



## Il romanzo secondo Carlo Emilio Gadda

### Se il raccontare costruisce la realtà

di Giorgio Patrizi

Nel suo recente *Discorso sopra il romanzo moderno*, Alfonso Berardinelli, riprendendo la sua crociata contro quella inconsulta dissipazione del raccontare che si compie, ormai da parecchi decenni, nell'universo della narrativa contemporanea (a cui aveva dedicato, già, nel 2009, un altro saggio polemico, *Non incoraggiate il romanzo*), ribadisce l'aspirazione antimodernista a un romanzo che funzioni, in primo luogo, come lettura di una realtà riconosciuta quale unica base su cui il genere può fondare e strutturare la propria identità di costruzione di storie, "vere" e morali. Scrive Berardinelli: "Non solo il romanzo deve fingere la realtà per essere se stesso ed essere avvincente: ciò che fin dalle sue origini e negli episodi salienti della sua storia abita il cuore della narrazione romanzesca, sono esattamente le peripezie del rapporto fra ciò che gli esseri umani inventano o credono e ciò che in realtà accade nella loro vita. Nel romanzo, infine, niente è più romanzesco, imprevedibile e vincente, di quella cosa indomabile che è la realtà (quasi un altro nome di Dio)". Il percorso che il saggio di Berardinelli disegna – svolgendosi per lo più in terra straniera, soprattutto nelle fervide contee inglesi o nella Francia della borghesia vincente o nella Russia, epica e drammatica, di Tolstoj e Dostoevskij – tocca poco le vicende italiane che invece (proprio per la difficoltà di gestire il rapporto con il nuovo genere da parte della tradizione classicista) sviluppano una intrigante modalità di mescolare i generi, i linguaggi, i personaggi, le voci narranti. È quella "funzione Sterne" che può essere esemplarmente rievocata come momento aurorale della modernità narrativa e che, nelle nostre lettere, è (sorprendente solo per chi legge i testi in modo approssimativo) testimoniata dal Manzoni del *Fermo e Lucia* (del '23, nucleo originario, come è noto, del *Promessi sposi*). Da qui, da questa tentazione di dominare dentro e fuori l'atto creativo (la realtà osservata, assunta ad oggetto del proprio discorso intrecciandola con l'"altra" realtà, quella dell'espressione, della nominazione, delle "parole per dirlo") scaturisce la peculiarità di una tradizione, che è italiana ma non solo, se pensiamo ad esperienze tedesche o ancora inglesi, post Sterne.

Non si può non ricordare queste circostanze che presiedono al romanzo otto-novecentesco – dunque alla più dinamica genealogia del genere che, nonostante incomprensioni e ritardi, vitalizza il nostro universo letterario – dinanzi a una delle maggiori testimonianze di fertilità della narrazione che ci offre la nostra cultura novecentesca. L'opera di Carlo

Emilio Gadda si colloca nella cultura del moderno, con la complessità di quello che Contini, genialmente, definiva un "capoluogo" (della tradizione espressionista): come un diaframma che raccoglie e rifrange, mescola e rinnova, le luci e le voci che giungono dal passato e che si proiettano nel futuro. A Gadda pervengono tutte le suggestioni che può raccogliere la sua cultura enciclopedica, e si assestano nell'universo sfaccettato della sua scrittura, che ben sappiamo tesa a disegnare la mappa delle possibili trame dell'esistenza e della conoscenza. Le testimonianze in questo senso si affollano, ogni volta che si mette mano all'opera dell'Ingegnere e se ne indagano le motivazioni e i procedimenti.

In questa prospettiva va letta l'operazione ermeneutica che Maria Antonietta Terzoli allestisce attorno al più noto dei titoli gaddiani, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ora ripresentato da Carocci, sia in una veloce guida alla lettura d'indubbio valore didattico, sia in una monumentale edizione commentata, in due volumi, dove lo sforzo è quello di far scaturire dalle volute del testo tutti i sensi, linguistici, enciclopedici, semantici, narratologici, che si stratificano nell'inusitata *quête* per i due atti criminali (il furto dei gioielli e l'assassinio) che occupa lo spazio del romanzo. La lettura del *Pasticciaccio* qui si sviluppa in due grossi volumi per circa 1200 pagine, dimensione inusitata per un commento ad un singolo testo. È che, naturalmente, la narrazione di Gadda si offre alla lettura con una tale ricchezza di sottotesti, di paratesti, di piani metaforici, connotativi e denotativi da richiedere, costituzionalmente, questa misura (anzi dismisura) di indagine. Insomma un commento che diventa esemplare di una analisi che nasce, nella sua peculiarità, a ridosso della pagina, affinando i propri strumenti ermeneutici nel corso della lettura. È un problema di metodo: non solo di metodo critico, ma soprattutto di capacità di riconoscere cosa c'è, non *sotto* o *dietro* il testo, ma *dentro*; quale è l'anima (o le anime) del narrare, della vita che questo evoca e della voce che, per seguire la narrazione, ascoltiamo. In questo senso la performance critica allestita da Terzoli ha il merito di porsi come una sfida a quella compattezza del testo che nasce dalla realtà e ad essa costantemente rinvia di cui parla Berardinelli. L'interesse del disegno stratificato che compone Terzoli è nella fittissima rete testuale che si delinea come pluralità sterminata di fonti, modelli, immagini, suggestioni, vocabolari,

