tiene in considerazione che la prima opera narrativa a essere consegnata alle stampe è la *Madonna dei filosofi* nel 1934).

Un'ulteriore considerazione da fare è relativa alla loro destinazione editoriale. Se *Apologia manzoniana* trovò spazio soltanto nelle riviste di settore (dopo la pubblicazione su «Solaria», venne riproposta nell'*Antologia di Solaria* e solo nel 1973 su «L'Approdo letterario»)⁹, *I viaggi, la morte* e *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* furono inclusi nella raccolta *I viaggi, la morte* del 1958. Ben altro destino tocca a *Tendo al mio fine*: esso, infatti, ricoprì la posizione incipitaria della silloge *Verso la Certosa* del 1961. Tale diaspora della produzione critica non deve stupire se si considera che soltanto nel 1958 fu pubblicata la prima vera raccolta di saggi e recensioni nonostante numerosi fossero stati i progetti editoriali poi naufragati.

Come ci ricorda Liliana Orlando, all'altezza del 1934 Gadda stilava, in un quadernuccio privato, l'indice di una silloge critica:

*Pubblicazione del mio 3° volume: | Saggi letterarî. - | - Potrebbe comprendere i saggi letterarî e gli articoli critici finora editi, in Solaria, Ambrosiano, ecc. - almeno i migliori. - | - Inoltre il saggio Baudelaire-Rimbaud. Poi questo saggio Virgiliano – la breve Apologia Manzoniana. - Poi l'articolo sulla lingua e il contributo espressivo delle tecniche*¹⁰.

Nel 1945, lo scrittore, come attestato sia in una lettera ad Alberto Mondadori che in un carteggio poi raccolto nello zibaldone editoriale di Valentino Bompiani, progettava «un

⁷ Carmosino (2012), pp. 25-27.

⁸ Orlando (2019), p. 483.

⁹ Ivi, pp. 492-493.

¹⁰ Ivi, p. 485.

libro di 'Pensieri' cioè di brevi Saggi eccentrici (morale, pedagogia, costume, satira, ecc.)»¹¹. Qualche anno più tardi l'ingegnere cercava di proporre a Giulio Einaudi un volume destinato alla collana dei Supercoralli che avrebbe compreso *Le Meraviglie d'Italia* (1939), *Gli Anni* (1943) e «altri saggi non editi in volume per 100 pag»¹². Il punto di svolta reale avvenne quando nel '56, Gadda iniziò, avendo al fianco Pietro Citati¹³, a lavorare al progetto sotto l'egida di Livio Garzanti.

Nonostante la pubblicazione del '58 de *I viaggi, la morte*¹⁴, nelle carte del Fondo Roscioni¹⁵, è stato trovato un abbozzo di un'ulteriore silloge critica che avrebbe contenuto, oltre i *Luigi di Francia*¹⁶ e il *Libro delle Furie*¹⁷ anche *Lettera [a Leonardo Sinisgalli]*¹⁸, *Quartieri suburbani*¹⁹, *Nata col secolo*²⁰, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*²¹, *Il latino nel sangue*²², *La battaglia dei topi e delle rane*²³, *Processo alla lingua italiana*²⁴ e *Ultima giornata del Decamerone*²⁵.

A questo succedersi di progetti di libri fantasma, in questo ginepraio editoriale²⁶, solo *I viaggi, la morte* sopravvisse. Ciononostante l'intricata e travagliata vicenda editoriale dei testi saggistici di Gadda dimostra in maniera evidente un fattore che non può essere trascurato: la scrittura critica si pone come binario sotterraneo e costante nell'esercizio letterario dell'ingegnere. Dagli anni Trenta agli anni Sessanta, a più riprese, tornava insistente l'idea

¹¹ Martignoni (2008), p. 1301.

¹² Ivi, pp. 1302-1303.

¹³ Ivi, p. 1304.

¹⁴ Cfr. Patrizi (2014), p. 173 e Rinaldi (2010), pp. 95-96.

¹⁵ Cfr. Regesto Fondo Roscioni I, p. 310.

¹⁶ È del 1952 la prima pubblicazione a puntate mentre nel 1964 fu pubblicato in volume.

¹⁷ La pubblicazione avvenne a cavallo fra il 1955 e il 1956 su «Officina».

¹⁸ La prima pubblicazione è del 1953 sulle colonne di «Civiltà delle macchine».

¹⁹ Comparve per la prima volta nel 1955 su «Civiltà delle macchine».

²⁰ È del 1963 la prima pubblicazione su «Pirelli».

²¹ La prima pubblicazione risale al 1953 per ERI.

²² Comparve su «L'Illustrazione Italiana» nel 1959.

²³ Apparve nel 1959 su «L'Illustrazione Italiana».

²⁴ La prima pubblicazione è del 1962 per «Paese sera».

²⁵ Non abbiamo molte informazioni su questo esercizio critico. Si veda quanto ha scritto e raccolto Liliana Orlando in Orlando (2019), p. 489.

²⁶ L'espressione, in riferimento alla guerra fra editori in cui Gadda si trovò coinvolto viene dalla lettera che il 3 ottobre del 1957 scriveva a Citati: «creda, con gli editori, anche per colpa mia, sono ai mali passi: certe volte dispero di potermi salvare. Quando nessuno mi voleva, è logico che si fosse determinata in me la psicosi "mi attacco a tutti i salvagenti", volume per volume. Così mi sono cacciato in un ginepraio di amanti finti, di fataloni imbronciati che dicano: "te tu m'hai tradito con Calumero", e giocano sulla mia pusillanimità di contadino che vorrebbe avere buoni (ma corretti) rapporti con tutti» in Gadda (2013) p. 18.

di raggruppare questi scritti dispersi nelle più diverse testate giornalistiche²⁷. E continuava la stesura di testi saggistici, soprattutto in virtù di quella che lo scrittore avrebbe definito «servitù giornalistica»²⁸.

La pervasività del lavoro critico è motivata dal fatto che nonostante esso venga percepito come fatica, dovere imposto, fonte di disagio, fastidio e ansia²⁹, è al contempo retroscena prezioso per la produzione narrativa in senso stretto. Infatti «le recensioni [...], si presentano quali sedi d'importanti riflessioni estetiche, peraltro inscindibili da quella configurazione della realtà esposta nel saggio della *Meditazione milanese*»³⁰. Ciò è possibile per «la tendenza a vedere nei libri e nei problemi (non soltanto letterari) altrui dei pretesti per ragionare dei propri. Perché anche quando indossa i panni dell'osservatore e del giudice, Gadda non può fare a meno di parlare di sé»³¹. Il dialogo virtuale che si crea fra il critico, gli oggetti analizzati e ulteriori autori collaterali³² ha sempre una motivazione etica: porre ordine nel caos, incrementare e ampliare il bene, condurre, un passo dietro l'altro, una crociata ai danni delle ombre della non-conoscenza, del male. La scrittura saggistica diviene, dunque, il laboratorio ove perfezionare le operazioni narrative maggiori, soggetta alle medesime ossessioni come la triangolazione fra etica, estetica e gnoseologia.

Alla ricerca di sotto-categorie critiche

Come già anticipato, soltanto una è la raccolta eminentemente critica uscita dalle mani dell'autore al di là dei progetti naufragati. Essa, però, non esaurisce la costellazione eterogenea di testi critici: per lungo tempo si è parlato di loro come di *Scritti dispersi*³³ e soltanto nel 2019 Liliana Orlando li ha raccolti in un unico volume sotto il titolo *Divagazioni e garbuglio* per Adelphi. Per meglio comprendere l'estensione delle forme saggistiche

²⁷ Per una completa indagine dei giornali che accolsero i testi gaddiani si veda Carmosino (2012), pp. 29-33.

²⁸ Orlando (2019), p. 487.

²⁹ Carmosino (2012), p. 28.

³⁰ Ivi, p. 29.

³¹ Roscioni (1997), p. 292.

³² Carmosino (2012), p. 96.

³³ Patrizi (2014), pp. 156-157.

impiegate dall'ingegnere milanese risulta necessario ripercorrere velocemente gli indici dei due oggetti letterari fondamentali di questa breve ricerca.

Per quanto concerne la silloge d'autore *I viaggi, la morte*, essa si articola in tre macrosezioni: una prima porzione è dedicata a riflessioni metaletterarie e, dunque, «a problemi di poetica e tecnica letteraria, la seconda alle opere degli altri (poeti romanzieri, uomini di teatro, pittori), la terza alle ossessioni autobiografiche dell'infanzia e dell'educazione familiare»³⁴. I testi inseriti nella raccolta appartengono al trentennio che va dagli anni Venti (*I viaggi, la morte* per esempio) fino agli anni Cinquanta (*L'egoista* è del 1950).

In maniera del tutto speculare, l'ordine delle unità critiche in *Divagazione e garbuglio* non è cronologico bensì è improntato sull'omogeneità tematica. Una prima sezione, infatti, *Conforti della poesia*, raccoglie le recensioni scritte da Gadda dalla fine degli anni Venti (*Apologia manzoniana*) agli anni Sessanta (*Poesia 1931-1932* è del 1966). La seconda, invece, *La battaglia dei topi e delle rane*, è dedicata a testi d'argomento linguistico composti nel triennio 1959-1962. La terza, *Il cetriolo del Crivelli*, è incentrata sulla prosa d'arte in senso stretto e abbraccia componimenti prodotti fra il 1934 e il 1961. Ancora, la quarta sezione, *La cena delle beffe*, contiene testi riguardanti produzioni teatrali a cavallo degli anni Quaranta e Cinquanta. Indubbiamente più interessanti sono i testi raccolti nella sezione *Palombari sull'Alpe*, una raccolta di elzeviri eterogenei per ampiezza, argomento e forma. L'ultima sezione, *Divagazioni e garbuglio*, invece, offre un vero e proprio spaccato di prosa lirica.

