

MARIANNA SCAMARDELLA, **Ombre senza volto e l'armonia della disarmonia**
tra Carlo Emilio Gadda e Italo Calvino

Le plurivoci dell'io

Non si può distinguere il magma di plurivoci dell'io nella scrittura «pulviscolare»¹ di Calvino, dove i frammenti in prima persona sparsi nei suoi scritti attuano un processo di straniamento creando un affresco senza risoluzione sul piano soggettivale. La voce di chi parla è sempre affidata a qualcun altro, come se il messaggio narrativo passasse di bocca in bocca, fino ad arrivare «all'ultima persona che resta al mondo»².

La ricerca di un'identità ben definita è costellata di fallimenti e tentativi, così come la ripetizione continua dell'*incipit* in alcuni suoi romanzi che vanno per esempio a costituire, rispettivamente, la *Prefazione del Sentiero dei nidi di ragno* e la narrazione in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove l'amalgama di voci diverse giunge ad un meccanismo narrativo unitario secondo «una comunanza d'orizzonte mentale»³ sostituendo, all'appesantimento psicologico, la rapidità di un unico flusso di funzioni. Anche la scrittura autobiografica diventa, per tal motivo, un esperimento narrativo; si pensi a *La strada di San Giovanni*, dove il cammino tracciato è quello dell'«ombra d'un autore»⁴, per riprendere un'espressione di Stendhal citata da Calvino stesso, che accompagni «i passi diffidenti nei territori del destino individuale, dell'io, del (come ora dicono) vissuto»⁵.

¹ Il modello, il sistema, un'alterità intesa come totalità compatta, in positivo o negativo rispetto al già dato, non possono funzionare se non smontati e (ri)composti. Nel suo commiato a Fourier del 1973, che è evidentemente un commiato anche a un'idea di utopia intesa come modello e come sistema, di utopia che «sente il bisogno di opporre una sua compattezza e permanenza al mondo ch'essa rifiuta e che si mostra altrettanto compatto e pervicace», lo scrittore infatti parla di «utopia pulviscolare». Calvino (1980), p. 307.

² Calvino (1993), p. 233.

³ Lavagetto (2001), p. 49.

⁴ Calvino (1990), p. 34.

⁵ Ivi, pp. 35-36.

La ricostruzione dell'*io* non avviene seguendo il modello de *Le confessioni* di Jean-Jacques Rousseau⁶, ma procede per luoghi della memoria, decostruendo lo spazio interno al soggetto in funzione di una rievocazione di luoghi esterni. L'*io* calviniano diventa, in altri termini, una tipografica urbana dove sono "la punta di Francia", "la collina di San Pietro", "i cartelloni del cinema", "le edicole", "Piazza Colombo" e "la marina" a sancirne una definizione, per ricordare anche Perec in *Specie di spazi*, per il quale «vivere è passare da uno spazio all'altro»⁷.

Secondo quello che Asor Rosa ha definito lo «stile Calvino» ben riconoscibile che demolisce «una visione razionalistica dell'autore»⁸, il soggetto diventa una mappa di paesi differenti, dove i confini segnati sono l'unico modo di conferire un'unità a città e segni diversi; si pensi rispettivamente a *Ti con zero* e *Le città invisibili* in cui il lettore prova a costruire un soggetto attraverso le descrizioni di città immaginarie che scaturiscono dalle narrazioni che Marco Polo fa a Kublai Khan. Là dove non ci sono mura, edifici e cartelloni, subentra, per dirla montalianamente, *quell'aria di vetro*, dove è il vuoto che costruisce identità; in *Ultimo viene il corvo* il rapporto tra il corvo e il ragazzo stabilisce un legame stretto tra esseri animati rispetto agli oggetti: «Era strano, a pensarci, essere circondati così d'aria, separati da metri d'aria dalle altre cose»⁹. I proiettili attraversano il vuoto ed è dunque proprio quest'ultimo ad unire i due punti. Così come il cammino dell'eroe nel *Cavaliere inesistente* dove la strada si può tracciare solo segnando crocette sulla cartina del mondo, in una specie di gioco su un piano orizzontale, una battaglia navale che segna le coordinate del destino di ognuno: «Meglio sarebbe, per aiutarmi a narrare, se mi disegnassi una carta dei luoghi, con il dolce paese di Francia, e la fiera Bretagna, ed il canale d'Inghilterra colmo dei neri flutti, e lassù l'alta Scozia»¹⁰. Il soggetto in Calvino non è più

⁶ Nelle *Confessioni* ricorrono molte avversative sancite dai *però* che nella scrittura autobiografica rousseauiana occultano una spiegazione che non può essere scritta perché se lo fosse incrinerebbe la logica mitica del racconto, e che d'altra parte non può essere del tutto eliminata perché è la spia di un'altra verità o, meglio, di un'altra logica che continua a parlare nel testo revocando melodicamente la memoria passata. Rousseau (1976), p. 65.

⁷ Perec (1989), p. 32.

⁸ Asor Rosa (2001), p. 68.

⁹ Calvino (1949), p. 52.

¹⁰ Calvino (1995), p. 46.

flusso ma una serie di combinazioni, come ricorda in una sua conferenza del 1967 che prende il titolo di *Cibernetica e fantasmi*, dove lo spirito è «una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi» e dove il processo attuato è quello «d'una rivincita della discontinuità, divisibilità, combinatorietà, su tutto ciò che è corso continuo, gamma di sfumature che stinguono una sull'altra»¹¹. Non è un caso che Calvino usò un termine matematico, «discreto»¹², inteso come una quantità che si compone di parti separate, rovesciando la continuità biologica hegeliana e darwiniana. L'*io* non si forma più attraverso una realtà continua e razionale ma incede per opposizioni, costruendosi nell'esatto momento in cui si annienta. Ciò conduce inevitabilmente alla follia; si pensi al personaggio di Orlando nel *Castello dei destini incrociati* che diventa pazzo per amore nell'istante in cui abbandona l'elemento divisorio rappresentato dalla sua Durlindana, che con la lama taglia il flusso razionale nei campi di guerra «regno del discontinuo e del distinto» e si abbandona alla continuità della foresta, sotto «la luna che è un paese sconfitto», come luogo naturale della vita che, paradossalmente, è per lui innaturale a causa della sua linearità:

Tutto il bosco pareva dirgli: -Non andare! Perché deserti i metallici campi di guerra, regno del discontinuo e del distinto, le congeniali carneficine in cui eccelle il tuo talento nello scomporre e nell'escludere, e t'avventuri nella verde mucillaginosa natura, tra le spire della continuità vivente?»¹³

Con tutta evidenza, la domanda retorica mette in mostra, paradossalmente, l'importanza e la potenza del discontinuo rispetto ai pericoli della continuità. Sarà Orlando stesso, alla fine, ad ammettere che «il mondo si legge all'incontrario»¹⁴. La realtà esterna ma, prima ancora, quella interna al soggetto, è pertanto una diffrazione che divide l'*io* e l'*Altro da sé* in infinite unità più piccole impossibili da cogliere, eppure, il tentativo di distinguerle mantiene in vita e prolunga l'attesa di un'ipotesi di morte. Il signor Palomar scruta attentamente il filo d'erba e l'onda, confondendo lo sguardo, in giardini ben più ampi e in un mare indistinguibile, ma solo in questo modo sfugge alla morte cadendo nell'inganno

¹¹ Calvino (1988), p. 29.

