

DELLA SCRITTURA MOSTRUOSA DI CARLO EMILIO GADDA

di Francesco Muzzioli

La scrittura di Carlo Emilio Gadda può a buon diritto essere definita una scrittura mostruosa. Ingenti e sovrabbondanti fino all'eccesso sono, infatti, i linguaggi convocati sulla sua pagina; rigogliosa e acrobatica è la configurazione retorica delle parti del suo discorso narrativo; sottilmente crudele è il rovesciamento parodistico che graffia la superficie dell'oggetto del suo dire; mentre nel contrasto di spinte e contropunte tra l'ordine della ragione e il caos della materia si sprofonda la sua sonda conoscitiva.

Sulla molteplicità dei linguaggi adottati da Gadda non c'è che da additare l'evidenza. Ma, una volta assodato il plurilinguismo, rimane da riflettere sulla sua natura. Le due direzioni principali degli apporti allotrii, cui Gadda dà spazio, sono quelle del linguaggio tecnico e del dialetto: allora si deve riconoscere che il plurilinguismo è (seguendo la stilistica di Bachtin) una sorta di realismo. Di contro a una chiusura aristocratica della borghesia su se stessa (magari, avvolta nella sua stessa crisi, come in certo decadentismo, o applicata a registrare sottili tormenti psicologici), Gadda, narratore borghese, sì, ma "borghese onesto", in onore alla duplice *necessità* della regola del fare (espressa dal linguaggio esatto del pragma) e della "materia umana" del fare (espressa dalla immediatezza del dialetto), va alla scoperta della realtà che bolle sotto la superficie, sotto la facciata del perbenismo (che poi, per una parte importante della sua esistenza, coincide con la pace sociale minacciosa e totalitaria imposta dal fascismo). Il linguaggio tecnico come connessione con le cose (linguaggio antiretorico: se si tratta di *fare*, non possiamo *dire* quello che ci pare); il dialetto come strato basso, vicino alle pulsioni (qui si innesta anche il nuovo sapere della psicoanalisi) e a un soggetto subalterno mai del tutto irreggimentabile, che sfugge all'agire strumentale e si confonde in una amorfa "pasta collettiva". L'incontro-scontro traumatico con la realtà e i suoi linguaggi avviene per Gadda all'altezza dell'esperienza della guerra, che mischia – de-territorializzandole – le parlate e le origini dei soldati, cosa che poi proseguirà nelle esperienze di lavoro all'estero, aggiungendosi allora la deformazione della lingua straniera.

Non a caso, Gadda comincia ad essere davvero Gadda, mescolando e deformando le parole della tribù, proprio in una lettera dal fronte (datata 21-1-1916), a contatto con una molto imperfetta e approssimativa "macchina di guerra":

ò studiacchiato, ò leggicchiato, ò rovesciato 5 volte il vino sulla tovaglia, con relativa multa di 4 franchi de grappini ogni volta, ò pisciazzato, ò sghignazzato, Ò tollerato la creanza fottuta di qualche collega che invece de me cchiamà Gadda ten. Carlo Emilio me chiama avuè! (Via Vetrasca), ò finto de non vedello quanno magnava la minestra cor cortello per annaspà i cavoli che ce stanno, de non sentillo quando sbrodolava come 'u porco ner braco; ò accompagnato quarche troupe de muli che bisognava diradare sotto il tac-pùm; ò visto batterie, trincere, ponticelli, paracarri, capperi e stronzi.

Dal che già si vede che il linguaggio non rimane a rappresentare un semplice indice sociologico (il realismo non si ferma nel fatto di far parlare i personaggi a modo loro, come avverrà poi in Pasolini), ma viene assorbito per contagio nella sede privilegiata del narratore. Non vi è più alcun osservatorio incontaminato: Purto della realtà innesta nuovi apporti fin dentro il linguaggio propriamente letterario costringendolo a proliferare *mostruosamente*. La sapienza retorica dello scrittore non viene annientata in una mera registrazione dei contributi raccolti dall'esterno, ma al contrario diventa "iperletteraria", una