Questa veloce galleria permette di individuare delle microcategorie nelle quali distribuire i più diversi testi: saggi di natura eminentemente teorica su questioni d'officina (e dunque di argomento linguistico-stilistico), analisi di temi ricorrenti nella propria produzione, recensioni letterarie, critica d'arte, riflessioni sul teatro, scritti giornalistici di varia natura (considerazioni riguardanti la tecnologia, usi e costumi di aree geografiche ben definite, urbanistica). Il mero fatto che la produzione dell'ingegnere abbracci ambiti, temi e questioni così tanto eterogenee impone una divisione dei materiali. Non è pensabile, infatti, immaginare delle costanti stilistiche per la produzione critica che possano essere riscontrabili in egual misura in testi fra loro così divergenti. Questo, chiaramente, non

³⁴ Rinaldi (2010), pp. 95-96.

esclude la presenza di un *fil rouge* capace di armonizzare, nell'alterità, una produzione tanto varia, tanto estesa e tanto a lungo perseguita. Proprio per questo motivo, analizzando ogni singola categoria, verranno rintracciate le peculiarità stilistiche e tematiche mettendo in evidenza affinità e divergenze fra le stesse.

Una cucina stregonesca sotto la lente d'ingrandimento

Il punto di partenza è il manifesto poetico contenuto ne *Il castello di Udine* (*Tendo al mio fine*, 1931) affiancato dal più tardo saggio teorico che apre la raccolta de *I viaggi, la morte* (*Come lavoro*, 1949). Per quanto concerne la prima monade, essa racchiude una dichiarazione d'intenti chiarissima: a caratterizzare la penna dell'ingegnere sono «la brutale deformazione dei temi» e la tensione mimetica derivata da una profonda vocazione realistica. Agli albori della produzione, questo testo presenta già, nascosto nelle pieghe di una prosa che oscilla fra satira, maccheronea e tensione lirico-malinconica³⁵, uno dei gangli fondamentali della scrittura gaddiana ovvero la concatenazione fra poetica, etica e gnoseologia sotto il segno della deformazione espressionistica:

Sarò il poeta del bene e della virtù, e il famiglia dell'ideale: ma farò sentirvi grugnire il porco nel braco: messi il grifo e le zampe dentro e sotto dal cùmulo della gianda, dirà la sua cupida e sensual fame con le vèntole balbe degli orecchi e immane gaudio di tutto il cilindro del corpo. E fremirà nel suo codino cavaturaccioli³⁶.

Seppur in nuce, la postura artistica dello scrittore è chiarissima: «il programma di poetica è tale da voler essere una celebrazione dell'infinita fenomenologia delle cose che la pagina scritta deve poter accogliere in sé»³⁷. Quella che si propone l'autore è un'operazione etica («il poeta del bene») che, proprio per questo motivo, non può escludere dalla pagina quanto di triviale appartiene al reale. Anzi, egli più precisamente si sofferma a tratteggiare causticamente una galleria di personaggi umani, troppo umani:

³⁵ Giuliani (1977), pp. 273-274.

³⁶ Gadda (1955), pp. 119-120.

³⁷ Stracuzzi (2008).

*Tendo a una sozza dipintura della mandra e del suo grandissimo e grossissimo intelletto: tendo a far che vadino contenti li eroi; [...] i maschi li farò sanguigni, con orecchi rossi, carnosi [...]. Ma altri saranno macilenti e cavi nel viso, come io sarei, se avessi a vivere dell'eredità de' miei padri, e sostentarmi con l'arresto delle ipoteche; questi aranno cenci e pidocchi, e diranno parole bruttissime incontro a tutti e tal fiata insino incontro alla sempiterna divinità di Nostro Signore; del che aranno castighi orrendi e meritatissimi, come quello dell'udir periodare i laureati scrittori della Italia, essendo essi digiuni di sillabe e di patate. I maschi saranno presso che tutti interi e li castrati una minimissima parte: e tutti, come il verro, vorranno montar la femmina e poi volgersi ad altra: e come Alcibiade, vorranno incantar li ranocchi al suffragio, con la eloquenzia loro. Le femmine, quando le fussero sazie di seme, saranno condutte a sconciarsi in luogo acconcio, e i lor parti, di che si saranno sgravate, saranno da essere il meglio mèrito de' generanti. [...] Le monache e li frati pregheranno Iddio Nostro Signore e anderanno insegnarlo a' Cinesi; l'armata del Mediterraneo terrà La Valletta a Malta; croste e piaghe aranno i malati: e i Santi li medicheranno: e i mendichi altre fistole e piaghe o qualche arto manco; i musici soneranno, con mano o con fiato o con entrambi; serviranno i servi; li scrittori scriveranno buonissime favole; i maestri d'arte faranno architetture, e pitture in sugli architettati muri. I soldati, se non aranno male ai piedi, faranno la guerra: e i capitani generali li comanderanno [...]*³⁸.

Le pagine dell'ingegnere, dunque, saranno affollate di uomini sanguigni oppure emaciati e donne-utero³⁹ tutti mossi dalle leggi basilari della biologia poiché, come avrebbe più tardi scritto, lo spirito, con buona pace di Pirgopolinice, non vince affatto la materia⁴⁰. Nelle opere narrative verranno evocate figure religiose, malati, mendicanti, musicisti, scrittori, maestri d'arte, soldati e tutta la fauna umana che è possibile rintracciare nel teatro del mondo: ciascuno, però, più vero del vero, tutti schiacciati dalla necessità, abbrutiti dal contesto e dagli oltraggi del destino, mutilati o, eccezionalmente in caso contrario, straripanti di vita⁴¹.

Questa tensione realistica sembra in piena rotta di collisione rispetto alla dichiarazione di «crudele deformazione dei temi». Niente di meno lontano dal mondo dell'ingegnere. La deformazione del sistema-reale è la legge della vita, la qual si devolve profonda: compito dello scrittore realista è quello di immergersi nella deformazione perenne, di indagarla

³⁸ Gadda (1955), p. 120.

³⁹ Il tema delle donne-utero («cervelluzzi-in-utero» o «uteri-in-cervelluzzo») è uno dei pilastri concettuali della psicopatologia erotica delle masse condotta all'interno di Eros e Priapo. Cfr. Gadda (2016), p. 45-47, ma soprattutto ivi, p. 57.

⁴⁰ Gadda (2008), p. 434. Lo stesso concetto è ripreso in Gadda (2019), p. 416.

⁴¹ Un buon campionario di umanità (eterogenea eppure profondamente realistica nelle sue deformazioni) si agita nel palazzo degli ori di via Merulana: si pensi alla vivacissima Pettacchioni, al malinconico e omoerotico commendator Angeloni, ai giovani popolani, sanguigni e volitivi, delle campagne. Una buona analisi, seppur in chiave psicoanalitica, è fornita da Frasca in Frasca (2011), pp. 81-95.

(deformando a sua volta il sistema di sistemi)⁴² e, infine, tentare l'operazione euristica di riportare sulla pagina il pasticciaccio del mondo. Viene, infatti, definita la scrittura, seppur implicitamente, «costruzione eroica» e non già perché Gadda stila *Tendo al mio fine* sull'onda della «retorica dei buoni sentimenti», con una spinta pomposamente nobilitante dell'esercizio letterario quanto piuttosto perché, come avrebbe dimostrato il finale aperto del più tardo giallo di via Merulana, la mimesi del reale è, in fin dei conti, lacanianamente impossibile da realizzare fino in fondo⁴³.

L'eroicità e il titanismo della scrittura gaddiana stanno dunque in questo punto: per quanto non sia possibile addomesticare il reale con il linguaggio, lo scrittore ha il dovere morale di tentare di restituirlo il più fedelmente possibile, senza alcuna contraffazione ideologica o semplicistica, impiegando le più disparate e complesse strategie stilistiche e formali, attingendo ai più disparati linguaggi specialistici, nonostante sia, di fatto, impossibile una mimesi completa e conciliante dell'esistente. Ciò è dettato dalla postura gnoseologica dell'esercizio artistico secondo la quale ogni singolo tentativo di avvicinamento al reale attraverso la scrittura è un passo nell'evoluzione della cognizione, nel tentativo di ordinare il caos che avvolge l'esperienza umana. Il rapporto dialettico fra etica, estetica e gnoseologia è alla base dell'intera produzione di Carlo Emilio Gadda.

Tornando al testo, una delle costanti più significative della saggistica in esame si presenta già all'altezza del 1931 ed è la dimensione autobiografica che si condensa nel breve autoritratto che apre *Tendo al mio fine*:

Umiliato dal destino, sacrificato alla inutilità, nella bestialità corrotto, e però atterrito dalla vanità vana del nulla, io, che di tutti li scrittori della Italia antichi e moderni sono quello che più possiede di comodini da notte, vorrò dipartirmi un giorno dalle sfiancate séggiole dove m'ha collocato la sapienza e la virtù de' sapienti e de' virtuosi, e, andando verso l'orrida solitudine mia, levarò in lode di quelli quel canto, a che il mandolino dell'anima, ben grattato, potrà dare bellezza nel ghigno⁴⁴.

⁴² Cfr. Ivi, pp. 36-37 ma anche ivi, p. 48.

⁴³ L'impossibilità della mimesi linguistica del Reale per Lacan è intrinseca alla sua stessa natura: esso è, infatti, quanto sfugge al Simbolico. Luogo della sospensione di senso e di significato, il Reale è del tutto estraneo al linguaggio che si rivela, per questo, un pezzo rotto, del tutto impotente e deficitario. Una mimesi compiuta, conclusiva, non dispersiva e monolitica sarebbe, da questa prospettiva, del tutto antirealista. Questo concetto viene messo a frutto negli studi gaddiani in Agosti (2016), pp. 27-31.

⁴⁴ Gadda (1955), p. 119.