enciclopedie che avvolge il procedere del racconto come un magma che è difficile ridurre ad una forma semplice, che chiamiamo, più o meno, realtà. Questo proliferare di echi e di voci nel *Pasticciaccio* è vertiginoso: ed è proprio la sua registrazione e spiegazione a giustificare la monumentalità del commento, al di là di certi eccessi di annotazioni che spingono la curatrice ad accostamenti poco significativi se non incongrui. Ma in fondo, a rischio di banalizzazione, conta poco l'eccessiva fiducia nelle fonti molteplici: se si accetta l'universo iperletterario di Gadda occorre immergersi, sentendo il fascino di ogni parola che, prima che alla realtà, rimanda al mondo dei vocabolari, dei codici, delle grandi opere che la realtà forse l'hanno creata, o almeno improntata.

L'editore Adelphi sta portando avanti un'operazione fondamentale per la nostra cultura letteraria, la riproposizione dell'opera di Carlo Emilio Gadda: edizioni rinnovate in un commento ampio e corredato da documenti relativi alla biografia dell'Ingegnere ed ai suoi burrascosi rapporti con gli editori che, via via, accompagnarono l'apparizione in pubblico delle sue opere. Non sempre, occorre dire, la riedizione adelphiana apporta novità sostanziali rispetto ai testi già messi a punto nell'edizione curata da Dante Isella per Garzanti. Ma il recupero del manoscritto di *Eros e Priapo*, dal fondo Liberati, erede di un gran numero di carte gaddiane, offre a due filologi da tempo impegnati sull'opera di Gadda, Paola Italia e Giorgio Pinotti, la materia per un ripensamento profondo del trattatello. La cui vicenda è tipicamente gaddiana: scritto tra il '44 e il '46, negli anni durissimi dell'approdo a Roma da Firenze, nelle peripezie di profugo pronto a rinnegare il suo accesso ad una società letteraria che gli sembrava ostile, il *pamphlet* prendeva corpo come un violentissimo attacco alla stagione mussoliniana, rivisitata alla luce della psicanalisi delle masse, Freud, Weininger, con un impeto aggressivo che non evitava l'invettiva oscena, il turpiloquio, l'irrisione dell'apparato retorico del regime, delle masse – soprattutto femminili, a dire di Gadda – plaudenti, del narcisismo irrefrenabile del duce. Tanto violento che, la lezione che venne alla luce, nel '67, presso Garzanti,

dovette subire una massiccia censura dei toni più aspri, oltre all'introduzione di uno pseudo cronista dei fatti capace di elaborare quello "schermo pudico" che, come scriveva Pasolini, consentiva al nevrotico Gadda di portare alla luce i propri sentimenti, i propri risentimenti. Dal testo del '46 – *Eros e la banda*, con enfaticizzazione del tratto delinquenziale del fascismo – a quello del '67 – appunto *Eros e Priapo*, dove domina la prospettiva di psicologia del profondo – il passaggio è verso un'analisi meno feroce e più disposta all'argomentazione e all'analisi. Il sistema complesso dell'espressione (la lingua, straordinariamente espressiva, di toscano antico – tra Machiavelli e Cellini – e moderno e di romanesco) e dell'articolazione tematica rivela la natura più profonda non soltanto dell'opera specifica e del suo oggetto più in generale (che è la natura erotica del rapporto tra massa e potere e le conseguenti modalità di teatralizzazione di questo rapporto) ma anche, soprattutto, dei processi di identificazione che si affermano costantemente in tutto l'arco della trattazione. Che sia questa e non l'aggressivo risentimento antifascista la motivazione profonda del trattato (in cui, come qui si dimostra, il fascismo è soltanto la testimonianza dei meccanismi del narcisismo perverso e non viceversa) bene emerge dalla storia della faticosa costruzione del testo e delle revisioni, ineluttabili sofferenze per l'autore e gli editori. Non è soltanto la polemica e l'invettiva contro l'oscenità del regime; non è soltanto lettura psicanalitica della relazione seduttiva che il potere più autoritario stabilisce con la massa inerme, patologicamente predisposta; non è la riflessione sui tratti psicotici del narcisismo mussoliniano, che condizionano la politica e la cultura sociale del Ventennio: ma è anche, soprattutto, la ricostruzione di un universo contiguo ma irrimediabilmente diverso, oppressivo, storicamente motivato e riconoscibile, rispetto all'indole sensibile di Gadda e ai suoi difficili rapporti con il mondo degli altri, con i propri e altrui sentimenti. Le "furie", a cui si intitolava originariamente l'opera, sono in primo luogo *interne*. Solo successivamente *esterne*.

patrizi@animol.it

G. Patrizi insegna letteratura italiana all'Università del Molise