

Gadda e i generi

Nessuno scrittore italiano meglio e più precocemente di Gadda ha definito già in via preliminare (prima ancora - vale a dire - di aver riconosciuto se stesso come Autore) un rapporto il più possibile “novecentesco” - problematico, aperto - con la questione dei generi letterari. Già nella fondamentale riflessione di poetica *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, apparsa sul n. 5, a. IV, maggio 1929, di «Solaria», alle pagine 31-43 (poi trasferita nella raccolta di saggi *I viaggi la morte*,¹ edita la prima volta da Garzanti nel '58), Gadda critica infatti ogni possibile rigidità tassonomica e tipologica che coinvolga le questioni tecnico-formali, pur senza fare cenno alla definizione presente nell'*Estetica* di Croce dei generi come “pseudoconcetti”. In gioco, per lui, è semmai il problema di come la necessaria intertestualità strutturale possa potenziare anziché limitare l'impeto creatore dell'opera nel suo formarsi e manifestarsi.

Non c'è dubbio che, per definire, distinguere e infine proiettare i generi concepiti e agiti da Gadda nella prospettiva di una situazione letteraria molto ibrida, semplificata e fortemente condizionata dal mercato come quella attuale, occorra considerare insieme il funzionamento dei “mezzi espressivi”, dei “modi enunciativi” e di quelli “semantici”, confrontati

1 Le sigle delle opere di C.E. Gadda citate in questa voce rimandano ai seguenti volumi, dai quali provengono anche tutti gli altri riferimenti puntuali ai libri gaddiani: *A*, *RR I: Adalgisa, Romanzi e racconti*, I, a cura di RAFFAELLA RODONDI, GUIDO LUCCHINI, EMILIO MANZOTTI, Milano, Garzanti, 1988; *C*, *RR I: La cognizione del dolore, ibid.*; *P*, *RR II, Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, Romanzi e racconti*, II, a cura di GIORGIO PINOTTI, DANTE ISELLA, RAFFAELLA RODONDI, ivi, 1989; *VM, SGFI, I viaggi la morte, Saggi giornali favole e altri scritti*, I, a cura di LILIANA ORLANDO, CLELIA MARTIGNONI, DANTE ISELLA, ivi, 2008; I edizione 1991: in tale contesto, il saggio *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* (rimaneggiato in vari punti, ma mai negli assunti riflessivi generali, rispetto alla prima edizione in «Solaria», nel maggio 1929) è alle pp. 475-488.

costantemente con la funzione dialogica e sociale del fatto letterario. Allo stesso tempo, si deve constatare - proprio come aveva fatto Gadda nel '29 - che da una parte i generi «risultano da combinazioni temporaneamente stabili di questi fattori, ma che dall'altra le trasformazioni storiche nascono dalla trasferibilità se non di tutti, di quasi tutti i singoli fattori in combinazioni sempre diverse».²

Nessun altro scrittore poteva comprendere con una consapevolezza pari a quella di Gadda la necessità di inscrivere e al contempo di trasferire (proprio come nella metafora e nel *transfert*) i generi consacrati dalla tradizione moderna entro il sistema più ampio e performativo delle tecniche inventive e strutturanti, secondo un principio di interazione produttiva - quando non di esibito conflitto - tra differenti piani ed elementi di volta in volta linguistici, retorici, topici e canonici. A sostenere e rafforzare tale rapporto interviene un principio di reciproca deformazione: e *deformazione* è proprio la modalità cardinale dell'intero pensiero oltre che del più intimo modo creativo di Gadda, là dove interagiscono secondo principi di geometria tutt'altro che euclidea *res e verba*, Scienza e Letteratura, Soggetto e Realtà. Nessun altro scrittore - conviene ribadirlo con molta decisione - avrebbe potuto riconoscere con altrettanto acume e con uguale precocità il peso dell'oscillazione capace di determinare l'originalità assoluta delle sue composizioni a venire: e si dice del movimento pendolare che consegna la scrittura di Gadda a un inesausto va-e-vieni non solo tra stabilità e instabilità, ma anche tra lucido intento conoscitivo (da identificare nello slogan pure primigenio "Tendo al mio fine") e pathos produttore di caos, interiore-inconscio non meno che storico-sociale.

2 PIETER DE MEIJER, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana Einaudi*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, vol. IV, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 245-282. Qui p. 266. Il contributo è da tenere in considerazione per intero, soprattutto per la sua capacità di discutere dall'interno le diverse posizioni teoriche e pragmatiche relative ai generi letterari, nel dibattito contemporaneo. Non meno rilevante ed efficace è la sintesi di FRANCO BRIOSCHI e COSTANZO DI GIROLAMO, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, pp. 79-81.

Ma è tempo di dare la parola direttamente a Gadda, fin dalla premessa del saggio già chiamato in causa *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, quando definisce - in un lessico critico già inimitabile - la fase originaria della parola inventiva, creatrice: «La tecnica d'uno scrittore tallisce in certa misura da uno sfondo preindividuale che è la comune adozione del linguaggio vale a dire il consuntivo semantico (signiferatore) d'una storia-esperienza che sia stata raggiunta e consolidata: e se ne forma e si congegna per accettazione o per antitesi, per arricchimento o per denegazione di determinati modi espressivi». Ma la *parole*, l'invenzione individuale, scaturisce sempre dall'azione gigantesca e preesistente di una *langue*, della lingua collettiva che è stata prima forgiata e poi parlata/scritta da un'intera tradizione letteraria: «l'adozione del linguaggio è riferibile a un lavoro collettivo, storicamente capitalizzato in una massa idiomatica, storicamente consequenziato in uno sviluppo, o, più generalmente, in una deformazione; questa esperienza insomma travalica i confini della personalità e ci dà modo di pensare a una storia della poesia in senso collettivo». ³ Che l'anno sia il 1929, che Gadda non abbia ancora pubblicato alcun libro e che il potere appartenga a un fascismo già tronfio e dittatoriale non sono dati meramente accessori, ma fatti storicamente significativi.

