

Joanna Janusz (Università della Slesia)

La rete intratestuale nella narrativa di Carlo Emilio Gadda

One can easily notice the clear intertextual relationships among various prose and philosophical works of Carlo Emilio Gadda. In different texts created over many years, the writer repeated some constant themes, self-quotations, analysis and expansions of his other texts, as well as their auto-exegesis, thus creating a kind of self-referential hypertext. The basis of Gadda's narrative system is a very precisely delineated philosophical system, which defines the world as a jumble / tangle of complex, unfathomable, and indefinable relationships. Gadda's writing has its roots in the tension between the writer's desire – his striving for a comprehensive rational description of this complex system-world – and the impossibility to fulfil this desire. Continuously present in Gadda's writings, the aforesaid tension breaks down the structure of the narrative into countless digressions, which also render the encapsulation of the system-novel impossible. The philosophical concept of the system consisting of an infinite network of relationships is illustrated by Gadda in his prose on two levels. The first one is the level of microtexts (self-references, self-quotations, paratexts, constant repetition of the smallest motives); the second level is the level of macrottexts (unclosed, unfinished structure of the plot, action without a clear solution).

Bisogna avere una realtà dentro di sé per costruire una realtà più grande e più fulgida
C.E.G.

Quando nel 1973 Roland Barthes proponeva il suo metodo di analisi testuale (contrapposto a quello di analisi strutturale) accennava soltanto lontanamente alla nozione kristeviana di intertestualità, nozione che dal momento della sua nascita aveva subito notevoli cambiamenti di significato, alimentando ulteriori riflessioni. L'analisi testuale di Barthes mirava non all'elaborazione di un modello narrativo che avrebbe enucleato la struttura del testo, ma, al contrario, aveva lo scopo di

[...] produire une structuration mobile du texte (structuration qui se déplace de lecteur en lecteur tout le long de l'Histoire), de rester dans le volume signifiant de l'oeuvre, dans sa *signifiance*. L'analyse textuelle ne cherche pas à savoir par quoi le texte est déterminé [...] mais plutôt comment il éclate et se disperse (Barthes 2002b, 414).

Il metodo di Barthes considerava l'opera non come un prodotto chiuso e determinato da una struttura interna fissa: «[c]e qui fonde le texte, ce n'est pas une structure interne, fermée, comptabilisable, mais le *débouché* du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes ; ce qui fait le texte, c'est l'intertextuel» (Barthes 2002b, 416). Lo studioso francese individuava nel linguaggio due peculiarità solo apparentemente inconciliabili: l'infinita e la struttura, esortando ad adottare nell'approccio analitico al testo letterario l'idea dell'unione della struttura con quella di un «infini combinatoire».

Questo stesso desiderio di equilibrio fra l'indeterminatezza e l'ordine alimentò la riflessione filosofica e la produzione letteraria di Carlo Emilio Gadda. L'incompletezza e il dinamismo sembrano due prerogative dell'intertestualità onnipresenti nell'opera gaddiana, tuttavia le barthesiane operazioni di *découpage* e *agencement*, basilari per la scrittura creativa intertestuale, si chiudono entro i confini intratestuali delle opere dello scrittore. Nel definire la propria stilistica Gadda richiama apertamente il concetto di sistema destinato a definire quello che in fondo doveva rimanere indefinibile: il caos del mondo moderno (Gadda 1993a, 741). Infatti, la scrittura di Carlo Emilio Gadda è modello incontestabile dell'espressione del senso moderno della disgregazione e del caos. Lo scrittore costruisce un preciso sistema speculativo e la sua filosofia influenzata da Leibniz, Kant e Spinoza accompagna la sua produzione letteraria, ragion per cui sarebbe difficile tracciare un confine tra la sua prosa filosofica e la sua prosa narrativa.

L'elaborazione del progetto narrativo gaddiano cominciò con la *Meditazione milanese*, un'opera del 1928 a carattere filosofico-speculativo. È lì che sono contenute le riflessioni ontologiche dello scrittore dalle quali sarebbero ben presto scaturite le infinite trame gaddiane, trame per così dire impossibili, in virtù appunto della filosofia che le aveva fatte nascere. Le narrazioni gaddiane sono prive di soluzione finale, costituendo un sistema aperto che si presta a interpretazioni multiple. Nei due romanzi *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana* il *plot* narrativo non giunge allo scioglimento ed ambedue i gialli non svelano l'identità dell'assassino. I numerosissimi racconti dell'autore sembrano scorci narrativi di un infinito quadro della realtà che non si lascia mai rappresentare completamente. L'autore non sa e non vuole scegliere fra le possibilità offerte dalla realtà e attraverso le sue opere tenterà di rendere completa la descrizione del mondo. Nelle prime pagine del *Racconto italiano di ignoto del novecento* si legge: «Mi rincresce, mi è sempre rincresciuto rinunciare a qualcosa che mi fosse possibile. È questo il mio male. Bisognerà o fondere, (difficilissimo) o eleggere» (Gadda 1993b, 396). Questo desiderio di abbracciare nella narrazione l'intero complicato universo farà dilatare il racconto in un'infinità di digressioni che renderanno impossibile la chiusura del sistema-romanzo. La base concettuale e teorica di un tale atteggiamento del Gadda – narratore è da cercare nella sua riflessione filosofica, esposta nella *Meditazione milanese*. Il punto di partenza della riflessione filosofica dello scrittore è il presupposto della continua deformazione e mobilità dei dati empirici soggetti all'esame cognitivo. Gadda parla infatti di un dato storico-psicologico (cioè personale-ambientale)¹ e di un provvisorio sistema di relazioni, inserito in un altro sistema più grande, definito sistema esterno (Gadda 1993a, 628). Il mondo gaddiano si presenta quindi come sistema di sistemi, come un insieme di elementi legati da relazioni labili e instabili. La realtà è un sistema aperto, inglobante un numero infinito di possibilità di cui solo una si realizza sotto forma di eventi, ossia di persone, che sono, a loro volta sistemi. Il sistema della realtà si presenta come «una maglia o rete a dimensioni infinite. Ogni anello o grumo o groviglio di relazioni è legato da infiniti filamenti a grumi o grovigli infiniti» (Gadda 1993a,