In *Come lavoro* (1949), infatti, sarebbe ritornata la forma dell'autoritratto. Quella di Carlo Emilio è, a suo parere, «la vicenda oscillante d'uno spirito fugitivo e aleatorio»⁴⁵, contraddistinta «da una puerizia atterrita e dal dolore e dalla disciplina militare»⁴⁶. Più approfondito, però, è il riferimento alle sofferenze patite durante l'infanzia verso la metà del saggio quando la riflessione ruota intorno alla carica «narcissica» che inevitabilmente contraddistingue gli esseri umani in genere e le produzioni artistiche in particolare:

Ho incredibilmente sofferto, indelebili ingiurie ho patito, nella vita, da «criminali narcisisti», dai «pavoni delinquenti», come li chiamo nel mio linguaggio interno. A parte il fatto che in ogni uomo (in ogni maschio) si nasconde un pavone, un maledetto pavone, non si può negare a priori l'esistenza, chi ben consideri ogni fatto, d'una certa pavoneria femminile. Ma la vanità non è femmina, è maschio»⁴⁷.

E, ancora, poco più avanti:

Ho dovuto costruire la mia personalità, se persona è, con gli sciàveri d'una tradizione genetica non pura venuti via dalla querce e dal pino, germanico o gallica: nel duro carcere d'un educatoio borromeiano-tridentino, dove gli antidoti laicali risultarono, a volte, non meno tossici della disciplina catechistica. [...] Caduto preda, ah!, delle donne-educatrici, poca voce di baritono d'attorno la mia puerile indigenza. [...] Mi sorprende ancora, a volte, in questo rimasuglio degli anni, a ragionare come...una mia educatrice: non dirò come una donna isterica, ideale irraggiungibile, per verità. E non sono quelli, credetelo, i miei momenti peggiori. Le leggi mendeliane, in ogni modo [...] risplendono in tutta la loro validità combinatoria in una caratterizzazione ibridata, di tipo barbarico, che fa di me l'erede (squatrinatissimo) delle genti infinite, e del mio misero vestito la tunica di tutti i mali: e di tutti i rattoppi»⁴⁸.

Questi riferimenti autobiografici sono motivati dall'idea secondo la quale la storia (sia essa individuale oppure collettiva) giochi un ruolo centrale nell'affrontare questioni di natura artistica. Infatti, proprio nell'apertura del saggio teorico l'ingegnere definisce il suo testo

Una confessione circa i problemi d'officina, o le angosce o i ragnateli d'officina, comporta di necessità dei riferimenti a una vita, a una biografia interna ed esterna, si ingrana in una gnoseologia e in un'etica, nel mio caso molto più poveramente e meno felicemente che in altri in una esigua e frammentaria

⁴⁵ Gadda (2008), p. 427.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Ivi, p. 438.

⁴⁸ Ivi, pp. 438-440.

*poetica: che il deflusso parallelo della mia vita e non vita ha reliquato, sì sì reliquato, frusaglia più o meno inutile, alle sponde del tempo consunto*⁴⁹.

La contestualizzazione storica è per lo scrittore un punto nevralgico all'interno dell'«operazione conoscitiva»⁵⁰, anzi, come ben sottolinea Paola Italia «il *primum* della narrativa di Gadda è un dato storico-biografico [...] per evitare la gratuità dell'errore»⁵¹, per non inciampare nella pania delle «menzogne salvatrici»⁵². Ancora una volta si riaffaccia, dunque, l'istanza realista (se s'intende, la volontà di rappresentazione del sentimento della realtà che traduce la narrazione in euresi)⁵³:

*Così lavora Gadda: partendo dalla realtà, da esperienze direttamente vissute, da parenti e conoscenti, zie e controzie, nonne e contrononne, amici, compagni di scuola e di gavetta, ingegneri e muratori, nobildonne, garzoni del macellaio e direttori d'orchestra, personaggi incontrati per caso e conosciuti da tempo, tutti osservati con l'occhio dello storico (la realtà è comprensibile solo nelle sue risonanze del passato) e dell'uomo di scienza (la realtà è comprensibile solo se parte di un sistema integrato). Anime che agiscono attraverso schemi, che permettano di decifrarne l'irrazionalità e ricostruirne il senso*⁵⁴.

Infatti viene ribadita, seppur più distesamente indagata in questa sede rispetto a *Tendo al mio fine*, la spinta prepotentemente conoscitiva⁵⁵ che la scrittura assume e incarna per Gadda. Egli definisce sé stesso attraverso una via negativa⁵⁶, definendosi un «non vate»⁵⁷ e nient'affatto uno scrittore-creatore-colombaccio⁵⁸, attinge a piene mani alle scienze esatte⁵⁹ per rievocare più fedelmente il reale, per evitare di cadere nelle trappole che il narcisismo

⁴⁹ Ivi, p. 427.

⁵⁰ Ivi, p. 428.

⁵¹ Italia (2017), p. 20.

⁵² Gadda (2008), p. 429.

⁵³ Cfr. Italia (2017), p. 20.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ «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 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 rappresentata» in Gadda (2008), pp. 429-430. Cfr. Italia (2017), p. 7 e ivi, p. 25.

⁵⁶ Una sorta di *Non chiederci la parola* compare in Gadda (2008), p. 429: «Non mi è dato affermare. La limpidezza naturale dell'affermazione nostra, più vera, è devertita ed è imbrattata in sul nascere. Una mano ignota, come di ferro, si sovrappone alla nostra mano bambina, regge senza averne delega il calamo: lo conduce ad astinenti lettere e pagine, e quasi alle menzogne salvatrici».

⁵⁷ Ivi, pp. 431-433.

⁵⁸ Ivi, pp. 427-428.

⁵⁹ Cfr. Ivi, p. 428.

sottende a chi scrive. Il tema, come avremo modo di vedere nel ripercorrere *Emilio e Narcisso*, è uno dei punti fondamentali di tutta la produzione gaddiana.

Resta il fatto che, in questa sede, lo scrittore si ritrova a fare i conti con i ferri del mestiere, più da vicino: egli si dimostra ben consapevole di quanto l'operazione euristica (che deriva tanto più dall'intrecciarsi di etica, poetica e gnoseologia)⁶⁰ è corrotta alla radice proprio dall'inadeguatezza dallo strumento parola. Scrive, infatti:

La parola convocata sotto penna non è vergine mai, anche se in una ipostasi titillatoria, e narcissica (e nei momenti di più accesa bischeraggine), lo scrittore può tener sé aliato, al creare, dal soffio di una purità primigenia: e sognare che la sua parola la discenda, come diafana ala di libellula, dal disopra ogni azzurro: cioè dall'invisibile increato. Le parole nostre, pazienterete, ma le son parole di tutti, pubblicatissime: che popoli e dottrine ci rimandano. Sono un collutorio comune di che più o meno bravamente ci gargarizziamo, risputandone ognuno in bocca all'altro e finalmente tutti in un guazzo [...]. Non è immanente ai millenni, il vocabolo: non è querce, è una muffa: è un prurito dei millenni⁶¹.

Seppur impreciso, soggetto alle mutazioni e alle degenerazioni del tempo, lo strumento-linguaggio non è sostituibile. Proprio per questo motivo è richiesto, a uno scrittore dalla profonda vocazione etica (ma non moralistica)⁶², l'impiego più ponderato, adeguato, accurato possibile della lingua. Lo scopo è sempre il medesimo: tentare con la pasta-linguaggio di aderire il più fedelmente alle cose, al gran pasticcio del reale. Nessun uso retorico è concesso, è necessario essere responsabili del proprio dettato. Da questo assunto Gadda riparte per difendersi dall'infamante accusa di eccessi di barocco⁶³ nell'appendice *L'editore chiede venia del recupero* che accompagna la *Cognizione*:

⁶⁰ Una buona dimostrazione del valore euristico ed edificante (in senso non retorico) della letteratura derivato dall'intrecciarsi di etica, poetica e gnoseologia (e dunque di vocazione mimetico-realista) è offerto da *Eros e Priapo*: «L'atto di conoscenza deve radicarsi nel vero, con potenti ed onnipermeanti radici, sì come faggio, d'antico faggio, contro cui vanamente il vento prorompe: non nel sogno e nell'astrazione cosiddetta teoretica: che conduce ad errore. Dacché l'astrarre (con abuso di lambicchi) dagli innumeri motivi della causalità una decina magra magra di preferiti motivi, e l'addarsi a filosofare e a giostrare su quelli, non costituisce filosofia, né storiografia, né politica: ma mero arbitrio, gnoseologico e pratico. Il desiderio e la prescia di edificare (e vada per il ficare, as you like it!) non devano bendarci gli occhi sulla natura del terreno, sui mezzi economici, sui materiali, sugli strumenti disponibili: e tanto meno sui limiti della nostra capacità di architetti» in Gadda (2016), p. 31.

⁶¹ Gadda (2008), pp. 436-437.

⁶² Cfr. Carmosino (2012), pp. 57-58.

⁶³ Dall'accusa del Barocco tenta di difendersi anche in *Lettere a Falqui*, 13 aprile 1948, p. 144, nota 95 riportata da Liliana Orlando in Orlando (2019), p. 531.

La sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenze o simboli spettacolari, maffe 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 [...]. Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume [...]: 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 [...]: 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»⁶⁴.

Resta da concludere la riflessione intorno a *Come lavoro*. La costruzione di questo saggio teorico, infatti, offre un elemento di riflessione interessante laddove ci si soffermi a osservare la costruzione dei piani narrativi che lo compongono. Infatti, è possibile ravvisare una struttura tutt'altro che lineare: dopo una preliminare dichiarazione dell'oggetto del saggio (i «problemi d'officina») e un breve inserto autobiografico inizia la vera e propria trattazione del tema (la demolizione della figura dello scrittore-creatore-demiurgo-colombaccio). Quest'ultima però viene interrotta da una digressione incentrata prima sulla crociata messa in campo dalle teorie fisiche ai danni dell'«immagine-feticcio» d'un «io che persiste» e, di seguito, dalla definizione dell'operazione conoscitiva. Ritorna, poi, la trattazione sul primissimo binario: la definizione della propria poetica attraverso la presa di distanza da alcune tipologie standardizzate di autore. Di nuovo, si riaffaccia, prima di introdurre la tanto detestata descrizione del profilo dello scrittore-vate, una lunga digressione sulla natura dell'atto espressivo e dell'atto conoscitivo nonché l'ennesimo strale al «bambolotto della credulità tolemaica»⁶⁵. Procede la lunga sequenza dedicata agli scrittori roboanti facili alle accensioni mistiche inframezzata da una lunga autodifesa nei confronti dell'accusa di barocco interrotta, a sua volta, dalla riflessione linguistica sull'evoluzione-deformazione cui le parole sono sottoposte nel corso del tempo. A chiudere il saggio è l'apologo conclusivo sul nevrotico uomo normale dell'Oltre Po Pavese, anticipato da un ritratto autobiografico.