retoricità impazzita, che da un lato si allarga per accogliere i frammenti verbali schizzati fuori dalla realtà scombuscolata, dall'altro lato li apre a una messa in scena, capace di far luce sui loro stessi limiti conoscitivi. Infatti, il linguaggio tecnico si illude di possedere le cose, mentre invece le cose recalcitrano alla geometria e hanno una sorta di magmaticità per cui debordano da tutte le parti. Allo stesso modo, il dialetto si illude di esprimere l'elementare, mentre invece ormai nella modernità nessuna immediata "naturalzza" è più attingibile. Semmai, i dialetti, nella loro pluralità, dimostrano che l'unità nazionale (sbandierata dalle fanfare del fascismo) nasconde in sé una gran quantità di differenze. La società è frammentata, la società è in conflitto: per questo il linguaggio non può più far finta di nulla, e la scrittura deve ospitare stratificazioni e livelli diversi, tendenze contraddittorie che la tirano e la strappano da tutte le parti. La scrittura si fa barocca, senonché – avvertirà il nostro autore – "Barocco è il mondo, non il Gadda". Di fatto, il periodo gaddiano, nel mentre si estende per elefantiasi, al contempo si disconnette per interferenze interne. La scioltezza della scrittura si trasforma in una fluenza tutta "dialettica". Dirà Gadda, nel *Pasticciaccio*, approfittando dell'esposizione di un investigatore napoletano:

Una bella voce maschile e partenopea, quando aggalli dai limpidi fondali della deduzione, come nudità chiara di sirena da lattescenze marine alla luna di Gajola, va spoglia affatto e in ogni comma di quel modo così rabbiosamente asseverativo ch'è proprio a certe bestiacce del nord, e a' loro condottieri ammogliati-brustolati: (in un falò di benzina). Piace, piace al nostro orecchio di abbandonarsi a tanto felice argomentare come conquiso turacciolo dal dolce filo di correntia verso a valle, verso dove chiama il profondo. La fluenza sonora non è che il simbolo della fluenza logica: la polla dell'enunciazione eleatica s'è derogata in una trascorrenza: ribollendo nelle disgiunzioni o dicotomie dello spirito o nelle cieche alternazioni della probabilità, si perpetua in un deflusso drammaticamente eracliteo, πάντα δε πόλεμος, pieno di urgenze, di curiosità, di breme, di attese, di dubbi, di angosce, di speranze dialettiche. L'ascoltatore viene abilitato a opinare in qualunque direzione. L'istanza della controparte si polverizza in quella voluttà musicale, si rapprende con un nuovo naso, come l'erma di Giano guardata in faccia: e subito dopo da dietro.

Questo gioco di prospettive che sdoppia una parola (come Bachtin direbbe) fondamentalmente "bivoca", non è fine a se stesso, ma punta alla demistificazione. Di fronte alla mascherata sociale (la borghesia è quella classe venuta di recente al potere la quale, quindi, nel mentre dovrebbe affermare il valore del mero pragmatismo dell'efficienza, si avvolge invece nei simboli d'accatto dell'autoincensazione, che lasciano però trasparire incapacità e inadeguatezza) ecco allora che l'imperativo conoscitivo della scrittura gaddiana utilizza la patina della letterarietà essenzialmente in chiave parodistica, per attuare un rovesciamento satirico. Come spesso avviene la marca dell'ironia è costituita dall'esagerazione. Costruendo una magnificazione eccessiva del quotidiano, la scrittura esibisce (e quindi *strania*) la distanza tra il linguaggio e il suo stesso oggetto. L'oggetto viene implicitamente degradato dalla impossibilità medesima della sua sacralizzazione. Così, nella *Cognizione del dolore*, la scena degli "attavolati" si presenta all'*outsider* Gonzalo, *alter ego* dell'autore, come una ridda di grotteschi manichini, per l'esattezza "manichini ossobuchivori":

La sarabanda famelica vorticava sotto i globi elettrici dondolati dal pampero, tra miriadi di sifoni di seltz. La luce del mondo capovolto si beveva le sue folle uricemiche, profumieri in balia del Progreso, uretre livellate dallo seltz. «¡Mozo, tráigame otro sifón! ». Una giuliva bischeraggine animava le facce di tutti; le donne, come si grattassero un acne, o con gesti di bertucce cui sia data tra mano

alcuna cacaruetta, si davan la cipria a ogni piatto: mangiavano minestrone e matita. E tutti speravano, speravano, giulivi. Ed erano pieni di fiducia. Oppure, autorevoli, tacevano. A tavolino; petto in fuori, busto eretto; incarttonati nell'arnese d'amido dello smoking quasi nel cerotto e nel turgore supremo della certezza e della realtà biologica. Di quando in quando facevano pisciare i sifoni: e il sifone virilmente mingente conferiva alla mano del disoccupato una tal quale gravità. E si gargarizzavano, baritonali, glabri, col collutorio dei ricordi: vantando immaginarie notti e lucri di diamanti rivenduti: (ma non mai esistiti): taceva, il viso-bugia della femmina, circa, l'aucupio vero.

Dove si veda anche l'intervento della spolveratura spagnoleggiante, ad ulteriore aggravio plurilinguistico.