¹ Risulta palese l'affinità di queste riflessioni gaddiane al concetto di codice culturale (scientifico, retorico, comunicativo, cronologico, storico, simbolico) di Barthes che concorrono alla costruzione della pagina letteraria. Cf. Barthes (2002b, 437–438).

650). Per rendere il caos del mondo anche la lingua di Gadda diventa un infinito garbuglio. La sostanza, nel senso di un dato di fatto o di un punto di riferimento eternamente inequivocabile, non esiste, per cui ogni dato fisico è imperfetto e viene da Gadda definito una «grama e imperfetta sostanza» (Gadda 1993a, 632). Ciò che rimane stabile è soltanto un'infima particella della sostanza in movimento, un minimo indispensabile per garantire l'impressione percettiva di continuità (Gadda 1993a, 631). Non ci sono verità univoche – dichiara Gadda. Il punto focale di questa riflessione è il concetto di deformazione conoscitiva operante su una rete di rapporti instabili che costituiscono la realtà. La deformazione di un elemento del sistema implica necessariamente

[...] un mutamento nella totalità dei rapporti che intercedono fra i suoi elementi [...]. La deformazione del sistema implica deformazione degli elementi interessati [...] (Gadda 1993a, 633).

Una tale visione del mondo si traduce sul piano narrativo in un'incompiutezza e infinitezza del sistema narrativo, caratteristiche che si presentano prima di tutto a livello globale della macrostruttura. Gadda sembra infatti poco interessato alle soluzioni delle trame dei suoi romanzi, sia di quelli lasciati a metà come *Racconto italiano* o *La Meccanica*, sia di quelli narrativamente più sofisticati come *La Cognizione* o *Il Pasticciaccio*. Le narrazioni gaddiane, segnate profondamente dalla plurivocità e dalla discontinuità, si presentano come frammenti di un sistema composto di molteplici livelli che danno luogo a una molteplicità infinita di soluzioni e di combinazioni virtuali.

Qualsiasi scelta definitiva e univoca in una tale rete di possibilità sembra esclusa, anche sul piano della scrittura. Fin dagli esordi narrativi, infatti, lo scrittore si poneva il problema della rappresentazione letteraria della realtà frantumata e polifonica, sottolineando la sostanziale difficoltà della rappresentazione dell'«istinto delle combinazioni» nel passare dal semplice al complesso, dall'uno al molteplice in quello che sarebbe dovuto essere il romanzo della «pluralità» (Gadda 1993b, 462).

Il concetto di deformazione esposto in chiave filosofica nella *Meditazione* riappare esplicitamente formulato anche nella narrativa. Nell'apertura del *Castello di Udine* leggiamo infatti la dichiarazione del narratore quanto alle modalità dell'elaborazione del materiale della fabula nella trama: «Tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi come formate cose e obbiett: come paragrafi immoti della sapiente sua legge». Anche la fonte primaria del materiale narrativo, la realtà stessa, si configura come una «deformazione perenne, indagine, costruzione eroica» (Gadda 1994a, 119).

Nella sua versione diegeticamente più elaborata il concetto di deformazione appare in *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*. A vent'anni di distanza² Gadda, usando come portavoce il suo protagonista Don Ciccio Ingravallo, nell'avvio narrativo del romanzo, enunciava le stesse riflessioni, destinate a diventare il perno operativo dell'investigazione poliziesca del commissario. Ingravallo sosteneva che

² La prima pubblicazione (a puntate) del romanzo su *Letteratura* risale infatti al 1946.

[...] le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto [...] d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomito. Ma il termine giuridico 'le causali, la causale' gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia (Gadda 1994b, 16).