Apparentemente la struttura di *Come lavoro* è profondamente caotica eppure con un'analisi più attenta è possibile intravedere un ordine ben preciso che impone l'intrecciarsi

⁶⁴ Gadda (1987), pp. 480-482.

⁶⁵ Gadda (2008), p. 431.

di binari narrativi differenti (la galleria dei profili di scrittori che Gadda aborrisce), riflessioni teoriche sugli strumenti artistici dall'altissimo tasso di tecnicismo e la componente autobiografica. Il filo della riflessione non si spezza mai, semmai si problematizza intrecciandosi ad altri, aprendo, nel suo interno, squarci digressivi che danno ragione di quanto fino a quel punto affermato fino alla suggestiva, vivacissima descrizione conclusiva che chiude e racchiude in sé tutti gli elementi indagati cristallizzandoli nell'immagine finale.

Per quanto concerne le questioni formali, misurati, limpidi (sebbene infarciti di lessico scientifico e psicoanalitico, talvolta in francese⁶⁶) è il linguaggio e il registro stilistico delle sezioni più strettamente teoriche. Lirico-tragica (seppur grottescamente) è la temperatura delle sequenze autobiografiche e sarcastico-umoristica (e dunque con la possibilità di attingere a varietà estreme, siano esse alte in chiave parodica o estremamente basse con l'intento denigratorio) è il tono delle sezioni dedicate ai ritratti degli autori da cui Gadda prende le distanze.

Alla seconda categoria, quella dei saggi che investigano tematiche ricorrenti all'interno della produzione gaddiana, appartiene *Emilio e Narcisso*, anch'esso presente all'interno della raccolta de *I viaggi, la morte e pubblicato*, per la prima volta, nel 1950 su «Ca balà». Il grande oggetto intorno al quale ruota il testo è quello del narcisismo in tutte le sue espressioni. Il tema, nella sua pervasività, attraversa l'intera produzione: da *Una tigre nel parco* al ritratto della malinconica Liliana Balducci⁶⁷, dall'analisi psicopatologica della scaturigine del morbo luetico del fascismo in *Eros e Priapo*⁶⁸ a *Letteratura e psicoanalisi*, dalle manie filantropiche ed edilizie dei signori marchesi nella *Cognizione* fino al dialogo a due voci de *L'egoista*.

Secondo il parere di Paola Italia, la letteratura acquisisce, per l'ingegnere, i connotati di una disciplina spiccatamente antinarcisistica⁶⁹, proprio in virtù dell'intersecarsi di etica,

⁶⁶ Gadda alla psicoanalisi ci si avvicina leggendo Freud in francese. Si consideri infatti la sua biblioteca personale conservata nel fondo del Burcardo che conta ben quattro testi in francese [*Essais de psychanalyse* (1929), *Essais de psychanalyse appliquée* (1933), *Introduction à la psychanalyse* (1929), *La psychopathologie de la vie quotidienne* (1926)] oltre al fatto che i testi psicoanalitici verranno tradotte in italiano solo a partire dal secondo dopoguerra. Cfr. Scarpa (2019), pp. 302-311.

⁶⁷ Amigoni (1995), p. 88-89.

⁶⁸ Ivi, p. 81.

⁶⁹ Italia (2017), pp. 9-10.

poetica e gnoseologia. Per questo motivo la psicoanalisi fornisce allo scrittore non tanto un mezzo terapeutico, quanto piuttosto uno strumento euristico capace di concorrere alla decodifica del reale e, dunque, il suo impiego nelle costruzioni narrative permette di ridurre le zone d'ombra che sfuggono alla comprensione dei fatti umani⁷⁰. Di nuovo fa capolino la vocazione mimetico-realista: per descrivere accuratamente e fedelmente il fondo oscuro della psiche è indispensabile impiegare i concetti e il lessico specialistico.

Tornando al saggio, ad aprire la riflessione è una contestualizzazione storica relativa alle scienze legate allo svezzamento e all'accudimento dei neonati (la nipiologia e, nello specifico, i passi compiuti all'interno della scuola napoletana del dottor Cacace)⁷¹. Gadda fornisce prontamente al lettore la bibliografia di base da lui adottata⁷² prima di affrontare la questione in oggetto ovvero la tassonomia del narcisismo.

Interessante è la struttura delle singole sezioni dedicate all'egotismo e all'egoismo che ricalca il medesimo schema: presentazione della letteratura scientifica, storia del termine cui segue l'esposizione del concetto e una brevissima carrellata di esempi⁷³. Il rigore professionale, già percorso, ma in filigrana, da un ghigno sarcastico, è però pronto a deflagrare dal momento in cui viene riproposta l'etimologia (che si dilata fino a racchiudere l'apologo della vicenda di Narciso⁷⁴) del termine narcisismo.

Il plurilinguismo, considerato il contesto saggistico, esplose. Le fonti latine dichiarate vengono citate e riproposte in lingua con il chiaro intento di amplificare la satira misurando la distanza fra la tragicità solenne di Ovidio e la meschinità autoriferita e imbecille di Narciso, abbondano espressioni gergali geoconnotate ed esclamazioni colloquiali che, nel tentativo (ben riuscito) di corrodere l'oggetto, abbassano il dettato⁷⁵. Non è un caso, infatti,

⁷⁰ «Alla psicanalisi mi sono avvicinato e ne ho largamente attinto idee e moventi conoscitivi con una intenzione e in una consapevolezza nettamente scientifico-positivista, cioè per estrarre da precise conoscenze dottrinali e sperimentali un soprappiù moderno della vecchia etica, della vecchia psicologia, e della cultura che potremmo chiamare parruccona e polverosa di un certo tardo illuminismo lombardo» in Arbasino (1977).

⁷¹ Gadda (2008), pp. 633-634.

⁷² Ivi, pp. 634-635.

⁷³ Ivi, p. 640.

⁷⁴ Ivi, pp. 643-650.

⁷⁵ Il plurilinguismo, in chiave grottescamente parodica, è notevole e conta nello specifico: l'uso di espressioni latine (in ivi p. 634 ma anche ivi, p. 639), usi linguistici tipici del toscano (in ivi pp. 644-646)

che spiri «uno zefiro parlativo» che avvicina pericolosamente il saggio al mostruoso pamphlet sul fascismo: medesimi sono gli anni di composizioni delle opere⁷⁶, piuttosto prossimo è l'oggetto⁷⁷, in comune è la varietà linguistica dialettale corrosiva⁷⁸. D'altro canto non c'è da stupirsi. L'opera omnia di Carlo Emilio Gadda è un enorme sistema di vasi comunicanti, come avremo modo di riscontrare più avanti.

È sul finale, però, che la penna s'incendia davvero. Un'ultima galleria di personaggi illustri chiude il saggio: grandi uomini e donne di scienza che hanno rielaborato e interpretato il mito di Narciso razionalizzandolo⁷⁹. Considerata la formazione scientifica dell'ingegnere, considerato l'impiego sostanziale di linguaggi tecnici in numerosi loci delle sue opere (talvolta addirittura vengono riportate intere formule matematiche⁸⁰) sembra inusuale la carnescalesca irrisione di queste figure appartenenti al mondo scientifico. L'autoreferenzialità degli stessi, chiusi nelle loro settoriali discipline, ha impedito di penetrare più a fondo quanto i greci orficamente avevano soltanto divinato: la legge del narcisismo. Essi, infatti, hanno interrotto la catena di significazione prodotta dal processo euristico scaturito dall'esegesi del mito, l'hanno banalizzato e questo non può che scatenare la satira feroce dell'etico scrittore:

Io, vermicciattolo, condivido pienamente il criterio di quei sommi: il loro punto di vista è de' più profondi e de' più veridici che sieno. Ma credo che la esegesi positiva, jonicizzante, non debba escludere la psicologista, e direi òrfica. La sovrapponibilità delle due interpretazioni, semmai, può testimoniare del genio di quel popolo che intuì e divinò e di poi descrisse e di poi celebrò nelle sue favole i dimolti moti della psiche, con una libertà che risulta impraticabile alla nostra cachettica prudenza: e vereconda stitichezza. Noi qua, col moccoletto a

rafforzati dall'espressione gergale, dichiaratamente geoconnotata «annusar la raggia» (in *ivi*, pp. 648-649) e l'inglese (in *ivi*, p. 644).

⁷⁶ L'inizio della composizione di *Eros e Priapo* è la metà degli anni Quaranta (per poi riprendere nella metà degli anni Cinquanta), Emilio e Narciso è, invece, del 1950. Il collegamento fra il saggio sul narcisismo e la «storia erotica dell'umanità, cioè de' suoi impulsi fagici e venerei e delle loro sublimazioni o pseudo-sublimazioni pragmatiche» è rintracciato da Rinaldi in Rinaldi (2010), p. 101.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ La varietà, nello specifico, è quella del toscano. Il diverso livello caustico dipende, fondamentalemente, dall'oggetto: entrambi i saggi analizzano un fenomeno (il narcisismo), ma nel caso del pamphlet vengono meglio illustrate le conseguenze disastrose dello stesso, le ferite sanguinolente della storia sono al centro. La volontà di riscatto (individuale e collettivo) dal morbo del fascismo determina un maggior grado di corrosività. Ad avvalorare questa tesi, si veda direttamente la dichiarazione d'intenti che apre *Eros e Priapo* in Gadda (2016), pp. 13-16.