¹² Ivi, p. 68.

¹³ Calvino (1973), p. 62.

¹⁴ Ivi, p. 64.

della continuità mentre invece il tutto è solo un insieme di schegge: «Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, - pensa Palomar, - e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine»¹⁵ e «tutto appare avvolto in un pulviscolo»¹⁶.

L'organizzazione del disordine

È il disordine che può creare ordine dove la costruzione in potenza, nell'atto della decostruzione, va a comporre una narrazione che prevede la «morte dell'autore»¹⁷ attuando un meccanismo identitario non nel soggetto ma nella trama. I fantasmi prendono così vita, se si pensa anche a *Il castello dei destini incrociati*, dove mescolare le carte, costruisce uno spazio-tempo che attesta la presenza delle voci narranti che precedentemente avevano perso la parola attraversando la foresta della continuità. Non c'è presenza dell'*io*, se non «nel cuore caotico delle cose, al centro del quadrato dei tarocchi e del mondo, al punto d'intersezione di tutti gli ordini possibili»¹⁸.

Ancora più efficace è il caso di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, che inizia all'insegna di una sfida pronominale dove l'*io* si annulla per lasciare spazio al *tu*. Il Lettore diventa dunque una sorta di protagonista senza nome in cui il vero lettore del libro si può identificare. Calvino mette subito in evidenza l'idea di frantumazione, dove il nulla del soggetto trova spazio nella proiezione di quel *qualcuno* che è al di fuori di sé, un probabile *tu* che si distingue nella disgregazione universale: «La dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non in spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono»¹⁹.

La frantumazione è nell'attesa che diventa disattesa, là dove tutto si smonta e nulla si costruisce, né sul piano identitario né narrativo: continuità e frantumazione coincidono con gli errori di impaginazione e altri incidenti che avvengono nel libro che il lettore ha in mano.

¹⁵ Calvino (1983), p. 43.

¹⁶ Serra (1996), p. 51.

¹⁷ Barthes (1988), p. 32.

¹⁸ Calvino (1973), p. 94.

¹⁹ Calvino (1979), p. 8.

Ogni capitolo è l'inizio di un romanzo diverso, così come l'onda che Palomar pensava di avere individuato non era altro che un'altra onda che ha attraversato la prima prendendo il suo posto, e così via, in una continuità che non è linearità ma caos, come si evince soprattutto nel settimo capitolo. È qui che avviene un ulteriore passaggio pronominale che oltrepassa l'*io* e il *tu* fino ad arrivare ad una terza persona: «Il tempo che questo libro in seconda persona si rivolga non più soltanto a un generico tu maschile [...], ma direttamente a te che sei entrata fin dal Secondo Capitolo come Terza Persona necessaria perché il romanzo sia un romanzo»²⁰.

L'*io* sparisce ancora di più e prendono la sua identità gli *oggetti desueti*; per esempio, in una cucina «sono le provviste che possono dirci qualcosa», «un'occhiata al frigorifero può permetterci di raccogliere altri dati preziosi»²¹, o parecchi volumi sparsi ovunque per casa attestano che «la tua mente ha pareti interne che permettono di separare tempi diversi in cui fermarsi o scorrere»²².

Gli oggetti, scrive Calvino, sono «marcati del tuo possesso» e, per questo, «non hanno più l'aria di essere lì per caso»²³. Il gioco pronominale continua e, in particolar modo, in una parentesi l'autore mette a punto ancora di più il *game di misunderstanding o mise en abyme*: «Il *tu* che era passato alla Lettrice può da una frase all'altra tornare a puntarsi su di te. Sei sempre uno dei *tu* possibili»²⁴. A mano a mano che il lettore procede nella lettura, come Calvino stesso sottolinea, «sembra d'esser sfiorato da ombre senza volto», «frammenti di te staccati dal contesto»²⁵.

Il gioco continua e nel capitolo settimo solo la pluridimensionalità del probabile soggetto lo salva dal caos nemico: «Ho compreso che solo moltiplicandomi, moltiplicando la mia persona, la mia presenza, le mie uscite di casa e i miei ritorni, avrei potuto rendere più improbabile la mia causa in mani nemiche», così che, afferma uno dei frammenti dell'*io* che parla, «un sistema di specchi che moltiplicasse la mia immagine all'infinito e ne restituisse

²⁰ Ivi, p. 142.

²¹ Ivi, pp. 143-144.

²² Ivi, p. 145.

²³ Ivi, p. 144.

²⁴ Ivi, p. 148.

²⁵ Ivi, p. 149.

l'essenza in un'unica immagine, mi rivelerebbe l'anima del tutto che si nasconde nella mia»²⁶.

La stessa molteplicità che si riscontra già dall'*incipit* della *Storia della sposa dannata* contenuta nel *Castello*: «Non so quanti di noi fossero riusciti a decifrare la storia senza perdersi in mezzo a tutte queste creature di coppe e denari che saltavano fuori»²⁷. Secondo un climax ascendente di decontrazione graduale, si arriva al capitolo ottavo in cui vi è una riflessione metaletteraria presentata attraverso le pagine di diario dello scrittore Silas Flannery che vuole annientarsi fino a far rimanere di lui solo le dita della mano: «Non sono capace di scrivere. Vorrei sparire, lasciare all'attesa che incombe nei loro occhi il foglio infilato nella macchina, tutt'al più le mie dita che battono i tasti»²⁸.

Rovesciando totalmente il *cogito ergo sum* kantiano, anche il pensiero passa dal piano della soggettività a quello dell'oggettività: «Ho letto in un libro che l'oggettività del pensiero si può esprimere usando il verbo pensare alla terza persona personale»²⁹. Non esisteva verità del soggetto ma «la rivelazione d'una verità cosmica»³⁰ che riporta a quel medesimo "schermo unitario" di cui si parla nella *Storia dell'ingrato punito* contenuta ne *Il castello dei destini incrociati*. In altri termini, c'è una sottrazione di peso, per riprendere la *Leggerezza*, una delle sei *Lezioni americane*.

A questo punto risulta interessante porre un'ulteriore attenzione sul personaggio di Ludmilla, che sembra funzionale ancora di più a sottolineare una debolezza del soggetto: «Dopo che Lotaria le aveva parlato dei nostri incontri, aveva voluto verificare di persona, come per confermare la mia esistenza»³¹. O, ancora, «per questa donna io non sono altro che un'impersonale energia grafica, pronta a trasportare dall'inespresso alla scrittura un mondo immaginario che esiste indipendentemente da me»³².

²⁶ Ivi, p. 163.

²⁷ Calvino (1973), p. 32.

²⁸ Calvino (1979), p. 170.

²⁹ Ivi, p. 176.

³⁰ Ivi, p. 183.

³¹ Ivi, p. 192.

³² Ivi, pp. 45-46.

Il soggetto è scomposto e decomposto “sulla terra insensata”, all’interno di una combinatoria di un «mondo all’incontrario, dove l’asino è re, l’uomo è quadrupede, i fanciulli governano gli anziani, le sonnambule reggono il timone, i cittadini vorticano come scoiattoli nel mulinello della gabbia, e quanti altri paradossi l’immaginazione può scomporre e ricomporre»³³ perché «non c’è certezza fuori dalla falsificazione»³⁴, come scrive verso la fine del libro.