La teoria ingravallesco-gaddiana sembra escludere la trama di un poliziesco classico, basata sulla struttura a tre movimenti: crimine – indagine – svelamento del colpevole,³ per cui nei giudizi della critica si sottolinea l'evidente mancanza del finale.⁴ Tuttavia, paradossalmente lo stesso autore considerava il suo romanzo perfettamente concluso dichiarando che «il dilungarsi nei come e nei perché» del crimine fosse «vano borbottio, strascinamento pedantesco capace di smorzare l'urto repentino dell'inattesa chiusura» (Gadda 1992, 1215). L'esplicito additare dell'autore del reato si rivelava quindi assolutamente superfluo nel momento in cui sia il narratore che il protagonista e insieme con loro anche il lettore venivano colti da un'illuminazione – portatrice di tutte le risposte. Quindi, per non compromettere la *Spannung* del giallo, nella versione definitiva del romanzo (del 1957), Gadda eliminava il quarto capitolo della versione apparsa precedentemente su *Letteratura*. Il capitolo eliminato conteneva l'interrogatorio di Remo Balducci (marito dell'assassinata Liliana) e lasciava assai facilmente intuire gli assassini: Virginia ed Enea. La mancata chiusura della narrazione è secondo l'autore soltanto apparente:

Il pasticciaccio l'ho troncato apposta a metà perché il «giallo» non deve essere trascinato come certi gialli artificiali che vengono portati avanti fino alla nausea e finiscono per stancare la mente del lettore. Ma io lo considero finito. [...] [L]etterariamente concluso. Il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta (Gadda 1993c, 171).

L'ideale gaddiano non era quindi quello di costruire un sistema chiuso ma un sistema chiaro, gerarchicamente organizzato e configurato come rete di sistemi che si deformano reciprocamente senza sopraffarsi (Bertone 1993, 21). Il sistema sottoposto alla deformazione è per necessità aperto e quindi ogni oggetto finito «contiene un errore» perché «erroneamente concepito» (Gadda 1993a, 743). Da ciò si evince anche l'impossibilità della chiusura del sistema-romanzo.

Anche nella *Cognizione*, il romanzo gaddiano più autobiografico, si nota una sostanziale incompiutezza di quello che sarebbe dovuto essere un racconto giallo. Nella conclusione manca lo svelamento dell'identità dell'autore della terribile aggressione ai danni della Signora e del motivo della sua presunta morte. Prima della stesura definitiva della *Cognizione*, l'autore preparava la sua rete intratestuale proponendo tre avantesti che anticipavano il romanzo. Come risulta dalle note compositive alla *Dejanira Classis*, i cui primi abbozzi risalgono al 1928, la novella era pensata dallo scrittore come una novella-romanzo sul tema del matricidio (Gadda 1994e, 1314). Il secondo avantesto del romanzo è il racconto *Villa in Brianza*, la cui stesura risale al 1929. Vi ritroviamo le figure dei genitori nonché il motivo della casa paterna in Brianza. Al 1933 è datato invece il terzo degli avantesti

³ Il giallo classico, secondo Tvetan Todorov, presenta una struttura a enigma in cui il crimine e la scoperta dell'assassino costituiscono rispettivamente il prologo e l'epilogo della narrazione. Così concepito, il romanzo giallo consiste in realtà in due storie interconnesse: la storia del crimine e la storia dell'indagine poliziesca. Cf. Todorov (1971, 57–58).

⁴ Anche Italo Calvino giudica il *Pasticciaccio* «un romanzo poliziesco [...] senza soluzione» (Calvino 1988, 104).

anticipatori della *Cognizione*, intitolato *Viaggi di Gulliver, cioè del Gaddus* (pubblicato nel 1970), scopertamente autoironico e pregno di motivi che appariranno anche nella *Cognizione*, a cominciare dai *topoi* delle ville e degli *châlets*, delle campane, delle mosche o dei «figli difettivi»⁵ (Gadda 1994d, 960–962).

Negli anni successivi alla pubblicazione del romanzo (apparso fra il 1938 e il 1941 su *Letteratura*) Gadda ne estrapolava diversi tratti narrativi, pubblicandoli all'interno di altre opere. *L'Adalgisa* (pubblicato nel 1943) contiene due frammenti lunghi, intitolati *Strane dicerie contristano i Bertoloni* e *Navi approdano al Parapagàl*, tratti rispettivamente dal primo e dal sesto capitolo della *Cognizione*. Invece il racconto *La mamma*, ricavato dall'apertura del quinto capitolo della *Cognizione*, viene inserito nelle *Novelle del ducato in fiamme* (del 1953), e, dieci anni dopo, anche nel volume *Accoppiamenti giudiziosi*, accompagnato da un altro scorcio narrativo proveniente dalla *Cognizione* (capitoli secondo e terzo) e intitolato *Una visita medica*.

L'incompiutezza della trama della *Cognizione* che ci azzardiamo a definire verticale in quanto relativa alla successione temporale della diegesi, viene quindi accompagnata da espansioni orizzontali del teso, in cui gli episodi narrativi particolari acquistano una grande autonomia in modo da poter funzionare indipendentemente, aggregandosi ad altri sistemi narrativi. In questo modo un nucleo narrativo che nella narrazione breve in questione diventa centrale, in quella più grande funge da elemento di un sistema più complesso.