⁷⁹ Gadda (2008), pp. 650-653.

⁸⁰ Gadda (2012), p. 98.

*mano della nostra mortificata virtù, sempre che farebbe d'uopo, avendo bene indagato, arrivare a capir meglio, a fondarci sul fondo, siamo qui a bubolare, d'ogni ombra che la candela medesima ci fa: sol che si tratti invece rubare, barare al gioco, smargiassare e mentire, allora non si bada a spese, non s'ha paura di nulla. Testa alta, petto in fuori*⁸¹.

La terza sotto-categoria di testi critici riguarda le recensioni ed è la sezione che conta il numero maggiore di componimenti. Per esemplificare tale categoria è stato scelto il trittico sul poeta di *Ossi di seppia* che conta tre articoli: *Poesia di Montale* (1931), *Montale, o l'uomo-mùsico* (1943) e *Poesia 1931-1932* (1966).

Comparso sulle colonne de «L' Ambrosiano», *Poesia di Montale* venne concepita come una recensione dell'edizione Carabba di *Ossi di Seppia* del 1931 e dell'edizione Vallecchi de *La casa dei doganieri ed altri versi* del 1932. Liliana Orlando ipotizza che, in realtà, ben più profonde ed emotive siano state le radici di tale testo e probabilmente esso tragga «origine da due colloqui avuti con Montale, allora direttore del Gabinetto Vieusseux, nel 1932, agli albori di un'amicizia che si sarebbe consolidata nel tempo»⁸².

Ad aprire la recensione è una breve biografia del poeta⁸³ nonché una retrospettiva sulla critica montaliana⁸⁴. È, infatti, proprio per il cattivo stato di salute della stessa (nello specifico in area meneghina) che l'ingegnere decide di scrivere questo breve saggio:

*La stampa milanese non s'è ancora occupata di Montale, salvo che Guido Piovene su queste stesse colonne, con l'acutezza usata; allorché vi disegnò un suo panorama della lirica e della narrativa contemporanea. Ora, dato il premio e dato il fascicolo del Vallecchi, data la capitale morale e dato in conseguenza un certo obbligo di sensibilità periferica, cioè verso chi respiri al di fuori de' bastioni di Maria Teresa, vogliasi indulgere alla mia penna se venga rompendo così austero silenzio, dopo che già lo ruppe, temerario avanguardista, il Piovene*⁸⁵.

A questa premessa segue l'analisi degli elementi peculiari della produzione di Montale: primo fra tutti il paesaggio ligure, «simbolo nell'attuazione della conoscenza e nella consumazione del dolore»⁸⁶ oltre al potere d'evasione che si sublima in un vero e proprio

⁸¹ Gadda (2008), p. 653.

⁸² Orlando (2019), p. 496.

⁸³ Gadda (2019), p. 74.

⁸⁴ Ivi, pp. 74-75.

⁸⁵ Ivi, p. 75.

⁸⁶ *Ibidem*.

«*cupio dissolvi*»⁸⁷. Gli ultimi due aspetti a esser posti in evidenza sono il simbolismo⁸⁸ e la musicalità⁸⁹ che contraddistinguono la poesia scarnificata degli *Ossi di seppia*. Non mancano, inoltre, richiami ai testi della raccolta quali *Crisalide*⁹⁰, *Arsenio*⁹¹, *In limine*⁹² e più distesamente *Delta*⁹³.

Interessante è l'andamento circolare del testo. In apertura e in chiusura Gadda si prodiga nel chiarire le ragioni e la natura del suo intervento. Le sue, su Montale, sono solo «brevissime, scheletriche, incompiute note»⁹⁴, non un articolo critico, soltanto un memento doveroso «per i cittadini insonni e per gli amatori di poesia, nella rumorosa città del silenzio»⁹⁵. L'ingegnere ha un sincero interesse per la diffusione della produzione dell'amico ligure poiché in essa egli intravede la possibilità di una scrittura etica, che non incrina, nonostante la tensione simbolista, il vero e anzi facilita il processo euristico. Molto acutamente, infatti, Daniela Carmosino nel suo prezioso saggio, pone di fianco *I viaggi, la morte a Poesia di Montale*⁹⁶: a differenza di Baudelaire e Rimbaud, il poeta ligure non sconfinava mai nei territori dell'irrealtà, non separa mai le dimensioni spazio e tempo⁹⁷ nonostante la tensione evasiva, nonostante le immagini allucinatorie. Scrive infatti Gadda:

La Liguria terrestre ed equorea è lo spunto da cui move la poesia di Montale: e divien simbolo nell'attuazione della conoscenza e nella consumazione del dolore. [...] Come la nostra conoscenza estetica si distende nelle «forme», cioè nei mezzi primi ed intrinseci, dello spazio e del tempo, così gli aspetti della Liguria montaliana sono l'alfabeto magico a mezzo del quale si adempie la possibilità espressiva del poeta. E la possibilità commotiva»⁹⁸.

Le parole colme d'ammirazione e il tono gonfio d'affetto non possono essere ascritti esclusivamente al rapporto d'amicizia ma piuttosto a una tangenza di prospettive, a una comunanza di intenti. D'altro canto Gadda, seppur attenuando e mutilando le accensioni

⁸⁷ Cfr. Ivi, pp. 76-77.

⁸⁸ Ivi, p. 78.

⁸⁹ Ivi, p. 80.

⁹⁰ Ivi, p. 77.

⁹¹ Ivi, p. 78.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Ivi, pp. 78-79.

⁹⁴ Ivi, p. 81.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Carmosino (2012), pp. 69-72.

⁹⁷ Ivi, p. 71.

⁹⁸ Gadda (2019), pp. 75-76.

polemiche della sua penna, non evita malcelate stroncature alle opere di amici e parenti a lui prossimi come nel caso del cugino Piero Gadda e all'amatissimo Tecchi⁹⁹.

Il secondo tassello del polittico su Montale è «un ritratto in prosa»¹⁰⁰ del poeta ligure pubblicato nel 1943 su «Tempo». *Montale, o l'uomo musicista* si apre con una lunga sezione biografica incentrata sulla propria provenienza ligure oltre che sulla formazione musicale e professionale. Si distingue, per eccezionale pregio, il ritratto fisico del poeta¹⁰¹ cui segue una panoramica sui suoi interessi e sulla sua produzione edita fino ad allora. Pochissimo spazio ha invece la descrizione delle caratteristiche tecniche della produzione artistica che viene ampiamente trattato nell'ultima recensione *Poesia 1931-1932*.

Composto in occasione di una raccolta costituita per il settantesimo compleanno del poeta, la recensione è contenuta nella silloge *Omaggio a Montale* pubblicata nel 1966. In apertura è possibile ravvisare due riflessioni di natura strettamente teorica: la prima riguarda il ruolo svolto dalla lettura¹⁰² e la seconda, invece, la tensione dialettica che si instaura fra l'arte e il poeta¹⁰³. Al centro di entrambe, e *trait d'union* fra le due considerazioni, il concetto di conoscenza:

Noi lettori dovremo pur registrare e dichiarare sul nostro foglio il mutarsi de' giorni e l'impreveduto gioco dell'inarrivato giocoliere, il poeta, in una successione temporale: poiché non è dato a noi, né al poeta, né ad alcuno di esprimere dentro il baleno della folgore i mille pensieri. Per noi e per tutti il numero è lo schema del tempo: e vale, in converso, la reciproca: solo il tempo ne concede di conoscere per enumerazione, di conoscere in assoluto¹⁰⁴.

Il dettato è prezioso e viene ribadito esplicitamente in questo contesto quanto precedentemente affermato in merito alle ragioni delle sincere attestazioni di stima da Gadda riservate a Montale: leggere le liriche del poeta ligure vuol dire progredire nel

⁹⁹ Stracuzzi (2008) ma vedi pure Carmosino (2012), p. 18, ma anche ivi, pp. 28-29.

¹⁰⁰ Orlando (2019), p. 502.

¹⁰¹ Si veda Gadda (2019), p. 125: «La sua immagine di allora procede verso di noi, come uscita dalle quinte d'un tempo enigmatico. Né triste, né lieta, in un atteggiamento di attesa e di fermezza, quasi di chi preveda un nuovo sberleffo del destino o l'opinione contraria d'un interlocutore clamoroso. Quasi di chi sia stato estratto da un suo disperato rimarginare, e muova, ancora tutto infarinato di angoscia, verso le occorrenze minute, anzi minutissime, di questo «piccino fermento» del suo vivere. Con la sigaretta dalla lunga e pericolante cènere nel bocchino di ciliegio, egli si avvanza a passetti esatti salutandoci sottovoce, con una formula secca, di timbro un po' genovese».

¹⁰² Gadda (2019), p. 273.

¹⁰³ Ivi, p. 274.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

processo di euresi, incrementare faticosamente, tentando di penetrare gli enigmi, il grado di conoscenza che coincide con il bene¹⁰⁵. Infatti, lo scrittore milanese sostiene che «certezza dichiarata è rara in Montale: e qui gli dobbiamo speciale gratitudine. Penserei alla luce dell'appagato conoscere»¹⁰⁶.

A queste si sommano le caratteristiche già apprezzate in *Poesia di Montale* e in questa sede ribadite: «smemorante ironia»¹⁰⁷ «talvolta sommessa, ad alcuni passaggi spietata o spinta fino al sarcasmo»¹⁰⁸, «la saggezza cosciente»¹⁰⁹, «il reciso negarsi del poeta a certa disposizione di pensieri nonché all'ardore di presagite illusioni»¹¹⁰. *Merigiare pallido e assorto* insieme a *Non chiederci la parola* sono al centro della breve analisi del testo condotta da Gadda¹¹¹.