Ciò che limita l’io è la sua collocazione sulla terra. L’unico modo per tentare un’affermazione soggettiva è la sospensione, il vuoto, il nulla, inteso per parlare ancora di rovesci, come l’unico stadio di salvezza. A tal proposito si pensi alla conclusione del capitolo nono *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, contenute nello stesso libro, in cui a distinguere il masso di foglie che cadono dagli alberi è il fatto che, cadendo, ogni foglia si trova ad un’altezza diversa dalle altre, «per cui lo spazio vuoto e insensibile in cui si situano le sensazioni visive può essere suddiviso in una successione di livelli in ognuno dei quali si trova a volteggiare una e una sola fogliolina»³⁵, mentre il filo d’erba è indistinguibile per Palomar poiché fa parte del prato che sta sulla terra.

La forza sta dunque nel non essere *in nessun luogo*. In tal modo la decomposizione del soggetto dalla «memoria deserta»³⁶, coincide con quella del libro che «è sbriciolato, dissolto, non più ricomponibile, come una duna di sabbia soffiata via dal vento»³⁷. Non può esserci una costruzione del soggetto perché l’approdo finale è «il senso che il mondo è la fine di tutto ciò che c’è al mondo, che la sola cosa che ci sia al mondo è la fine del mondo»³⁸. Anche il soggetto, come la foglia prima citata, esiste unicamente nel nulla; ecco che dunque l’io si riconosce solo quando non si distingue più: «Eccomi, dunque, a percorrere questa superficie vuota che è il mondo»³⁹. Alla fine, il Lettore che è un io *senza centro* e la Lettrice Ludmilla, la

³³ Ivi, p. 40.

³⁴ Ivi, p. 193.

³⁵ Ivi, p. 198.

³⁶ Ivi, p. 230.

³⁷ Ivi, p. 221.

³⁸ Ivi, p. 224.

³⁹ Ivi, p. 226.

quale «è una terza persona necessaria affinché un romanzo sia un romanzo»⁴⁰, si uniscono e danno origine al Voi. Si incontra la differenza, si sana la diffrazione.

A tal riguardo, si pensi al finale di *Storie di cronopios e di fama* di Cortázar in cui i *famas*, rappresentanti l'ordine e la razionalità, si scontrano con i *cronopios* che simboleggiano il rovescio della razionalità⁴¹. Alla fine, rispettivamente, essi si incontrano all'intersezione tra l'azione e il pensiero, nel punto esatto dello stesso sentimento. È nella diversità che si riconoscono l'uno nell'altro come dimostra l'ultimo racconto in cui «un fama e un cronopio sono grandi amici»⁴².

Ma è davvero una fine? Calvino scrive che è fondamentale cominciare, ritornare cioè sempre a quegli *incipit* che sanciscono un continuo inizio dopo la fine. E l'inizio, ancora una volta, è negli intrecci, nelle intersezioni, nel caos: «Ma come stabilire il momento esatto in cui comincia una storia? Tutto è sempre cominciato già da prima, la prima riga della prima pagina d'ogni romanzo rimanda a qualcosa che è già successo fuori dal libro. Oppure la vera storia è quella che comincia dieci o cento pagine più avanti»⁴³. Allo stesso modo il soggetto appare come un tessuto di tessere scomponibili, il cui *gioco delle parti* non avviene sul piano delle azioni ma si manifesta visivamente nel corpo dell'*io* combaciando prima ancora con il suo stato di coscienza.

In tal modo Calvino, due millenni dopo Platone, riprende ciò che aveva teorizzato il filosofo nel *Simposio* e che aveva raccontato per bocca del commediografo Aristofane: alle origini la natura umana comprendeva tre entità: il maschile, il femminile e l'androgino, tutti dotati di quattro braccia, quattro gambe e due teste, insomma doppi rispetto a quello che siamo oggi. Proprio a causa della loro potenza gli umani tentarono di scalare l'Olimpo per spodestare gli dèi e vennero puniti con lo smembramento in due pezzi: «Prima di allora, lo ripeto eravamo uno [...] e c'è da temere che, se non siamo corretti verso gli dèi, non si venga di nuovo spaccati e non si debba andare in giro come certe figure [...] resecate a metà»⁴⁴.

⁴⁰ Ivi, p. 230.

⁴¹ Cortázar (1971), p. 32.

⁴² Ivi, p. 136.

⁴³ Ivi, p. 159.

⁴⁴ Platone (1994), p. 108.

Italo Calvino riprende alcuni concetti e immagini dell'uomo dimezzato, all'interno di una delle tre opere dedicate a *I nostri antenati* (insieme a *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*). Nel breve romanzo *Il visconte dimezzato*, lo scrittore narra infatti la storia di Medardo, visconte di Terralba, diviso letteralmente in due da una cannonata durante una battaglia contro i Turchi. Medardo si trova così ad avere due metà di sé che vivono indipendenti: l'una buona e caritatevole, chiamata Il Buono; l'altra cattiva e meschina: Il Malvagio o Il Gramo. Entrambe le due parti, potremmo dire, il duplice aspetto della nostra personalità, non riescono a vivere in pace, guerreggiano tra loro, cercano di sottrarsi quanto è a loro caro, come l'amore per Pamela, fino ad arrivare addirittura ad un duello sanguinoso. Afferma infatti la voce narrante verso la fine del romanzo: «Così l'uomo si avventava contro di sé, con entrambe le mani armate d'una spada»⁴⁵. Il dimezzamento è la condizione in potenza per il conseguente annullamento identitario e fisico del personaggio, come invece si evince ne *Il cavaliere inesistente*, dove, a partire dal titolo, viene presentato al lettore non un *io* ma la sua assenza.

Se in questo caso è il restringimento del protagonista a contrarsi fino alla sua stessa sparizione, in perfetta antitesi si pone Vitangelo Moscarda in cui è invece la dilatazione dell'*io* che arriva a coprire tutta la realtà circostante fino ad annullarsi nella sua esistenza di corpo⁴⁶. Il massimalismo, quando tocca vertici di totale estrema, ricade nel suo rovescio, ossia la rarefazione a grado zero. L'abbandono panico coincide, contrariamente alla poetica dannunziana, non con il rispecchiamento con il tutto ma con la disintegrazione all'interno di questo stesso tutto. Non è difficile scorgere, al di là della descrizione fantastica messa in atto da Calvino, l'ironia sottile con cui lo scrittore colpisce le abitudini umane, che facilmente danneggiano l'*Altro*, ma in primo luogo se stessi. Si pensi al Buono: egli fa del bene agli altri in maniera incondizionata, senza riporre ragione nelle sue azioni, ma alla resa dei conti ne esce sempre sconfitto. Analogamente Il Malvagio crede di essere più astuto, ma la furbizia e le proprie malefatte gli valgono a poco, dal momento che tutti cercano di

⁴⁵ Calvino (1952), p. 129.

⁴⁶ Si fa riferimento in particolare al capitolo *Nuvole e vento*; "noi pensiamo di essere uno, ma gli altri come ci vedono? Ciascuno a modo suo, e noi non siamo uno, ma centomila: il che significa essere nessuno". Pirandello (1996), p. 112.

evitarlo. Da ciò ne consegue che l'una parte non può fare a meno dell'altra, sebbene l'esperienza abbia spinto il visconte a conoscere la sua vera natura: «O Pamela, questo è il bene d'esser dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza»⁴⁷.