Nel passaggio dalla prima versione del romanzo pubblicata in rivista a quella in volume (del 1963) Gadda cercò di colmare le lacune della narrazione. L'edizione del '63 viene completata con la poesia *Autunno* e con un metatesto⁶ intitolato *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore*. L'inserimento della poesia doveva accentuare il carattere lirico e, di conseguenza, incompiuto e frammentario della prosa. Invece nel metatesto i motivi dell'incompiutezza sono definiti come «[...] estern[i] alla volontà consapevole, al meditato disegno di lavoro, e però alla responsabilità morale dell'autore [...]» (Gadda 1994a, 759). Vi sarebbe quindi una differenza fra l'incompiutezza del *Pasticciaccio* (meditata appositamente per non compromettere lo scioglimento con scelte narrative banali) e quella della *Cognizione* (attribuita a motivi personali ed extraletterari).⁷

Senza conclusione rimangono non solo i capolavori romanzeschi di Gadda, ma anche parecchi suoi racconti. Nella *Novella Seconda* la storia della protagonista

⁵ I «figli difettivi» nella narrativa di Gadda sono quelli che deludono i genitori sia perché sono incapaci di condividere i loro valori borghesi sia perché fisicamente ed intellettualmente non corrispondono ai loro desideri narcisistici. Nello stesso racconto Gadda precisa che sono bambini «[...] che non si contentano a mangiar l'ugne in sopra il latino, ma vogliono pane dopo il latino, così per la gloria delle campane ci sarà l'obolo e per i figli le lacrime, senza speranza» (Gadda 1994d, 962). Cf. Gioanola (2004, 170–171).

⁶ Il rapporto tra il romanzo e il saggio è di tipo metatestuale nel senso genettiano del termine, in quanto si tratta di un commento dell'autore riferito alla struttura della *Cognizione*. Cf. Genette (2014, 10).

⁷ Emilio Manzotti (1996, 61) indica tre possibili tipi di incompiutezza della *Cognizione*: l'incompiutezza accidentale (relativa alle motivazioni personali di Gadda che non avrebbe voluto lasciare nel testo troppe impronte autobiografiche); l'incompiutezza intrinseca al carattere lirico e intimo della narrazione e, infine, l'incompiutezza voluta dall'autore, destinata a non fornire troppi suggerimenti espliciti e a sfuggire alla convenzionalità.

Dejanira Classis è lasciata in sospeso nel momento in cui le vicine di casa congetturano sul pericolo di un'intrusione dei ladri nel palazzo dove abitano. Senza soluzione rimane anche la storia di Stefano, ingiustamente accusato di omicidio, di cui parlano i quattro amici riparatisi dalla pioggia in una baita in montagna (*Passeggiata autunnale*). Anche nel racconto dalla struttura più completa, *Madonna dei filosofi*, l'autore, per parlare dell'amore dei due protagonisti Maria Ripamonti e Cesare Baronfo, evita il convenzionale lieto fine. Nel finale del racconto l'attenzione si focalizza sul figlio illegittimo del protagonista, abbandonato dal padre presso una balia. In questo modo la narrazione conserva un carattere inconcluso e aperto.

La riscrittura e la ripetizione concernono non solo le macrostrutture testuali, ma si riferiscono anche a motivi particolari⁸ che diventano veri e propri *topoi* della scrittura gaddiana. Nelle opere dello scrittore il *topos* della casa torna ossessivamente: nella *Cognizione* diventa motivo di scherno e di derisione delle manie piccoloborghesi di grandezza e del cattivo gusto, oppure pretesto di imprecazioni del figlio che rinfaccia ai genitori di essersi occupati più dei muri della casa e del suo mobilio che non dei propri figli. Se nella *Cognizione* la casa dei genitori fa da bersaglio al più feroce scherno, nel racconto *La Casa* diventa un rifugio inviolabile perché provvista di «struttura antisismica assolutamente inébranlable», e di potentissimi muri «speronati a guisa di fortezza» (Gadda 1994b, 1221). Il motivo della casa poderale della *Cognizione* torna nel racconto *Una buona nutrizione*, dove l'antico caseggiato altro non è che un ricordo della gloria passata, «il raduno caritatevole di catapecchie», dalle pareti annerite dal tempo e dalle grondaie rugginose (Gadda 1994d, 764). Il motivo della casa appartata e solitaria torna ancora nei racconti *Un inchino rispettoso* (piccola casa dalle persiane verdi, circondata dai cipressi) e *La gazza ladra* (dolce villa mal protetta da un muretto basso e sconnesso). Il *topos* spaziale della casa è generalmente interpretato in chiave negativa: la casa della Signora è vuota, abbandonata, triste (*Cognizione*), quella di Liliana è sterile (*Pasticciaccio*), quella del protagonista del racconto *San Giorgio in Casa Brocchi* ipocrita e oppressiva nei confronti della naturalezza giovanile. Allo spazio reale e presente è contrapposto lo spazio esterno, lontano come quello dell'illimitata campagna pastrufaziana contemplata dalla Signora: «all'orizzonte lontano i fumi delle ville, che immaginava popolate» e «bagliori lontanissimi, canti le arrivavano dal di fuori della casa» (Gadda 1994a, 679).

Un altro motivo iterato della prosa di Gadda è quello dei preziosi di famiglia. Come ha dimostrato Ferdinando Amigoni (1995), il significato dei gioielli si presta ad una duplice interpretazione. Da una parte simboleggiano un movente sessuale:⁹ tale è la loro funzione nel romanzo *Quer Pasticciaccio* (Menegazzi, Valdarena, Liliana – nella versione sublimata) ed in alcuni racconti (ad es. in *Quando Girolamo ha*

⁸ Come osserva Niva Lorenzini, i processi iterativi della scrittura gaddiana si riferiscono non solo a tropi, similitudini, temi e immagini trasferiti da un'opera all'altra ma perfino a singoli «stilemi» riconducibili alla costruzione dei personaggi, come quello di Gonzalo (*Cognizione*), introdotto nella narrazione con varianti minime dei lessemi «girare» e «apparire». Cf. Lorenzini (1999, 129–157).