Per concludere e passare, dunque, alla categoria della critica d'arte, è necessario tirare qualche conclusione con il supporto degli studi preziosi di Carmosino e Stracuzzi. La sezione delle recensioni (intese, in senso lato, come scritture su testi di altri) è al suo interno discretamente varia e conta «il modulo del medaglione» come nel caso di *Montale, o l'uomo mùsico, l'epicedio*¹¹², recensioni in senso stretto o prefazioni. Secondo il parere di Stracuzzi, è possibile ravvisare «un generale imbarazzo espressivo»¹¹³ da parte dell'ingegnere, incapace di selezionare un registro stilistico uniforme non già per inesperienza quanto piuttosto per ragioni d'altro genere.

Un buon esempio in tal senso è offerto dalle recensioni effettuate sulle opere degli amici Betti e Tecchi. Stracuzzi sottolinea che:

[...] Benché l'Ingegnere apprezzi assai poco l'opera letteraria di Tecchi, e quella in prosa di Betti, con ogni evidenza a ragione, non può enunciare apertamente i suoi giudizi negativi. [...] L'intreccio di tornaconti, favori e disagi fa sì che Gadda imposti le sue recensioni a Betti e a Tecchi sulla scorta di un registro eufemistico da una parte; e dall'altra che finisca per inviare gli articoli redatti prima ai due amici e corrispondenti, perché li vagliano, ne attenuino

¹⁰⁵ Carmosino (2012), pp. 59-63.

¹⁰⁶ Gadda (2019), p. 279.

¹⁰⁷ Ivi, p. 275.

¹⁰⁸ Ivi, p. 276.

¹⁰⁹ Ivi, p. 275.

¹¹⁰ Ivi, p. 276.

¹¹¹ Ivi, pp. 275-277.

¹¹² Ne è un buon esempio *Ritratto di Luigi Russo* in ivi, pp. 252-254.

¹¹³ Cfr. Stracuzzi (2008).

*ulteriormente i giudizi poco graditi e ne caldeggino infine la pubblicazione su giornali prestigiosi*¹¹⁴.

Non solo le questioni personali motivano le oscillazioni stilistiche del Gadda recensore ma anche una sorta di imbarazzo nei confronti del metalinguaggio¹¹⁵ nonché una certa tendenza alla rimozione del fatto formale dell'oggetto letterario sottoposto a esegesi¹¹⁶.

Ben altre sono le questioni su cui si sofferma Carmosino e sono riassumibili nell'importanza fondamentale della tensione etica¹¹⁷, nella dimensione profondamente autoreferenziale della scrittura gaddiana¹¹⁸, nella centralità del sapere psicoanalitico come strumento ermeneutico¹¹⁹, nella vocazione profondamente realista e nel culto per il vero¹²⁰, nell'attenzione alla storia¹²¹ e, in ultimo, nella percezione diacronica delle opere lette che instaura un rapporto dialettico con la tradizione.

La quarta microcategoria, non particolarmente ampia, riguarda la critica d'arte in senso stretto. Un buon campione risulta essere *Mostra di Ensor* (1950), il discorso tenuto alla Strozzi di Firenze in occasione della mostra dell'artista olandese e poi raccolto nelle colonne di «Letteratura/Arte contemporanea». Questo testo riproduce le caratteristiche cui ci ha già abituato la scrittura critica di Gadda: un'attenzione quasi archeologica nella ricostruzione del contesto e della biografia dell'autore in oggetto¹²², una riproposizione dei concetti fondamentali estrapolando citazioni di pungo di Ensor¹²³, un'analisi velocissima,

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ «Nelle prose recensive, in ogni caso, l'aspetto principale e più evidente consiste nella regolare rimozione del fatto formale. Gadda non dice pressoché nulla della lingua e dello stile dei libri che si trova a leggere, siano essi romanzi, poesie, saggi letterari o storici. [...] Se è vero, dunque, che il Gadda-recensore tende a rimuovere l'aspetto intrinsecamente testuale dei testi che deve recensire, è pur vero che egli è comunque costretto a qualificare in qualche modo ciò che sta leggendo, se non ad analizzarlo o a descriverlo: ciò comporta l'utilizzo di alcune modalità ampiamente ricorsive di perifrasi o parafrasi» in *ibidem*.

¹¹⁷ Carmosino (2012), pp. 54-63.

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 16-17.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 113-116.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 12-13.

¹²¹ Mi riferisco nello specifico non solo all'interesse per i romanzi storici, ma anche a una certa accuratezza nel ricostruire contesti e biografie degli autori trattati. Carmosino dedica a questo aspetto un intero capitolo: si veda *ivi*, pp. 75-104.

¹²² Gadda (2008), pp. 587-589.

¹²³ *Ivi*, p. 589.

quasi fulminea, delle incisioni esposte¹²⁴. Interessante, in questo contesto, è l'ammissione di non competenza che apre il testo:

Gentili visitatrici e visitatori, davanti a queste incisioni di Ensor mi è data la parola: me ne rincesce per voi: credo che i direttori della mostra abbiano voluto saggiare, nel mio dire, le reazioni del primo che passa [...]. Nessun titolo, cioè, nessuna competenza e nessuna autorità io mi riconosco, da poter interloquire in questioni di pittura, o di disegno, o d'acque forti o punte secche o zinchi o rami che siano. Il mio cervello, in questa materia, come in tante altre del resto, è così squisitamente disabilitato, ch'io mi ritrovo in grado di dar ragione a tutti, a tutti i poeti d'Italia come a tutti i pittori di Firenze¹²⁵.

Non dobbiamo dimenticare, infatti, che l'interesse per le arti figurative è vivissimo nell'ingegnere e si incarna in una doppia tipologia di reimpiego di tale sapere. Da una parte, infatti, è possibile ravvisare delle vere e proprie *ekfrasis*¹²⁶, dall'altra, invece, esso si esprime nell'utilizzo di similitudini con tecniche pittoriche per meglio descrivere un determinato fenomeno letterario¹²⁷. Le conoscenze artistiche dello scrittore milanese, infatti, non sono da sottovalutare e si esprimono in una molteplicità di forme differenti rispondendo allo spirito epistemofilo ed enciclopedico¹²⁸ che lo contraddistingue. Ciononostante la dimensione autodidattica impone quanto meno, seppur in maniera sarcastica, un'*excusatio non petita* circa le possibili accuse relative alla propria inadeguatezza e alla propria minima competenza in materia.

Fa eccezione, in quest'orizzonte, *Autografo per Giorgio De Chirico*. Pubblicato su «L'Ambrosiano» nel 1938, è un omaggio che «rivela un'adesione sentita, tesa a attingere il metafisico attraverso immagini evocative, in un contesto di rarefatta liricità»¹²⁹. Nessuna opera, infatti, viene citata espressamente: è, semmai, l'enigmatico riferimento ora a una colonna, ora ai cipressi, ora ai cavalli a lasciare intendere a quali tele lo scrittore si riferisca. La ricostruzione filologica degli ipotesti figurativi è complicata ulteriormente dall'assenza

¹²⁴ Ivi, pp. 589-593.

¹²⁵ Ivi, p. 587.

¹²⁶ Gadda (2014), pp. 183-187.

¹²⁷ Viene espressamente citato Caravaggio in *Apologia Manzoniiana* in Gadda (2019), pp. 18-19. Il riferimento al pittore, sostenuto dall'impiego di verbi semanticamente appartenenti al mondo delle arti figurative («disegnò», «dipinse»), è finalizzato a mettere in luce la maestria di Don Alessandro nella capacità di mimesi del reale sia esso linguistico (in ivi, p. 16) o figurativo.

¹²⁸ Gioanola (1977), pp. 155-156 ma anche ivi, p. 170.

¹²⁹ Orlando (2019), p. 522.

di un'occasione specifica nella quale sia stato concepito tale testo¹³⁰. Per omaggiare il pittore della metafisica, Gadda compone un testo in cui si susseguono, misteriosamente, riferimenti allusivi alle sue opere. La fredda e misuratissima professionalità, solo momentaneamente incrinata da venature appena percettibili di humor, di *Mostra di Ensor* cede il posto alla celebrazione lirica della produzione di De Chirico.

Rintracciare le opere alluse è davvero operazione ardua. Si pensi alla descrizione che segue:

Orribile è il pianto che non riusciamo ad ascoltare. Orribile è l'azzurra, spaziale persistenza del cielo sopra il mattino senza più storia. I bianchi cavalli sono usciti di mano ad Ettore, né il dominatore li raffrena, allentatasi nel suo pugno ogni facoltà di comando. La loro criniera, la loro coda si arricciano e si fanno labili come spuma d'eterno, si dissolvono nel vano aberrare della luce. Assistono con stupefatti occhi alla marina dove non è che memoria, azzurra memoria¹³¹.

Di cavalli che corrono sulla marina, ne attestano numerosi quadri di De Chirico. Si pensi a *“Le cheval d'Agamemnon (Due cavalli sulla spiaggia)”* del 1929 (e, dunque, compatibile con la data di composizione e pubblicazione del testo) o agli imbizzarriti *“Chevaux sur une plage”* del 1927 oppure a *Cavalli in riva al mare* del 1925. Allo stesso modo non poche problematiche solleva la descrizione dei muti filosofi:

Muti filosofi hanno indossato un accappatoio; i loro piedi con dieci dita hanno camminato la sabbia del mare agli screziati lidi, le loro nari hanno inalato geometrie irrefutabili; e nei cranii calvi erano gli eterni pensieri. E i penati dal cuore pieno di silenzio sussistono nel disperato ricordo. Essi hanno domestici archi, rossi tegoli nel cavo del cuore; i segni e le intenzioni di vita si sono obliterati nei loro volti e pertanto li oltraggiano e li accusano di essere menzogna e sopravvivenza retorica, tortiglioni d'addobbo residuati da stanca enéade, manichini del pittore accosciati su divani, privi di senso¹³².