Il nulla è dentro e fuori di noi come si evince da *L'avventura di un miope* contenuto nella raccolta *Gli amori difficili* di Calvino; la miopia del protagonista è un difetto visivo che *depotenzia* la non-immagine della realtà circostante al tal punto che, superato il dimezzamento e l'annullamento, le persone attorno ci appaiono come *fantasmi, ombre* che non si afferrano e che sottolineano un contesto sociale fatto di *io* che non si vedono: «S'era tolto gli occhiali. Adesso il mondo era tornato quella nuvola insapore e lui annaspava annaspava con gli occhi strabuzzati e non tirava a galla niente»⁴⁸. Il verbo "annaspare", ripetuto per ben due volte, sottolinea ancora di più la difficoltà di trovare qualcosa di *corporeo* intorno all'*io*, il quale, sottraendosi sempre di più alla mancanza di un centro circostante in cui inserirsi, gradualmente finisce per autodistruggersi. Così che: «Amilcare andava avanti e indietro per quei marciapiedi, un po' mettendosi gli occhiali e un po' togliendoseli, un po' salutando tutti e un poi ricevendo saluti da nebbiosi fantasmi»⁴⁹.

Per tal motivo *gli occhiali nuovi* si presentano come l'"ultima della sua vita", ossia, l'ultima possibilità di vedere la realtà, quel senso estremo e il fine unico del vano *annaspare*. Non è il bianco di *Cecità* e non è il nero del non vedente da cui prendono forma tutte le cose come si racconta in *Cattedrale* di Carver, ma Calvino ci pone un terzo colore, quella dimensione stazionaria data dal grigio di ombre confuse, *forme senza volto*, come si presenta il paesaggio nel racconto *L'avventura di uno sciatore*, «lo stesso colore opaco» dove ciò che si poteva scorgere era solo «l'ombra celeste-cielo come sospesa là in mezzo, che volava in qua e in là come su una corda di violino»⁵⁰. O come attesta l'avversativa che segue l'immagine della figura della ragazza slanciatasi per la discesa a zig-zag, dove l'illusione di distinguere un soggetto, viene subito smentita dall'indecifrabile realtà circostante e dall'approdo labile e

⁴⁷ Calvino (1952), p. 64.

⁴⁸ Calvino (1993), p. 109.

⁴⁹ Ivi, p. 79.

⁵⁰ Ivi, p. 141.

nebuloso dove la giovane concluderà la discesa: «La sua figura appena disegnata come un'oscillante parentesi non si perdeva, restava l'unica che si potesse seguire e distinguere, sottratta al caso e al disordine»⁵¹. Tracciare un *io* diventa un miracolo, proprio come risulta essere tale ragazza che si distingue nella determinazione della sua presenza per la capacità «di scegliere a ogni istante nel caos dei movimenti possibili quello e quello solo che era giusto e limpido e lieve e necessario», dove l'anafora sottolinea ancora di più «quel gesto e quello solo, tra mille gesti perduti, che contasse»⁵².

Particolare interesse desta anche il racconto *L'avventura di un automobilista* dove una possibile ipotesi di definizione dell'*io* è «ridurre noi stessi a comunicazione essenziale, abolendo la complessità delle nostre persone e situazioni ed espressioni facciali, lasciandole nella scatola d'ombra che i fari si portano dietro e nascondono»⁵³. L'*io* assume un'ulteriore identificazione nel momento stesso in cui avviene la scorporizzazione; il corpo è come se si diluisse lasciando spazio ad un lungo raggio di luce che si intensifica e si allunga senza una fine; non nella sostanza, pertanto, ma nella profondità di un fascio di luce artificiale si può cogliere il segnale della persona. Il circuito d'esaltazione luminoso rende in tal modo tutto "implicito" e così il resto del soggetto e dell'oggetto desiderato non è altro che «il lampeggio di un sorpasso non senza qualche rischio»⁵⁴.

In tal modo anche i rapporti che si vengono a creare sono misurati non in base ad un contatto fisico ma mediante un *lampeggio* o un *abbaglio* di chi insegue e di chi è inseguito. *Ridotti a segnali luminosi* siamo così appropriati «a chi vuole identificarsi a ciò che dice senza il ronzio deformante che la presenza nostra o altrui trasmette a ciò che diciamo»⁵⁵. Fino ad arrivare all'*uomo formica* nel racconto *La formica argentina* dove l'*io* è presente in quanto animale e non essere umano, dove ciò che resta sono «pennellate di melassa» seppur, in entrambi i casi, rimarranno «infiniti granelli di sabbia sottile giù nel fondo»⁵⁶. Quel che

⁵¹ Ivi, p. 144.

⁵² Ivi, pp. 145-146.

⁵³ Ivi, p. 152.

⁵⁴ Ivi, p. 153.

⁵⁵ Ivi, pp. 154-155.

⁵⁶ Ivi, p. 201.

rimane della «visione del mondo»⁵⁷ è ombra tra le ombre come dimostra il racconto *La nuvola di smog* in cui la voce narrante è un passaggio di buio nella luce, «abituato a considerare i passanti ombre e me pure un'ombra senza faccia tra le tante»⁵⁸. Essere *ombra* diventa uno stato di salvezza dell'*io*, il quale, altrimenti, finirebbe per diventare presenza del tutto aleatoria: «Per un momento speravo ancora di conservare in mezzo a loro la mia invisibilità d fantasma, poi m'accorgevo d'essere diventato anch'io come loro»⁵⁹. In tal senso, nel momento stesso in cui l'*io* si decostruisce, si sta in qualche modo affermando, dal momento che per Calvino sono i rovesci a contare; per cui, tra tanti fasci di luce, ciò che resta e ciò che conta, non sono altro che le ombre: «Ma forse il vero rovescio era questo, illuminato e pieno d'occhi aperti, mentre invece l'unico lato che contasse era quello in ombra», così come «l'ombra di sporco»⁶⁰ che avvolge *nuvole o nebbie* della città.

Calvino, in altre parole, mette in scena, per così dire, un «palcoscenico fantasmagorico», dove sul piano della realtà si muovono sagome e non soggetti definiti; così che, in una fabbrica, «l'elevatore a catena che portava su grandi secchi di polvere di ghisa, l'ingegnere nel suo studio», emergevano di sera come «poche ombre»⁶¹, a tal punto che queste ultime diventano «un valore morale», una «norma interiore»⁶².

L'*io* e l'*Altro*, la voce narrante e la compagna Claudia appaiono in tal modo «come due ombre d'innamorati che fanno parte del quadro»⁶³ tra altri passanti «che parevano ombre fotografate al suolo dopo che il corpo era volato via»⁶⁴, così che ancora di più possiamo comprendere l'avventura di quel *miope* del racconto precedente, per il quale «gli occhiali, a metterseli o a toglierseli, era proprio lo stesso»⁶⁵. Ancora, si pensi al personaggio di Federico in *L'avventura di un viaggiatore*, il quale, sentendosi egli stesso senza forma, «cancellò l'uomo

⁵⁷ Bertone (1994), p. 27.

⁵⁸ Calvino (1993), p. 230.

⁵⁹ Ivi, p. 233.

⁶⁰ Ivi, p. 237.

⁶¹ Ivi, p. 243.

⁶² Ivi, p. 248.

⁶³ Ivi, p. 250.

⁶⁴ Ivi, p. 257.

⁶⁵ Ivi, p. 111.

seduto nell'angolo opposto al suo fino a ridurlo un'ombra, una macchia grigia»⁶⁶. Calvino vuole pertanto dimostrare che il passo tra la realtà che viene fotografata in quanto ci appare in un modo e la realtà che ci appare in tal modo perché è stata fotografata, è brevissimo, così come non vi è misura possibile di distanza tra l'*io* e il *non-io*.