⁹ In *Quer Pasticciaccio* i gioielli assumono il valore di simbolo sessuale. In maniera diretta e ironica viene erotizzato il motivo dell'estorsione dei preziosi della vedova Menegazzi. L'erotizzazione dei preziosi di Liliana è invece più sublimata. Liliana Balducci crea tutto un complicato sistema di scambi simbolici di ori di famiglia con il bel cugino Valdarena, che avrebbe dovuto cederle il bambino avuto da un'altra per compensare il vuoto della sua maternità mai realizzata.

smesso, La Gazza ladra). In secondo luogo i gioielli sono l'emblema della continuità familiare e biologica che va salvata dalla catastrofe preparata alla stirpe dal destino. Con questo significato i gioielli appaiono nella *Cognizione* e nel *Pasticciaccio*. Per Liliana Balducci (*Pasticciaccio*) l'atto di distribuire in dono gioielli e di fare regali alle nipotine adottive era un gesto simbolico di offerta «per placare gli dei della fertilità, affinché concedessero alla donatrice Liliana l'oggetto del desiderio: un figlio» (Amigoni 1995, 116).

Nelle opere minori il concetto di groviglio appare in modo meno articolato ma non meno esplicitamente. Dejanira Classis, protagonista della *Novella seconda* concepisce la vita come «un portentoso e serpentesco groviglio di cui non se ne capisce niente». La versione narrativa del concetto filosofico è munita di un commento autoriale a sfumatura altamente ironica perché il narratore aggiunge infatti che «solo certi presuntuosi novellieri di genere psicologista si danno delle grand'arie per i loro poveri schemi e le stiracchiature più o meno dostoieschiane» (Gadda 1994b, 1038).

I motivi ricorrenti (*topoi*) nella narrativa gaddiana acquistano di volta in volta un'importanza diversa. Possono limitarsi a piccoli elementi frasali (semplici sostantivi o sintagmi nominali) e fungere da motivi statici nelle descrizioni. Con questa funzione si ripetono nella *Cognizione* e nel racconto *La Gazza ladra* i motivi come quello della madre-vedova, della dolce villa o del muro di cinta. Sono momenti di pausa nel flusso narrativo, frammenti dove la progressione tematica e temporale è elementare. Tuttavia il motivo statico come quello della villa e della casa natale che ne *La Gazza ladra* aveva un'importanza secondaria, nei racconti *Villa in Brianza*, *Viaggi di Gulliver* o *Strane dicerie* (varianti intratestuali della *Cognizione*) viene promosso a livello di perno narrativo intorno al quale si concentra la trama di ognuno dei racconti. La stessa autonomia narrativa caratterizza gli altri due racconti ricavati dalla *Cognizione*: *Navi approdano a Parapagal* e *La mamma*. In questo caso i testi sono concentrati intorno alle figure dei protagonisti, rispettivamente il figlio Gonzalo e della Madre. Nei racconti i protagonisti sono distinti e indipendenti l'uno dall'altro, invece nel romanzo appaiono strettamente legati e complementari.

Sul piano narrativo, dal principio del sistema aperto risulta un'infinità di motivi di uguale importanza. Rappresentare il reale significa metterli tutti in un romanzo come aspetti di uno stesso mondo in perpetuo movimento. Anche il romanzo diventa di conseguenza sistema di relazioni che appaiono di volta in volta in testi diversi in forma di autocitazioni, autoanalisi e autoesegesi così da costruire una sorta di ipertesto autoreferenziale. La tesi gaddiana sull'impossibilità di circoscrivere il pensiero e sulla continua deformazione del reale inteso come sistema dei sistemi spiega perché i suoi romanzi sono frammenti incompiuti di un'interminabile storia naturale (cf. Ferrero 1972, 54).

La fonte primaria dei temi, delle espressioni retoriche, delle immagini e dei frammenti da usare nei testi posteriori si trova in un abbozzo romanzesco intitolato *Racconto italiano di ignoto del novecento*, battezzato dall'autore stesso come «psicopatico e caravaggesco» (Gadda 1993b, 411). Quel primo approccio gaddiano alla narrativa risale al 1924, precede quindi le teorizzazioni della *Meditazione*. Contrassegnato dallo stesso scrittore come *cahiers d'études* ne costituisce un vero