Istantaneamente il pensiero va a *Inquietudine del filosofo* (1926), *Filosofi greci* (1925) e *Manichini in riva al mare* (1926). Non è però improbabile sostenere che il punto della questione sia un altro. Dalla visione e dalla contemplazione delle opere di De Chirico è possibile che sia nato un omaggio, esso stesso prosa metafisica, che emula lo stile del pittore, che tenta, attraverso un altro linguaggio, di rintracciare le medesime verità. Perché, come

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ Gadda (2019), p. 333.

¹³² *Ibidem.*

già sostenuto in questa sede, il problema non è tanto il mimetismo del reale, quanto piuttosto trovare un'espressione artistica (letteraria o figurativa che sia) capace di restituire qualcosa che possa essere più vero del vero, di incarnare «il sentimento del vero»¹³³, senza cedere al fascino travolgente dell'irrealtà non etica. Dietro le scaglie di Mediterraneo di Montale, dietro i flutti dell'Egeo di De Chirico non c'è alcun invito al viaggio e nessun battello ebbro, semmai «l'immobilità della luce, l'angoscia della memoria»¹³⁴, «la legge compòsita ed armoniosa della infinità, della totalità»¹³⁵.

La quinta sotto-categoria riguarda gli interventi critici sul teatro. Per illustrarla sono stati scelti due articoli comparsi nel medesimo numero de «Il mondo» del 1945 ovvero *La cena delle beffe* e *Rappresentare la «Celestina»?*. Questi due testi sono, fra loro, particolarmente distanti: il primo, infatti, è una vera e propria recensione di uno spettacolo cui Gadda ha partecipato, il secondo, invece, si pone come una riflessione sulla possibilità di riproporre, quasi cinque secoli dopo, l'opera attribuita a Fernando de Rojas. Da una parte l'esperienza personale e individuale, gonfia d'impressioni paradrammatiche (riflessioni sulla struttura del Verdi¹³⁶, annotazioni sugli altri spettatori¹³⁷), di annotazioni sulla messa in scena (scenografia¹³⁸, trucco¹³⁹, abiti¹⁴⁰, adattamento della lingua al toscano¹⁴¹) ma soprattutto si insinua qua e là qualche espressione più strettamente idiomatica (come il raddoppiamento fonosintattico proprio delle varietà centrali e toscana nello specifico¹⁴², esclamazioni proprie della varietà colloquiale¹⁴³) nonché brevi e fulminee stoccate sarcastiche. Con ogni probabilità quella messa in scena non ha incontrato particolarmente il gusto dell'ingegnere.

Dall'altra parte, invece, la materia e lo stile sono del tutto differenti. Dopo una contestualizzazione storica¹⁴⁴ e la messa in evidenza dell'importanza che l'opera ha avuto

¹³³ Italia (2017), p. 20.

¹³⁴ Gadda (2019), p. 332.

¹³⁵ Ivi, p. 77.

¹³⁶ Ivi, p. 357.

¹³⁷ Ivi, p. 358.

¹³⁸ Ivi, p. 357.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Ivi, p. 360.

¹⁴² Ivi, p. 357.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Gadda (2008), p. 534.

nella cultura occidentale¹⁴⁵, Gadda si pone la questione relativa alla possibilità (e alle modalità) di rappresentazione della *Celestina*. Secondo il parere dello scrittore milanese, è necessario, affinché il testo drammatico sia ancora fruibile dopo quasi cinque secoli, sfoltire la lungaggine¹⁴⁶ e utilizzare una lingua viva, materica, magari dialettale:

La trascrizione per la scena dovrebbe appoggiarsi a un ben definito tipo di parlata corrente (della piccola borghesia romana, o fiorentina sciolta, o della borghesia del nord). Eventuali inflessioni regionali o addirittura dialettali per alcuni personaggi. Vedrei divertendomi una Celestina molisana, o molisano-romanesca. La frase va spezzata, e articolata su moduli reali¹⁴⁷.

Le posizioni linguistiche di Gadda sono ribadite anche in altri loci¹⁴⁸. Ne risente anche il livello formale del saggio che si fa più misurato, posato, esclude varietà estreme ed espressioni gergali per allinearsi a una lingua e a uno stile mediano capace di mantenere inalterato il rigore e il nitore che un critico deve necessariamente avere.

L'ultima categoria, infine, raggruppa le prose giornalistiche più disparate, i più diversi elzeviri. Esse, infatti, toccano temi che vanno dalla descrizione di usi e costumi di determinati luoghi (*La festa dell'uva a Marino* oppure *Genti e terre d'Abruzzo*), resoconti di viaggi (*Da Buenos Aires a Resistencia*) fino alle tecnologie (*Nata col secolo*) senza dimenticare questioni più strettamente sociali come la disparità fra meridione e settentrione (*Nord-Sud, ancora*).

Si può azzardare l'ipotesi secondo la quale questa categoria di saggi sia quella, di fatto, più prossima alla narrativa se si considerano diversi aspetti. Primo fra tutti il minor grado di astrazione teorica e, di contro, la maggior aderenza a fatti ed episodi reali che implica, di conseguenza, la meno rigida postura davanti alla materia che non pretende, in alcun modo, l'algida precisione filologica propria delle recensioni o della prosa d'arte più in generale. In seconda istanza la tendenza che gli elzeviri hanno, effettivamente, di essere manipolati al fine di mettere in risalto la fabula piuttosto che la trattazione scientifica dell'argomento:

¹⁴⁵ Ivi, pp. 534-535.

¹⁴⁶ Ivi, p. 536.

¹⁴⁷ Ivi, p. 537.

¹⁴⁸ Si veda Frasca (2011), pp. 194-195. Per quanto concerne le affermazioni dell'autore in merito all'impiego della lingua viva si vedano, come esempi, i seguenti loci: Gadda (2008), pp. 489-494 e Gadda (2012), p. 109.

esempio notevole, in tal senso, è il racconto *Claudio disimpara a vivere...* contenuto ne *L'Adalgisa*¹⁴⁹.

Il campione scelto per questa sezione è *Palombari sull'Alpe* pubblicato su «Il tempo» nel 1948. Elzeviro «umoristico-industriale»¹⁵⁰, particolarmente caro a Gadda e dalla complicata storia editoriale¹⁵¹, descrive «una reale stupidaggine ingegneresca, + contiene una evidente (per quanto contrariante) moralità, oltre a descrizioni tecniche non facili»¹⁵². Al centro della narrazione è il tentativo di costruzione di un ulteriore bacino idrico in un lago che, però, si era dimostrato come un vero e proprio disastro ambientale. Due elementi risultano particolarmente interessanti: le descrizioni e l'impasto linguistico. La contestualizzazione della vicenda, infatti, impone un resoconto dell'ambiente in cui essa si svolge. Essa, però, è condotta su toni eccessivamente lirici e viene incrinata da un'imprecazione¹⁵³ che chiarisce l'intento parodistico di tutta la vicenda che verrà di lì a poco narrata. La dimensione comica, infatti, esplode con la descrizione volutamente caricaturale dell'avvocato, possessore di una villa nella prossimità del bacino idrico, dedito alla pesca (che acquisisce quasi il profilo di una caccia erotica)¹⁵⁴, vestito alla tirolese, profondamente ghiotto di trote¹⁵⁵, delle «sacre femmine»¹⁵⁶. La deformazione comica di tale ritratto non è estraneo al Gadda saggista e men che meno al Gadda narratore: indimenticabili, infatti, sono le rappresentazioni del grottesco addomesticatore di asparagi nell'Oltre Po Pavese in *Come lavoro*¹⁵⁷ o, ancora, delle vecchie

¹⁴⁹ Ivi, pp. 83-84.

¹⁵⁰ Gadda (2019), p. 530.

¹⁵¹ Ivi, p. 531.

¹⁵² Ivi, p. 530.

¹⁵³ Cfr. Ivi, pp. 413-414.

¹⁵⁴ «Viveva per le trote, delle trote. Per loro, solo per loro, si può dire, vestiva alla tirolese. [...] L'avvocato, a suo modo, cioè un po' crudelmente, ittiofagicamente, le amava: le concupiva quasi: ne dissertava come fossero proprio delle femmine (le trote) e di queste femmine desiderava, anzitutto, la copiosa moltiplicazione nel lago: poi che abbocassero all'amo, come una donna all'amore nuovo e conturbante di un drudo imprevisto: e da ultimo, quello scotersi, quell'agitarsi, all'aria ossigenata dei duemila, che recava a lui il pranzo e la sacrale ingestione del corpo amato, e a loro, col verme in gola, e il rampino pure, che non ischerza, gli spasimi di una soffocazione mortale» in Ivi, p. 414.

¹⁵⁵ Per il ritratto completo dell'avvocato cfr. Ivi, pp. 414-415.

¹⁵⁶ Ivi, p. 417.

¹⁵⁷ Gadda (2008), pp. 441-443.

zie contesse senza più denti ma sempre pronte a mitragliare «carovane di maledizioni motorizzate» dell'*Adalgisa*¹⁵⁸.

La voce del narratore, che in altri contesti si fa labile fino a scomparire nel vociare collettivo o negli idioletti dei singoli personaggi¹⁵⁹, è in *Palombari sull'Alpe* fortissima. Essa infatti, interviene, arricchisce il plurilinguismo¹⁶⁰ con espressioni idiomatiche e inserzioni metadiscorsive come nel passo che segue:

*Nessun attivista aveva soffiato loro ad orecchio il diabolico sproposito che «lo spirito vince la materia». Sì, stai fino. Prima di tutto è da vedere di che materia si discorre: se è roba dura, come gneiss o granito o sienite, o una marmellata fetente: e, poi, che spirito è che il demiurgo padre gli ha versato a uno nella capa: il fabbro. Lì, c'era 'na schiumarola morenica: e proprio da una galleria in morena, sotto pressione d'acqua di 30 metri (3 atmosfere) il lago dei Bovi tanto garbatamente titillato avrebbe dovuto far pipì, e largire, agli ingegneri attivisti, l'auspicata vittoria sulla materia? Una pisciatina per benino? Bah!*¹⁶¹

La tavolozza stilistica dello scrittore si concede, in un elzeviro dal taglio comico, la libertà di abbandonarsi a una dilatazione degli stilemi. In altri contesti già analizzati, infatti, le risorse espressive vengono limitate a varietà linguistiche addomesticate, mediane, non eccessive per riuscire a costruire un linguaggio misurato capace di osservare, il più obiettivamente possibile, un dato oggetto (sia esso letterario, drammatico, d'arte figurativa). In questo caso, invece, vien fuori, prepotentemente, «quell'irrinunciabile piacere profondamente consolatorio -tante volte testimoniato- della parola giocosa»¹⁶² che imparenta profondamente questi scritti tecnici alla narrativa. *Palombari sull'Alpe* vorrebbe raccontare un fenomeno oggettivo (un disastro ambientale nato da una certa superficialità e da una certa incapacità professionale) ma finisce con l'essere un testo ibrido a metà strada fra un racconto e un approfondimento tecnico, dalla profonda vocazione narrativa e dalle fortissime tinte comiche.