Ciò innesca prima di tutto una difficoltà di comunicazione, una zona di silenzio tra questi *soggetti-ombre*, a partire da una fallimentare manovra che un soldato in treno intraprende su un'impassibile matrona, fino ad avventure amorose destinate a precarie illusioni, dove già il titolo dato ad ogni racconto "avventura" è ironico e attesta una breve esperienza rivolta, per così dire, ad un itinerario verso il silenzio. L'*io* diventa dunque pena necessaria di un gioco combinatorio perfetto, all'interno di una struttura di simmetrie e opposizioni, una scacchiera in cui caselle nere e caselle bianche si scambiano continuamente di posto secondo un gesto del tutto meccanico, come quello operato dal *miope* nel mettersi e togliersi gli occhiali; movimento che dà origine ad una sorta di "icasticità figurativa". Nella presenza di queste ombre senza volto non vi è dunque paura o terrore perché, come anticipato, sono in realtà proprio queste ultime ad *unire adombrando*, per revocare bei versi di Richard Blackmur: «Il terrore non è nella notte dolce che cade/e copre di neve di luna ogni nera frontiera/ e unisce mani d'ombra e adombra lacrime. La vita è quella che guarisce se stessa»⁶⁷.

I "pidocchi" dell'*io*

L'*io* in Gadda è invece strettamente connesso alla lingua gaddiana che giustifica il paradigma storico-stilistico che chiamiamo, con Contini, «funzione Gadda»⁶⁸. Il suo *io*, immerso in una realtà che va progressivamente depauperandosi, si costruisce a partire dai *Diari* dove affermare la propria soggettività diventa un *J'accuse*, come dirà in *Interviste*

⁶⁶ Ivi, p. 70.

⁶⁷ Come poeta si mise in luce con le raccolte *From Jordan's Delight* del 1937 e *Second World* del 1942. I versi riportati sono contenuti in una scelta minima di componimenti tradotta da Alfredo Rizzardi in *Poesie*; Rizzardi (1958), p. 42. Sono inoltre presenti nella *Presentazione* a *Gli amori difficili*; Calvino (1993), p. XIX.

⁶⁸ Contini ha parlato di "funzione Gadda" in *Altri esercizi*, cioè di quell'atteggiamento di poetica espressiva che avrebbe attraversato tutta la storia della letteratura italiana; Contini (1989), p. 128.

al microfono contenute in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*: «Lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la “mia” verità, il “mio” modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de’ suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta»⁶⁹. Proprio dietro una sorta di scarto lessicale giocato su arcaismi, dialettismi, forestierismi, solecismi, si intravedono storie e si inquadra la macchina mimetica del narrare gaddiano.

La complessità della lingua non è perciò una *causa* che ostacola la comprensione della lettura, piuttosto, permette di rintracciare un soggetto all’interno di brandelli di dialoghi e frammenti descrittivi. Per questo motivo Gadda si pone, paradossalmente, come uno scrittore ipernarrativo, proprio perché nella moltiplicazione delle voci risalta sempre un *io* che parla e ciò conferisce ancora di più un effetto frastagliato al reale. A partire dall’intenzione dell’autore di dare «una rappresentazione un po’ compiuta della società»⁷⁰, come *enunciato* dalle prime pagine del progetto affidato al *Cahier*, con un evidente richiamo ai modelli ottocenteschi quali Manzoni, Balzac, Stendhal, Gadda propone l’aggiunta di un “ingarbugliato intreccio” perché la vita non è altro che questo: «una trama complessa»⁷¹.

Rispetto alla voce eclettica e instabile di Calvino, Gadda si pone il problema di «quale deve essere il punto di vista organizzatore della rappresentazione complessa»⁷², ossia un *io* unitario e organico, una voce *ab interiore* che restituisca momenti di conoscenza all’interno dell’intrigato organismo romanzesco. E dunque, nei romanzi gaddiani, chi è che parla? Si può in tal senso affermare che si tratta di una *narrazione drammatizzata*, strettamente connessa ad una focalizzazione interna, dove, posto in disparte il narratore, la voce viene affidata a singoli personaggi secondo un procedimento del *well-made novel*⁷³, per riprendere la tesi dei teorici jamesiani, che intensifica la forma drammatica. In questi termini si manifesta un’apparente contraddizione; il gioco *ab interiore* a cui si è accennato si complica e si depotenzia trattandosi di più personaggi che prendono la parola. Così Gadda introduce

⁶⁹ Gadda (1991), p. 503.

⁷⁰ Gadda (1983), p. IX.

⁷¹ Ivi, p. 36.

⁷² Ivi, p. 461.

⁷³ Si veda l’articolo nel suo contesto originale del 29 agosto 1971, pagina 31 del New York Times (consultabile online in versione digitalizzata).

il concetto di *lirismo* legato nel primo caso a «la rappresentazione attraverso i personaggi» e, nel secondo caso, a un «lirismo autoriale»⁷⁴. È dunque attraverso l'*io* di chi parla che si può ricavare, per dirla in termini crociani, *l'intuizione del sentimento*⁷⁵. Il soggetto diventa pertanto ricezione in quanto si polarizza in tutte le dimensioni possibili del reale.

L'individuo, in questo caso, non è quello precedente visto per Calvino che si dimidia, si depotenzia, si decostruisce e si annulla. Con Gadda, al contrario, l'integrale relativismo prospettico potenzia, ingrandisce, costruisce, dilata e afferma l'*io* proprio grazie all'assunzione che esso assume delle varie soggettività. L'unità narrante a cui si arriva è dunque la sintesi di una pluralità poiché si fa portavoce di ciò che è dentro, di ciò che è *in sé* e, allo stesso tempo, "si porta fuori" nel *guazzabuglio* circostante. L'autore stesso, riflettendo sulla possibilità di individuare un patema principe, ha parlato di «relatività dei momenti, polarità della conoscenza» dove «nessun momento è assoluto, ciascuno è un sistema di coordinate da riferirsi ad altro sistema»⁷⁶, in cui dunque è indispensabile l'*oratio obliqua* del personaggio che parla e dove però riecheggia la voce autoriale.

In questo senso, come si evince anche in *Meditazione milanese*, a proposito del concetto di sistema come "inestricabile nodo o groviglio di relazioni", l'*io* è definito, in riferimento alla terminologia genettiana di palimpsestes, un «pacco postale chiuso e inceralaccato»⁷⁷ proprio in virtù della sua forza individuale e di quella collettiva che reca con sé.

In questa fase si può collocare l'*io* de *La cognizione del dolore* che riscatta il puro diarismo del *Giornale di guerra e di prigionia*, ma sfrutta la carica autoterapeutica del genere *diario*, dove la scrittura funge da connettore fra *io* successivi, evitando drastiche fratture di continuità interiore e affidando alla voce sdoppiata dell'autore un embrionale doppio dell'*io* empirico. L'alter ego di Gadda, Gonzalo, non racconta ma è raccontato da un narratore extradiegetico, da un *egli*, l'uno e l'altro a contendersi il ruolo di portavoce. Pertanto, se si pensi per esempio all'identificazione di Proust con Mademoiselle Vinteuil nella misura in cui Flaubert è

⁷⁴ Ivi, p. 461.