e proprio taccuino di lavoro, inglobando al suo interno due piani di scrittura: il piano narrativo che consiste di episodi narrativi veri e propri e il piano metanarrativo relativo a commenti e riflessioni circa le tecniche di scrittura da adottare.¹⁰ La struttura narrativa del *Racconto italiano* fornisce invece nuclei narrativi usati poi in diverse altre opere come *Novella seconda*, *Manovre di artiglieria in campagna* o *Dopo il silenzio*. Nell'intento dell'autore, *Racconto italiano di ignoto del novecento* doveva raccogliere «dei pezzi di prosa del romanzo» che in seguito sarebbero potuti «essere modificati, ripresi, tralasciati» (Gadda 1993b, 393). Lo scrittore progettava un romanzo ambientato nell'Italia del primo dopoguerra e riuscì a concludere quattro blocchi narrativi. Il primo e il secondo sono concentrati intorno alla vicenda del giovane socialista Carletto. Il terzo segmento narrativo presenta come protagonista principale il giovane fascista Angiolino, il quarto invece ha come filo conduttore la storia di Cesare Manni, viaggiatore di commercio. La narrazione romanzesca viene interrotta con l'introduzione nella vicenda di un altro personaggio giovanile, Griffonetto Lampugnani. Oltre a frammenti narrativi, nel *Racconto* si trovano anche note di carattere autobiografico (Gadda 1993b, 391) e molte note narratologiche e studi compositivi per il futuro romanzo. È lì che viene definita la tecnica narrativa da adottare «ab interiore» (attraverso la visione del personaggio) e «ab exteriore» (attraverso la prospettiva autoriale) (Gadda 1993b, 473–478). Le note compositive del *Racconto* sarebbero diventate in futuro fonte di lemmi, espressioni retoriche, immagini e frammenti narrativi da riprendere e da rielaborare nelle opere a venire come ad esempio il racconto *Notte di luna*, ricavato dalla nota compositiva datata 26 luglio 1924 del *Racconto* (Gadda 1993b, 419–424) e incluso come primo disegno nel volume dell'*Adalgisa* del 1943. Dalla stessa fonte proviene anche *Dopo il silenzio*, inserito nel volume *Accoppiamenti giudiziosi* (1957) e progettato come nota compositiva del 25 agosto 1924 (Gadda 1993b, 441–443).

Gadda è un narratore *sui generis* che lascia costantemente le sue trame in sospeso, come frammenti di una rete di narrazioni infinite e perennemente inconcluse. Eppure l'esito effettivo del suo lavoro di scrittore sta in palese contrapposizione con il progetto di scrittura formulato nel *Racconto*. Infatti, agli albori della sua carriera, lo scrittore esprimeva il suo desiderio di trame vere, accattivanti per il lettore,¹¹ alla maniera di Conan Doyle o Dumas: «[m]io desiderio di essere romanzesco, interessante, Dumas, Conandoyliano: non nel senso istrionico (Ponson du Terrail) ma con un fare intimo e logico. Orgasmo inespreso emanante dal racconto. Piuttosto Conan Doyle, ricostruttore logico» (Gadda 1994e, 1317). Il desiderio intimo di Gadda era quindi differire dalla logica classica del racconto che il pubblico conosceva ormai a memoria e con cui non si divertiva più. Il progetto gaddiano di rinvigorire le vecchie trame si traduceva nella sua maniera di riprese e autocitazioni, che consistono non solo nell'emancipazione di particolari frammenti narrativi come

¹⁰ Contini definì come «momento essenziale in Gadda» la propensione dell'autore all'autocritica e alla riflessione metaromanzesca sul proprio stile. Cf. Contini (1989, 5–6). Tale tendenza spinge lo scrittore a includere nel testo narrativo svariate note, glosse e commenti autoriali che costituiscono parte integrante della rete intratestuale.

¹¹ Gadda, agli inizi della sua carriera, non era stimato dalla critica come narratore. Già Contini mise in rilievo soprattutto le sue peculiarità espressive e la sua eccellenza stilistica, doti della scrittura che annoveravano l'autore non fra i romanzieri tradizionali, ma fra i fautori di «poèmes en prose» o di frammenti narrativi di stampo vociano. Cf. Contini (1989, 18–19).

i tre episodi già menzionati della *Cognizione*, resi indipendenti e funzionanti come tali in altri sistemi narrativi dell'autore, ma anche nella ripresa di nuclei tematici in vari momenti del sistema narrativo. Nella *Cognizione* incontriamo il motivo relativo alla critica sociale. Nel già menzionato racconto *Navi approdano al Parapagàl (Adalgisa)* il pensiero del protagonista Gonzalo corre alla popolazione locale, verso cui nutre un profondo disprezzo. Il motivo del disprezzo nei confronti dei ceti più poveri, cui si accenna nel racconto, diventerà uno degli assi portanti della *Cognizione*.

Un altro motivo della *Cognizione*, questa volta fortemente misogino, era già presente nella *Novella seconda (Dejanira Classis)*. Si tratta di uno dei racconti incompiuti, dove si legge del contegno delle donne «realmente impudente e offensivo» e dei loro «occhi di cagna, imbellettate e truculente, sature di gioielli, di cibo e di maschio» (Gadda 1994b, 1048–1049). Quest'immagine delle meretrici milanesi dell'immediato primo dopoguerra fa eco a quella delle donne dell'immaginario Maradagal sudamericano della *Cognizione*, presentate in maniera ancora più intransigente:

[...] femmine! come barchi di cabotaggio rimessi a nuovo, stradipinte, col riso delle bassaridi aperto su trentadue denti fino agli orecchi; una sottanella gualcita di mezza lana, a tegumentare d'un mistero da diez pesos [...] la miseranda meccanica dello sculottamento [...]
(Gadda 1994a, 693).