¹⁵⁸ Gadda (2012), pp. 208-209.

¹⁵⁹ Scrive Agosti: «[...] si potrà subito rilevare un primo fatto decisamente clamoroso: *la dissipazione della voce narrativa*, la quale, nel testo, non gode di nessuno statuto linguistico proprio, ma risulta, per così dire, alienata nella vociferazione babelica della rappresentazione» in Agosti (2016), p. 12. Più avanti, però, chiarisce le conseguenze di tale fenomeno in ivi pp. 16-18 e le ragioni psicoanalitiche alla base in ivi, pp. 32-33.

¹⁶⁰ Compaiono, infatti, l'inglese, il lessico ittico specialistico e, in chiave parodica, il latino. Cfr. Gadda (2019), p. 415.

¹⁶¹ Ivi, p. 416.

¹⁶² Patrizi (2014), p. 187.

Quello che si presenta al lettore, per quanto riguarda il genere saggistico praticato da Gadda, è un quadro composito, articolato in tante sotto-categorie, dove si rintracciano costanti ed eccezioni, che si nutre di un plurilinguismo talvolta sottaciuto, altre volte invece esplosivo, contraddistinto dalla «mescidanza tra le tipologie di scrittura diverse ed intrecciate»¹⁶³. Molto acutamente Liliana Orlando scrive:

Una tensione magica sembra sostentar sulle fiamme il pentolone gaddiano dove ribollono, con parvenze inattese, creature e forme tuttavia pervenutegli dal mondo. Così dalle forconate che l'autore di quando in quando regala al suo lesso, taluno penserebbe ad una cottura laboriosa, a una vana magia. Ma tutti i pezzi di malabestia con tutti i sedani e tutte le carote ch'egli butta a vorticare e a dar vapore in quel subbuglio, rivengono l'un dopo l'altro a galla secondo necessità: una rappresentazione formale si adempie. Dalla congestione si schiarisce il disegno; nel disegno si ferma il giudizio: l'amarezza, il dolore disperato, lo scherno, la carità, la speranza; e, incancellabile, il richiamo della terra¹⁶⁴.

Crederci di poter appiattire la cucina stregonica dell'officina gaddiana è del tutto impensabile e la produzione saggistica non fa eccezione. Nella prossima sezione, quella conclusiva, si procederà a riproporre sinteticamente le costanti presenti nella produzione critica dello scrittore milanese e a rispondere al quesito relativo al ruolo svolto da tale tipo di testi nel suo percorso artistico.

Conclusioni

Quanto finora è stato osservato ci permette di rintracciare un fondo comune alla scrittura saggistica e d'approfondimento che riguarda l'eticità della parola (legata alla triangolazione fra etica, gnoseologia e poetica), l'eterogeneità dei materiali e delle forme adottate, la presenza fondamentale del dato biografico e storico necessario affinché si possa non solo contestualizzare ma più attentamente condurre un'indagine adeguata nonché una presenza costante, seppur in gradi variabili, del plurilinguismo e del pluristilismo motivati dalla vocazione mimetico-realista e dalla prossimità (maggiore o minore) alla narrativa.

¹⁶³ Ivi, p. 151.

¹⁶⁴ Orlando (2008), p. 1238.

L'esercizio del critico non può che essere considerato un binario parallelo (e, dunque, non meno importante) rispetto alla produzione narrativa (sebbene con punti di tangenza notevoli) che accompagna, dagli albori, fino all'età matura, tutta l'esperienza artistica ed esistenziale dell'ingegnere. Restano, però, numerosi aspetti ancora da indagare. In prima istanza, infatti, risulterebbe di particolare interesse analizzare il rapporto effettivo fra le posizioni estetiche, le scelte formali dichiarate nel bacino saggistico e le realizzazioni narrative nei romanzi e nei racconti. In seconda istanza, proprio in virtù della natura laboratoriale dell'esperienza critica, si potrebbe attingere a essa per mettere maggiormente a fuoco le componenti che compongono l'intero continente Gadda (interessi, letture compiute dall'autore, metodologie di studio, evoluzione delle proprie posizioni artistiche). Inoltre manca una mappatura esaustiva e completa di tutti gli esercizi saggistici dell'ingegnere.

In conclusione, *I viaggi, la morte e Divagazioni e garbuglio* offrono, a chiunque voglia impelagarsi negli intrichi del continente Gadda, una bussola indispensabile per non smarrirsi, una costellazione rassicurante per non naufragare oltre che un terreno ancora da esplorare.

Michela Maria Palumbo

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

pmichelamaria@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Agosti (2016)

Stefano Agosti, *Gadda ossia Quando il linguaggio non va in vacanza*, Milano, il Saggiatore, 2016.

Amigoni (1995)

Ferdinando Amigoni, *La più semplice macchina*, Bologna, il Mulino, 1995.

Arbasino (1977)

Alberto Arbasino, *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1977.

Consultabile online presso il seguente indirizzo:

<<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/arbasinogeniuslocii.php>>

(data di ultima consultazione 22/09/2022).

Carmosino (2012)

Daniela Carmosino, *Come combattenti in duello. Gadda critico letterario*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2012.

Gadda (1955)

Carlo Emilio Gadda, *Castello di Udine* in Id., *I sogni e la folgore*, Torino, Einaudi, 1955.

Gadda (1987)

Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di Achille Manzotti, Torino, Einaudi, 1987.

Gadda (2008)

Carlo Emilio Gadda, *I viaggi, la morte* in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi, giornali, favole e altri scritti I*, a cura di Dante Isella, Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Milano, Garzanti, 2008, pp. 424-667.

Gadda (2012)

Carlo Emilio Gadda, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 2012.

Gadda (2013)

Carlo Emilio Gadda, *Un gomitolo di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, Milano, Adelphi, 2013.

Gadda (2014)

Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 2014.

Gadda (2016)

Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.

Gadda (2019)

Carlo Emilio Gadda, *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di Liliana Orlando, Milano, Adelphi, 2019.

Gioanola (1977)

Elio Gioanola, *L'uomo dei topazi. Saggio psicoanalitico su C. E. Gadda*, Genova, Il melangolo, 1977.

Giuliani (1977),

Alfredo Giuliani, *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977.

Frasca (2011)

Gabriele Frasca, *Un quanto d'erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Napoli, Edizioni d'if, 2011.

Italia (2017)

Paola Italia, *Come lavorava Gadda*, Roma, Carocci, 2017.

Manzotti (1987)

Achille Manzotti, *Introduzione*, in Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1987.

Martignoni (2008)

Clelia Martignoni, *Note ai testi*, in Carlo Emilio Gadda, *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi, giornali, favole e altri scritti I*, a cura di Dante Isella, Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Milano, Garzanti, 2008, pp. 1299-1327.

Orlando (2008)

Liliana Orlando, *Nota ai testi*, in Carlo Emilio Gadda, *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi, giornali, favole e altri scritti I*, a cura di Dante Isella, Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Milano, Garzanti, 2008, p. 1238.

Orlando (2019)

Liliana Orlando, *Nota al testo*, in Carlo Emilio Gadda, *Divagazioni e garbuglio. Scritti dispersi*, a cura di Liliana Orlando, Milano, Adelphi, 2019.

Patrizi (2014)

Giorgio Patrizi, *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2014.

Rinaldi (2010)

Rinaldo Rinaldi, *Gadda*, Bologna, il Mulino, 2010.

Roscioni (1995)

Giancarlo Roscioni, *Il problema degli indici di Gadda in Le lingue di Gadda. Atti del Convegno di Basilea 10-12 dicembre 1993*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 32-33.

Roscioni (1997)

Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997.

Scarpa (2019)

Domenico Scarpa, *Casi editoriali. 1915-1981*, in Giancarlo Alfano e Stefano Carrai, *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019.

Stracuzzi (2008)

Riccardo Stracuzzi, *Le recensioni di Gadda*, in Carlo Emilio Gadda, *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi, giornali, favole I*, a cura di Dante Isella, Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Milano, Garzanti, 2008, pp. 669-1226.

Consultabile online presso il seguente indirizzo:

<<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/articles/stracconf1.php>>

(data ultima consultazione: 22/09/2022).

Book Reviews, theoretical reflections, prose of art, journalistic articles: Carlo Emilio Gadda's essays are particularly interesting because they are very heterogeneous in form and content. They also offer an interesting point of view on the writer's creative process. The main purpose of the research is to find common characteristics in the texts, while highlighting their peculiarities. Plurilingualism, Pluristilism, osmosis with fiction, attention to the biographical and autobiographical dimension, psychoanalytic knowledge are characteristics that all the essays has. In addition, critical writing is preferred spot to engage with contemporary and traditional writers in a interdiscursive dimension: talking about ideas of others, Gadda talks about himself. The perspective

of this research is global and includes the texts from I viaggi, la morte as well as those collected in Grovigli e garbuglio.

Parole chiave: *Gadda, viaggi, morte, divagazioni e garbuglio, autobiografia e biografia, plurilinguismo*