⁷⁵ Il riferimento è all'opera di Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* in cui si parla dell'*espressione* non come dato meccanico ma intuitivo; Croce (1928), p. 38.

⁷⁶ Ivi, p. 473.

⁷⁷ Gadda (1974), p. 255.

madame Bovary, Don Gonzalo Pirobutirro è agente della *Cognizione*, seppur non in prima persona, poiché possiede pure in tempo di pace il trauma della guerra, ha perduto il fratello, è apprendista scrittore; insomma, è il risultato di quegli stessi scritti autobiografici gaddiani a partire da *Il castello di Udine*.

L'immagine del Maràdagal che rievoca la perduta Brianza filtra l'astio che Gonzalo prova verso la famiglia così che i riflessi e le luci autunnali rendono il paesaggio molto lontano da quello che per esempio dominava nel *Fermo e Lucia* come "un paese dei più belli al mondo". La nevrosi soggettiva, dunque, preesiste al barocco scenario paesaggistico. All'io nevrotico e lucido di Gonzalo si oppone antonomasticamente la madre, un'ombra grama e scura, un «grumo dolente», per citare un'espressione di Contini, il quale, a proposito di Gadda parla di «rimpianto della letteratura perduta»⁷⁸, per il gioco intertestuale affidato al testo. Gonzalo stesso è specchio riflettente di ciò che lo circonda; in questi termini, la sua soggettività è del tutto plastica. Persino la sua ossessione non è dovuta a un delirio interpretativo della realtà o a un sogno rabelesiano o alla Don Quijote: è causato invece dagli errori e dai giudizi altrui, in altre parole, dalla "cretineria degli altri".

Il paradosso che si rileva consiste nel fatto che la costruzione graduale dell'io è direttamente proporzionale alla sua dissocialità. Il soggetto che sembra primeggiare è dunque quello dello scrittore-filosofo che sfida il discorso e l'enigma del mondo, si misura con il "groviglio" della conoscenza e si identifica con la complicazione del "romanzesco". La vita non a caso «talora è complicatissima e romanzeschissima»⁷⁹, come si legge nella nota programmatica del 1928.

Il soggetto si trova dunque al centro di un vortice che rispecchia la «depressione ciclonica nella coscienza del mondo» dove vige «una molteplicità di canali convergenti»⁸⁰, come si legge in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Il corpo scassinato di Liliana Balducci. la sua attitudine seppur si tratti di un corpo morto, sembra aprire una riflessione marcata e definitiva sulla composizione di un singolo soggetto; il cadavere, infatti, appare come un gioco combinatorio di casi possibili ma perfettamente armonizzati da conferire un'unità alla

⁷⁸ Contini (1989), p. 12.

⁷⁹ Ivi, p. 318.

⁸⁰ Gadda (1957), p. 49.

persona: «La morte gli apparve, a don Ciccio, una denominazione estrema dei possibili, uno sfasarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona»⁸¹. Pertanto, la frantumazione molecolare del corpo paradossalmente, permette una costruzione identitaria e soggettivale della persona di cui si parla.

A fare da contrasto è invece il soggetto della nazione che sfugge ad ogni plausibile fisionomia individuale e lascia il posto a una disseminazione pluriprospettica della visione: l'*io* si moltiplica e disintegra nel cerchio caotico di voci e giudizi della «collettività fabulante»⁸², dove, dinanzi il tragico accaduto, fiati e spasimi si confondono in un flusso lutulento di infiniti *io* all'interno di quella «dialogicità» e «polifonia» di cui ha parlato Michail Bachtin⁸³.

In *La Cognizione* lo spazio che si crea tra l'*io* e il *tu* di chi legge è dato dal *pastiche* e dalle citazioni che tematizzano ambigualmente la discontinuità tra presente e passato creando una sorta di vertigine intertestuale. Le voci e i pensieri che si susseguono e si intrecciano sono implicazione necessaria della totalità e ne permettono «il vivente polipaio della umana comunicativa»⁸⁴, come dichiara Gadda nel saggio *Meditazione breve circa il dire e il fare*.

Tale *polipaio* è fatto di "immagini", "giudizi", "modi" e "favole"; in tal senso si può affermare che l'*io* è immerso in una rete di segni e simboli che producono una trama rizomatica di intertestualità, come già si vede nel primo verso della poesia *Autunno* posta in appendice al romanzo che recita: «Tacite immagini della tristezza» e conclude con il distico finale: «Tacite immagini e remota dolcezza»⁸⁵. Pertanto, così come si crea una sovrapposizione straniante tra il Maradàgal e la Brianza, allo stesso modo si rileva una coincidenza tra la maschera autobiografica di Gonzalo con Gadda, così che l'*io*, nella duplicità che lo caratterizza, non si depotenzia come nel caso di Calvino, ma si amplifica. Nel sistema labile di immagini, l'*io* si pone come un unico dato a cui prestar fede, «il dato o realtà è una pausa dalla deformazione in atto, operantesi come corruzione o introduzione

⁸¹ Ivi, p. 70.

⁸² Ivi, p. 37.

⁸³ Sui concetti di *polifonia* e *dialogicità* si rimanda agli studi di Bachtin su Dostoevskij; Bachtin (1929), p. 83.

⁸⁴ Gadda (1991), p. 445.

⁸⁵ Gadda (1974), p. 219.

di relazioni sempre diverse»⁸⁶, una certezza all'interno della multidirezionalità, provvisorietà e mutevolezza.

Nella sua moltiplicazione, pertanto, *l'io* esiste solo se è la somma risultante di più voci prospettiche, mentre da solo sarebbe «il più lurido dei pronomi»⁸⁷. La cognizione del mondo coincide con la verità e quest'ultima non è mai una sola; proprio per tal motivo *l'io* non può essere un *unicum* ma è dotato di un'istanza globalizzante che indaga, scruta, ipotizza. In tal modo il soggetto dirama due direzioni: da una parte la *fisicizzazione della realtà* che rappresenta quest'ultima nei suoi minimi particolari (si pensi alla descrizione dei regali portati dai *poenes* in omaggio alla Signora della *Cognizione* a partire dai “funghi molto muschiati” fino al formaggio preferito dei maradagalesi “muffo, giallo, verminoso”, dall'altra parte la *ricerca di un altrove*, ossia tutto ciò che sta sotto, dentro e al di là delle apparenze. Il soggetto gaddiano appare dunque come una coagulazione momentanea, così com'è la realtà in cui è immerso. La ricerca della globalità nella rappresentazione dell'universo si vede, pertanto, proprio a partire dal singolo personaggio.

L'uomo di Gadda è anche lui un grumo o groviglio di relazioni e viene rappresentato in due prospettive che possiamo definire diacronia (ossia prospettiva *in extenso*) e sincronia. La prima rappresenta l'individuo come una piccola parte di un arrestabile flusso di generazioni in cui il singolo e l'individuale non conta se non come assorbimento di più voci, come precedentemente accennato. Il secondo approccio studia in profondo tutte le motivazioni interiori spingenti il protagonista a compiere o meno una precisa azione, dove ciò che si manifesta sul piano del reale è prima di tutto un moto interiore; si pensi al ritratto psicologico di Liliana Balducci immersa in «tenebrosi fatti delle lor anime»⁸⁸.