La decantata misoginia gaddiana si palesa nelle descrizioni delle «donne oche»: la strega Zamira del *Pasticciaccio*, oppure la contessa Menegazzi, protagonista della stessa opera, che si presenta insieme ai suoi doppioni, la signora Cavenaghi del racconto *Quando Girolamo ha smesso* (raccolta *Adalgisa*) e la vecchia usuaria Esther del racconto *Un inchino rispettoso* (raccolta *Accoppiamenti giudiziari*). Per tutte e quattro le protagoniste di questi diversi squarci narrativi la causa della morte o dell'estorsione *manu armata* sono i loro preziosi di famiglia, motivo presunto anche della morte o dell'aggressione alla Madre, protagonista della *Cognizione*. Il tema dei preziosi costituisce il perno narrativo di *Palazzo degli ori*, racconto che rimane fortemente connesso al *Pasticciaccio*. Vi si trova anche la conclusione che manca nel romanzo: l'identità dell'assassino di Liliana Balducci è svelata e la colpevole viene indicata nella persona di Virginia Troddu.

Nel *Cahier d'études* Gadda parla della necessità della creazione di una personalità dell'autore anche con mezzi extralirici (Gadda 1993b, 479),¹² ciò che giustifica la forte posizione del narratore e l'autocreazione di una personalità autobiografica all'interno della sua opera. Spesso infatti il narratore è autodiegetico come nel racconto *La Casa* in cui con estrema ironia viene trattato il tema dei beni materiali quale segno visibile della posizione sociale assunta dal ceto borghese. Il narratore riferisce dettagliatamente le intricate vicende della costruzione della sua casa e autoironicamente si presenta come «un ingegnere lombardo piuttosto energico di buona scuola e di buona pratica»¹³ (Gadda 1994b, 1114), che si fa costruire una

¹² Come 'mezzi extralirici' Gadda definiva le tecniche compositive che rendono il personaggio storicamente e sociologicamente attendibile. Si trattava allora della scelta del personaggio che fosse un 'universale umano', capace di reggere la trama 'ab exteriore', svolta da un narratore in terza persona. Cf. Gadda (1993b, 473–478).

¹³ L'esempio di un'altra palese ironia autobiografica si trova nel seguente passaggio della *Cognizione*: «Pedro non era un signore in villa, come quelli a cui sorvegliava la villa, nottetempo: e nemmeno, Dio liberi!, uno

casa piena di stemmi in onore del suo titolo nobiliare ereditario del Principe dell'Analisi e del Duca della Buona Cognizione (Gadda 1994b, 1124).

A volte Gadda propone un romanzo a episodi, costituito da racconti autonomi. È il caso de *Al Parco in una sera di maggio* (Gadda 1994f, 481–507), la cui protagonista, Elsa Caviggioni, giovane e avvenente, incontra al parco sua cognata Adalgisa per farle delle confidenze circa il proprio matrimonio. Il seguito della trama è contenuto nel racconto *L'Adalgisa* (Gadda 1994g, 510–564), dove viene rappresentata sotto una nuova prospettiva la «donna di popolo» ed ex-cantante Adalgisa, che dopo il matrimonio con Carlo, figlio di una buona famiglia milanese, aveva sofferto i dispetti e il disprezzo della «suocera universale», donna Eleonora Vigoni.

La filosofia gaddiana impedisce la chiusura definitiva del sistema-romanzo, privando le trame dello scioglimento. Lo stretto legame fra la teoria filosofica e narratologica e l'opera narrativa è nitidamente individuabile. La conoscenza del pensiero che sta alla base della narrativa contribuisce all'elucidazione dei motivi della sostanziale incompiutezza e del carattere sistemico delle sue narrazioni. Le vicende compositive delle opere gaddiane non sono semplici e la struttura delle sue narrazioni non è rettilinea.

Si può lecitamente constatare che il concetto filosofico del sistema-rete di relazioni sia attualizzato nei romanzi e racconti di Gadda a due livelli: microtestuale e macrotestuale. Nel primo caso si tratta di autorimandi, autocitazioni, riprese e avantesti che possono configurarsi anche come una costante ripetizione di più piccoli motivi narrativi. Nel secondo caso, quello macrotestuale, il sistema narrativo si configura come l'incompiutezza strutturale delle trame, in virtù della quale pure alle narrazioni più sofisticate manca lo scioglimento esplicito. Di conseguenza, le narrazioni gaddiane sembrano legate da un doppio vincolo di riscrittura. In primo luogo nell'opera di Gadda alcuni motivi si ripetono, a livello microstrutturale, in varie opere con uno status diegetico diverso: sia come narrazioni a se stanti, sia come parte integrata in un sistema narrativo più elaborato. La riscrittura consiste in questo caso nella loro elaborazione in un nuovo contesto. Nella narrativa gaddiana non solo i motivi sono soggetti alla riscrittura. Anche a livello della diegesi si nota la costante ripresa, da parte dell'autore, dello schema della trama inconclusa. L'autore mantiene la struttura aperta del *plot* narrativo: l'assenza dello scioglimento esplicito dell'azione si nota sia nei romanzi sia nei racconti (livello marcostrutturale).