Ho parlato di imperativo conoscitivo. Qui sta il punto cruciale di Gadda. Gadda è un ingegnere di professione, quindi per vocazione un intellettuale costruttivo e tecnico. È un amante dell'ordine, deluso dall'approssimazione italiota, dapprima sconvolto dalla rotta di Caporetto, che è il primo sintomo chiaro che gli rivela l'inefficienza delle alte sfere. Poi, la retorica stentorea del Duce sarà il seganle ancora più chiaro e senza appello della ostentazione priva di consistenza e della fascinazione "priapesca", volgare e a poco prezzo, sfociata nella rovina generale. Mussolini il "Mascellone", il "Testa di Morto in bombetta", Mussolini-"Minchiolini", condottiero sconsiderato e eroe a spese d'altri, via contornandolo la profluvie d'impropri dell'invettiva. Per l'esattezza del *fare* non è aria in mezzo all'arte italica dell'arrangiarsi e al nostrano pressapochismo morale.

Ma questo non si significa che la scrittura narrativa di Gadda s'arrenda; non è che rinunci a conoscere, anzi. Solo che la sonda conoscitiva deve farsi terribilmente elaborata e complessa per contenere le opposte tensioni della pratica organizzante e della materia scivolosa e scombinata. In altre parole della ragione e del caos. Il romanzo ha da muoversi *nella polpa della materia*, così come avviene in questa scena del *Pasticciaccio*, in mezzo alla calca del mercato di Piazza Vittorio, nello strabordante eccesso dei cibi, della parole e delle persone, che – nella lente deformante della scrittura gaddiana – si trasformano quasi in zone erogene "semoventi":

Rotoli di trippe lesse l'un sull'altro come tappeti arrotolati, gentili anatomie di capretti spellati, rosso bianche, il codonzolo appuntito, m a terminato nel ciuffetto, a significarne in modo veridico la nobiltà: «pe quattro lire v'oo do tutto,» diceva l'abbacchiario presentandolo a mezz'aria, tutto cioè mezzo: e i bianchi cespi de la lattuga romana, o insalatine ricciolute tutte riccioli verdi, polli vivi coi loro occhi che smicciano da un lato solo e vedono, ognuno, un quarto del mondo, galline vive chiotte chiotte stipate nelle loro gabbie, o nere o belghe o padovane avorio-paglia, peperoni secchi gialloverdi, rossoverdi, che al mirarli solo ti pizzicavano la lingua, ti mettevano in salive la bocca: e poi noci, noci di Sorrento, nocciuole di Vignanello, e castagne a mucchi. Addio, addio. Le donne, le polpate massaie: lo scialle scuro, o verde erba, una spilla da balia co la punta aperta, ah! da pinzar la poppa alla vicina d'un attimo: così fan tutte. Polponi semoventi, esse ambulavano a fatica da uno spaccio e da un ombrellaccio al successivo, dai sèlleri ai fichi secchi: si rivollevano, si strofinavano i rispettivi gregori l'uno all'altro, annaspavano ad aprirsi il passo, con borse ricolme, soffocavano, boccheggiano, grasse carpie in una piscina-trappola dove l'acqua a poco a poco decèda, stipate, strizzate, intrappolate a vite con tutta la lor ciccia nei vortici della gran fiera magnara.

Qui, come in altri luoghi nodali, Gadda dimostra di trovarsi sommamente a suo agio con il soggetto collettivo. La poetica del "groviglio" e del "pasticcio" ama intrigersi nella ressa

anonima dei corpi e delle cose. Ma la rappresentazione del disordine è – per sua stessa natura – interminabile. Ecco perché Gadda è un narratore che tende a perdere la trama che ha impiantato lui stesso, partendo per la tangente della digressione e approdando spesso e volentieri al non-finito. I suoi nodi narrativi schizzano via irrispettosi, quanto l'arrembante topo-topazio nel sogno inopinato dal carabiniere Pestalozzi. La fine che riassume e conclude tutto non si addice a una scrittura mostruosa. Anche perché questa scrittura, per quanto accetti le convenzioni narrative e faccia sorgere attorno a noi gli scenari "fittizi" di ambienti e di personaggi riconoscibili, tuttavia si ispessisce in una corposa epidermide verbale. La scena delle parole non è meno, ma probabilmente è più importante della rappresentazione dei "similuomini". Perché, in fondo, quella di Gadda è una scrittura narrativa che non ha niente da invidiare a una scrittura poetica. In un'epoca di narrazioni a basso tenore stilistico e fatte per essere subito *trasponibili* (per il cinema, la TV o altri media), non possiamo che ribadire l'alternativa nel romanzo rappresentata dalla scrittura mostruosamente "intrasponibile" di Carlo Emilio Gadda.