La multiaspettualità della rappresentazione del soggetto che si fa doppio, triplo, quadruplo, si vede a partire da Gonzalo stesso. Egli nel primo capitolo si presenta come avido di cibo e di vino, misantropo e misogino, nemico del popolo, disprezzante, «con tutti e sette peccati capitali chiusi dentro nel ventre», prepotente con la vecchia madre «ridotta

⁸⁶ Gadda (1963), p. 667.

⁸⁷ Ivi, p. 123.

⁸⁸ Gadda (1957), p. 167.

in quella maniera, ad avere paura del figlio»⁸⁹. Nella seconda parte, *l'io* assume una sfumatura ulteriore che quasi cancella quella precedente. Dopo una dettagliata descrizione del fisico «alto, un po' curvo, di torace rotondo, maturo d'epa, colorito nel viso come una Celta, ma la pelle alquanto rilasciata e stanco nell'aspetto», si accenna al comportamento estremamente cortese, nonché all'espressione del viso simile al «desiderio di bimbo che si fosse poi tramutato nel muso d'una malinconica bestia»⁹⁰. Gonzalo è dunque il frutto di una realtà che lo circonda, quell' «ottusità generale» che però gli è indispensabile per costruire quella «fisionomia senza rilievo»⁹¹.

Pertanto, nell' «aristotelico mondo»⁹² che ci presenta Gadda, *l'io malato* di Gonzalo, versione borghese e grottesca di Amleto, non a caso identificato come un «delirio interpretativo»⁹³, è l'assorbimento della realtà mutilata che lo circonda di coloro che «zoppicano, o avevano sul volto cicatrici, o un arto irrigidito, o erano privi di un piede, o di un occhio»⁹⁴. In questo senso l'essere è frutto di tanti frammenti, ossia, paradossalmente, si parzializza per totalizzarsi: «Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, i di cui confini sono più miserabili e più fessi di questo fesso muro pagatasse... che lei me lo scavalca in un salto...quando succede questo bel fatto...allora...è allora che *l'io* si determina»⁹⁵.

L'io di Gonzalo esiste solo come “diagramma pendolare”, ossia, in quanto fatto di «un'alternarsi di umori contrari, d'un succedersi di stati d'animo opposti, ora saturnino ora dionisiaco ora eleusino, ora coribantico»⁹⁶. Il soggetto “io solo” è dunque da considerarsi come un insieme composto da elementi subordinanti e che potrebbero andare all'infinito. La fine la pone solo «l'ultimo termine d'un sistema di giustificazioni attualmente noto»⁹⁷. L'individuo è sempre soggetto a pressioni esterne e solo grazie a queste si costruisce, come

⁸⁹ Gadda (1965), p. 91.

⁹⁰ Ivi, p. 126.

⁹¹ Ivi, p. 107.

⁹² Ivi, p. 76.

⁹³ Ivi, p. 140.

⁹⁴ Ivi, p. 163.

⁹⁵ Ivi, p. 126.

⁹⁶ Ivi, p. 143.

⁹⁷ Gadda (1974), p. 64.

attesta un passaggio del dialogo *L'egoista*: «Tra qualunque essere dello spazio metafisico e l'io individuo (io-parvenza, io-scintilla di una dialettica universale) intercede un rapporto pensabile: e dunque un rapporto di fatto»⁹⁸.

Il soggetto gaddiano, pertanto, è fatto di tanti *io* contenuti l'uno nell'altro; fa parte del sistema "nazione italiana" ma a sua volta è un sistema che contiene altri membri (braccia, gambe, occhi, capelli, ecc...) in continua perturbazione impiegando le stesse nozioni insiemistiche che porteranno lo psicoanalista Matte Blanco a parlare di «principio di generalizzazione»⁹⁹ di un inconscio in continuo divenire, dunque, di un *io* in continua costruzione, all'interno di «gerarchie di insiemi che determinano i *realia*»¹⁰⁰, dove il soggetto è «un sistema di sistemi»¹⁰¹.

Conclusioni

Quanto finora è stato osservato ci permette di rintracciare un fondo comune alla scrittura di Calvino e Gadda per quanto riguarda il valore del soggetto. L'*io* «è un sistema di processi di cose o di entità neutre»¹⁰². Si pensi all'*io* kafkiano che nella sua saldezza di individuo sente un male di cui non è a conoscenza e, per tal motivo, vive in modo contrastante poiché «la conoscenza del male esiste senza la conoscenza» e si è «vivi senza averne certezza»¹⁰³. Mentre invece nel mondo di Beckett non vi è senso contrastante dell'*io* «nella sua saldezza e validità» che mitighi la disperazione, il terrore e lo squallore dell'esistenza. Così Estragone si chiede: «Troviamo sempre qualche cosa, eh, Didi, che ci dà l'impressione di esistere?», mentre Vladimir lo esorta a pensare in primis «a quello che dobbiamo fare prima di scordarcene»¹⁰⁴. C'è dunque l'idea che «il mondo continuerà a esistere senza di noi»¹⁰⁵ perché è talmente grande che non si può contenere come evoca l'immagine che apre il libro

⁹⁸ Gadda (1991), p. 154.

⁹⁹ Blanco (1975), p. 43.

¹⁰⁰ Baldi (2015), p. 16.

¹⁰¹ Bertone (1993), p. 115.

¹⁰² Laing (1991), p. 11.

¹⁰³ Ivi, p. 29.

¹⁰⁴ Ivi, p. 23.

¹⁰⁵ Ivi, p. 27.

di Unamuno del *soggetto-nebbia*: «Stese il braccio [...] Non era che prendesse possesso del mondo esteriore, osservava solamente se pioveva»¹⁰⁶.

Del mondo si può essere solo “nuvole e vento”, dove lo spirito è «quasi alienato dai sensi in una lontananza infinita»¹⁰⁷. L'*io* vive finché non esiste perché ogni forma è la morte. Lo dimostra anche Mister Myshkow, personaggio pirandelliano del racconto *La tartaruga*, il quale, ad un tratto, vedendosi nudo, «non gli par credibile che tutta la sua vita lui l'abbia vissuta in quel corpo»¹⁰⁸. O si pensi ancora ad Augusto Pérez che percepisce di esistere nel *non-essere*: «Per anni ho vagato come un fantasma, come un pazzo, fatto di nebbia. Ma adesso, dopo questa beffa così feroce, adesso, sì, adesso mi sento, adesso mi tocco, adesso non dubito della mia reale esistenza»¹⁰⁹.

L'*io* combinatorio è dunque infinito e per questo a sancirne una fine è solo la morte, «una denominazione strema dei possibili, uno sfasarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona»¹¹⁰ o «vortici contenuti in altri vortici»¹¹¹ come ha scritto Dombrowski prendendo a prestito un'immagine deleuziana. La cognizione è procedimento graduale di avvicinamento a una determinata nozione e coincide con la costruzione lenta dell'*io* «in tutte le sue variabili e combinazioni»¹¹².

Se in un autore quale per esempio Manganelli l'*io* è un «castello di fantasmi»¹¹³ e dunque vi è una sorta di *nostalgia* del corpo, a dominare la scrittura di Gadda è invece il corporeo, la *presenza*¹¹⁴ per riprendere un concetto dell'etnologo Ernesto de Martino, dove a parlare

¹⁰⁶ Unamuno (1914), p. 9.

¹⁰⁷ La citazione è tratta dal racconto *La carriola* di Luigi Pirandello.

¹⁰⁸ Pirandello (1993), p. 1040.

¹⁰⁹ Unamuno (2008), p. 57.