Nonostante le reticenze circa la chiusura delle trame gaddiane, le sue narrazioni sono da considerare come parte di una generale storia del mondo, dinamica, indeterminata e in continuo movimento. Certamente Gadda non costruisce trame tradizionali perché il suo desiderio conoscitivo non si lascia limitare dalle convenzioni di una diegesi classica.¹⁴ Tuttavia, interpretate nella prospettiva dell'ontologia

scrittore: uno scrittore arzigogolato e barocco, come Jean Paul, o Carlo Gozzi, o Carlo Dossi, o un qualche altro Carlo anche peggio di questi due, già così grami loro soli; buono magari di adoperar la guerra, e i dolori della guerra, per cincischiarne e sottilizzarne fuori i suoi riboboli sterili, in punta di penna» (Gadda 1994a, 578).

¹⁴ «La grande œuvre crée [...] un nouveau genre, et en même temps elle transgresse les règles du genre, valables auparavant. [...] tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes : celle

gaddiana le sue trame risultano perfettamente complete e coerenti anche se il loro scioglimento non viene marcatamente segnato. La lettura e la fruizione dell'opera di Gadda implica necessariamente un viaggio dentro una rete di testi, un percorso intratestuale che trascenda i limiti di una singola narrazione e inviti ad un confronto attivo e creativo con i confini del leggibile.

L'idea gaddiana del sistema-romanzo raggiunge quella di Barthes che concepiva il testo di ogni singola narrazione come «[...] entrée d'un réseau à mille entrées» (Barthes 2002a, 128), l'accesso al quale significava mirare ad una prospettiva di frammenti e di voci derivate da altri testi e codici.

Bibliografia

Testi

- Gadda, Carlo Emilio (1992), "Incantazione e paura", in: Gadda, Carlo Emilio, *Opere*, vol. 3: Saggi, giornali e favole I, Milano, Garzanti, 1213.
- Gadda, Carlo Emilio (1993a), "Meditazione milanese", in: Gadda, Carlo Emilio, *Opere*, vol. 5: Scritti vari e postumi, Milano, Garzanti, 615–894.
- Gadda, Carlo Emilio (1993b), "Racconto italiano di ignoto del novecento", in: Gadda, Carlo Emilio, *Opere*, vol. 5: Scritti vari e postumi, Milano, Garzanti, 381–613.
- Gadda, Carlo Emilio (1993c), "*Per favore mi lasci nell'ombra*". *Interviste 1950–1972*, Milano, Adelphi.
- Gadda, Carlo Emilio (1994a), "La cognizione del dolore", in: Gadda, Carlo Emilio, *Opere*, vol. 1: Romanzi e racconti I, Milano, Garzanti, 565–772.
- Gadda, Carlo Emilio (1994b), "Il Castello di Udine", in: Gadda, Carlo Emilio, *Opere*, vol. 1: Romanzi e racconti I, Milano, Garzanti, 108–178.
- Gadda, Carlo Emilio (1994c), "Quer pasticciaccio brutto de via Merulana", in: Gadda, Carlo Emilio (ed.), *Opere*, vol. 2: Romanzi e racconti II, Milano, Garzanti, 15–276.
- Gadda, Carlo Emilio (1994d), "Viaggi del Gulliver cioè del Gaddus", in: Gadda, Carlo Emilio, *Opere*, vol. 2: Romanzi e racconti II, Milano, Garzanti, 955–966.
- Gadda, Carlo Emilio (1994e), "Note ai testi. Racconti incompiuti. Dejanira Classis", in: Gadda, Carlo Emilio, *Opere*, vol. 2: Romanzi e racconti II, Milano, Garzanti, 1313–1319.
- Gadda, Carlo Emilio (1994f), "Al Parco in una sera di maggio", in: Gadda, Carlo Emilio, *Opere*, vol. 1: Romanzi e racconti I, Milano, Garzanti, 481–507.
- Gadda, Carlo Emilio (1994g), "L'Adalgisa", in: Gadda, Carlo Emilio, *Opere*, vol. 1: Romanzi e racconti I, Milano, Garzanti, 510–564.

du genre qu'il transgresse, qui dominait la littérature précédente ; et cette du genre qu'il crée» (Todorov 1971, 56).

Studi

- Amigoni, Ferdinando (1995), *La più semplice macchina. Lettura freudiana del "Pasticciaccio"*, Bologna, Il Mulino.
- Barthes, Roland (2002a), "S/Z", in: Barthes, Roland (ed.), *Œuvres complètes*, vol. 3: Livres, textes, entretiens 1968–1971, Paris, Seuil, 119–346.
- Barthes, Roland (2002b), "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", in: Barthes, Roland (ed.), *Œuvres complètes*, vol. 4: Livres, textes, entretiens 1972–1976, Paris, Seuil, 413–442.
- Bertone, Manuela (1993), *Romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti.
- Calvino, Italo (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti.
- Contini, Gianfranco (1989), *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi.
- Ferrero, Ernesto (1972), *Invito alla lettura di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mursia.
- Genette, Gérard (2014), *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, Gdańsk, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria. (Edizione italiana: Genette, Gérard (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi.)
- Gioanola, Elio (2004), *Carlo Emilio Gadda. Topazi ed altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book.
- Lorenzini, Niva (1999), *Le maschere di felicità. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Lecce, Piero Manni.
- Manzotti, Emilio (1996), "'La Cognizione del dolore' di Carlo Emilio Gadda", in: Asor Rosa, Alberto (ed.), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV.II, Torino, Einaudi.
- Todorov, Tvetan (1971), "Typologie du roman policier", in: Todorov, Tvetan (ed.), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 55–65.