¹¹⁰ Gadda (1957), p. 70.

¹¹¹ Dombrowski (2002), p. 17.

¹¹² Lucchini (1988), p. 31.

¹¹³ L'espressione manganelliana è approfondita in un volume di *Studi novecenteschi* pubblicato dall'Accademia Editoriale nel vol. 24, n. 53 del Giugno 1997 (in particolare nel capitolo *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento*).

¹¹⁴ La *presenza* in senso antropologico, nella definizione di De Martino è intesa come la capacità di conservare nella coscienza le memorie e le esperienze necessarie per rispondere in modo adeguato ad una determinata situazione storica, partecipandovi attivamente attraverso l'iniziativa personale e andandovi oltre attraverso l'azione. La presenza significa dunque *esserci* (il "da-sein" heideggeriano) come persone dotate di senso, in un contesto dotato di senso. Per ulteriore approfondimento su tale concetto, si rinvia almeno a tre opere principali dell'autore: *Morte e pianto rituale* (1958), *Sud e magia* (1959) e *La terra del rimorso* (1961).

non sono però descrizioni fisiche ma segni minimi come ferite e mutilazioni, così che il soggetto più che raccontato sembra evocato. Questa evocazione però non è astrazione ma puro realismo; un mezzo stilistico e narrativo usato da Gadda per «inventare la verità»¹¹⁵. Si pensi ancora al cadavere di Liliana Balducci nel *Pasticciaccio*, o al corpo agonizzante della Madre nella *Cognizione* dove i corpi morti sono delle mere esteriorità. Essi sono schizzi e questo ancora di più accentua un forte potere catartico oltre che permettere di “conservare una qualche integrità di sé”.

Il corpo altrui posto *in absentia* potenzia invece il corpo del protagonista e ne individua la presenza; come scrive Carta: «Mette in rilievo l’incapacità di vedere la guerra al di là del proprio aggrovigliato *io*, che diviene soggetto quasi esclusivo della narrazione»¹¹⁶. La “metafora del groviglio”, così centrale in tutta la poetica di Gadda, è prima di tutto «metafora del proprio sentire in guerra e della propria interiorità nera, scura, mai definitivamente risolta»¹¹⁷. Come scrive l’autore in *Diario di guerra e di prigionia*: «La paura personale, paura di me, paura di io, paura di esso Io, del proprio Io, del proprio Io-me»¹¹⁸. L’*io* è immerso dunque in un «male invisibile»¹¹⁹ come narra Saverio Lopez nei *Mirabilia Maragdali* alla fine della *Cognizione* e la sua affermazione può dunque avvenire solo in virtù della «nullità stupida dello spazio» e nel «vuoto delle cose»¹²⁰ dove vi è però una «disarmonia prestabilita» dal momento che «nulla è affidato al caso ma tutto è determinato»¹²¹. Gadda parla infatti di un dato storico-psicologico, cioè, personale-ambientale e di un provvisorio sistema di relazioni inserito in un altro sistema più grande, definito sistema esterno. Roland Barthes parlava di «produire une structuration mobile du texte» per costruire «infini combinatoire” nelle due operazioni di *découpage* e *agencement* e vedendo il testo come “*entree d’un réseau à mille entrées*»¹²². Il mondo di Gadda presenta

¹¹⁵ Bertoni (2001), p. 27.

¹¹⁶ Carta (2010), p. 41.

¹¹⁷ Ivi, p. 43.

¹¹⁸ Gadda (1991), p. 143.

¹¹⁹ Gadda (1967), p. 117.

¹²⁰ Ivi, p. 113.

¹²¹ Roscioni (1993), p. 43.

¹²² Barthes (1988), p. 31.

dunque il soggetto che si costruisce all'interno di un sistema di sistemi, come un insieme di elementi legati da relazioni labili e instabili.

La realtà rimane un insieme aperto, inglobante un numero infinito di possibilità, «una maglia o rete a dimensioni infinite», dove ogni oggetto o persona appartenente alla realtà esterna è una «gramma e imperfetta sostanza»¹²³. Per tal motivo l'autore afferma che «bisogna avere una realtà dentro di sé per costruire una realtà più grande e più fulgida»¹²⁴ e questo è l'unico modo per attestare un *io* all'interno di trame che non sono mai destinate a concludersi ma rimangono intessute in una *cognizione* non del tutto compiuta, nel plot di un giallo irrisolto, come la vita.

Marianna Scamardella

¹²³ Ivi. p. 126.

¹²⁴ Ivi. p. 134.

Riferimenti bibliografici

Asor Rosa (2001)

Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino. Cinque studi*, Torino, Einaudi, 2001.

Baldi (2015)

Valentino Baldi, *Coesistenza, emozione e simmetria ne La cognizione del dolore in Emozioni e letteratura. La teoria di Matte Blanco e la critica letteraria contemporanea*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2015.

Barthes (1988)

Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.

Bertone (1994)

Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

Bertone (1993)

Manuela Bertone, *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E: Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

Bertoni (2001)

Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.

Calvino (1949)

Italo Calvino, *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949.

Calvino (1952)

Italo Calvino, *Il visconte dimezzato*, Torino, Einaudi, 1952.

Calvino (1973)

Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.

Calvino (1979)

Italo Calvino, *Se una notte 'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

Calvino (1980)

Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1980.

Calvino (1983)

Italo Calvino, *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.

Calvino (1988)

Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Torino, Einaudi, 1988.

Calvino (1993)

Italo Calvino, *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1993.

Calvino (1995)

Italo Calvino, *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 1995.

Carta (2010)

Elisabetta Carta, *Cicatrici della memoria. Identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra: Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars*, Pisa, ETS, Pisa, 2010.

Contini (1989)

Gianfranco Contini, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989.

Cortázar (1971)

Julio Cortázar, *Storie di cronopios e di famas*, Torino, Einaudi, 1971.

Gadda (1957)

Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957.

Gadda (1963)

Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Milano, Garzanti, 1963.

Gadda (1967)

Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi, 1965.

Gadda (1974)

Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, Milano, Garzanti, 1974.

Gadda (1983)

Carlo Emilio Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, Torino, Einaudi, 1983.

Gadda (1991)

Carlo Emilio Gadda, *Saggi favole giornale e altri scritti*, Milano, Garzanti, 1991.

Dombroski (2002)

Robert S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

Laing (1991)

Roland Laing, *L'io diviso*, Torino, Einaudi, 1991.

Lavagetto (2001)

Mario Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

Lucchini (1988)

Guido Lucchini, *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

Ignacio (1975)

Matte Blanco Ignacio, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino, 1975.

Perec (1989)

Georges Perec, *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Pirandello (1993)

Luigi Pirandello, *Racconti*, Milano, Mondadori, 1993.

Roscioni (1995)

Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995.

Rousseau (1976)

Jean-Jacques Rousseau, *Le confessioni*, Garzanti, Milano, 1976.

Serra (1996)

Francesca Serra, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996.

Unamuno (1926)

Miguel de Unamuno, *Nebbia*, Milano, Rizzoli, 2008.

The present study investigates the multiple voices of the subject who speaks within the novels of Calvino and Gadda. The aim is to demonstrate how for both authors, the single individual is crossed by a set of indistinguishable personalities. Passing through Gadda's unfinished books to Calvino's lustful ones, a literary journey will be traced within the consciousness of the protagonists to elevate the self to a chorus of characters.

Parole chiave: *Calvino; Gadda; soggetto; coscienza; plurivoci*