A dire di Gadda, esistono dei nuclei architettonici già plasmati, che coincidono con gli atomi costitutivi di un *pattern* linguistico ed espressivo cui lo scrittore è tenuto a riferirsi, «come il muratore accetta il già da altri concretato e formato e ben cotto mattone», per seguire a dar forma al «suo» muro, vale a dire - uscendo di metafora - a quella sua opera per compiere la quale «egli può tritare il mattone offertogli e poi rimpastarlo e rifarlo a suo modo mattone». In altre parole, «l'artista può ricreare la materia delle tecniche (materia come pesantezza concreta di situazioni espressive già definite e accettate, epperò in senso platonico e forse un tantino bergsoniano) annichilandola e rifacendola per conto suo». ⁴

Già per questo Gadda aurorale (dal punto di vista della consapevolezza letteraria, non da quello dell'età, perché i paragrafi del '29 provengono

3 CARLO EMILIO GADDA, *VM*, p. 475.

4 Ivi, p. 485.

dall'inquietudine interdisciplinare di un ingegnere trentaseienne), le appartenenze e le regole di genere, le tecniche, le forme fissate dalla tradizione espressiva cui uno scrittore appartiene non possono venir considerate valori o canoni da rispettare a priori, piuttosto sbarre d'appoggio per provvedere l'opera di quegli ancoraggi necessari a manifestare il proprio intento conoscitivo, gnoseologico, nel suo «continuo e arduo dibattito fra l'impulso coordinatore-espressore proprio e originale d'ogni singolo e la necessità di adoperare, per la comunicazione, un materiale espressivo già definito in termini, già concreto in figurazioni comuni». ⁵ D'altra parte, a Gadda è chiaro che “nel fondo cupo” di ogni rappresentazione o attività estetica è «ritrovabile ancora quello stesso germinale euristico che è la sintesi operatrice del reale».

Non solo in quanto rarissimo (per la tradizione italiana) conciliatore nella sua persona e nella sua opera delle due culture, quella scientifica e quella letteraria; non solo nella veste dell'imitabile scrittore plurilingue e polifonico; non solo perché irrevocabilmente portato alle deformazioni del *pastiche* e della parodia, della satira e del racconto filosofico, del “giallo” e del punto di vista “animale” sulla realtà, Gadda fa programmaticamente di ogni sua opera un campo di tensioni stilistiche e conoscitive che escludono ad un tempo bello scrivere e rispetto delle regole prestabilite, monolingua e coerenza caratteriale dei personaggi, a cominciare dagli Ego posti più o meno in primo piano. Dall'interno di un simile magma certo non si può chiedere a Gadda l'adesione istintiva e passiva a un genere letterario stabilito, tanto più perché il suo sistema di lavoro funziona per gittate eruttive inizialmente disordinate - con l'eccezione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, articolato di getto nel biennio successivo alla Seconda guerra mondiale e caso a parte nel contesto dell'*opus* gaddiano, con la sua struttura di “giallo” topicamente bifocale, fra Ingravallo e Pestalozzi, Roma e il forese del Soratte e dei Castelli - da cui si distaccano poi frammenti o sinopie talvolta fluttuanti fra opere diverse.

Su un piano strutturale, l'eccezione principale a questa congerie macroformale sarebbe da riconoscere, almeno sul piano dell'organizzazione

5 Ivi, p. 476.

interna delle singole componenti, nel genere del racconto, dal momento che i diciannove pezzi che compongono la silloge ultima *Accoppiamenti giudiziosi* (Garzanti, 1963) non pongono problemi particolari di collocazione nel genere. Ciò tuttavia non significa che ognuna di queste componenti non accolga poi un principio di entropia disordinatrice e disorganizzatrice: si pensi solo al lungo arco di tempo (1924-1958) in cui sono stati scritti i singoli racconti o alla modalità compositiva *in progress* di un capolavoro come *L'incendio di via Keplero*, con quel "simultaneo" d'inizio che unisce Filippo Tommaso Marinetti a Georges Perec e al suo romanzo cult *La vita, istruzioni per l'uso* (1978). Inoltre, resta viva anche negli *Accoppiamenti giudiziosi* la traccia di due romanzi, uno mancato (*La meccanica*), l'altro portato a compimento in quello stesso 1963, vale a dire *La cognizione del dolore*.

Non deve dunque sorprendere che, a proposito del rapporto di Gadda con i generi, Raffaella Rodondi si spinga fino a rimarcare - commentando proprio le procedure aggregative della silloge di racconti - «l'indifferenza di Gadda per qualsivoglia distinzione tecnica o di 'genere'». Ma, più ancora di questa indifferenza (di cui occorre riconoscere la radice piuttosto assiologica che formale), conta la sua «massima libertà nel manovrare, ricucire, dislocare i grumi narrativi di un'opera che si vuole programmaticamente unitaria, al di là delle scansioni episodiche o contingenti dei singoli volumi». È parimenti vero, insiste la Rodondi, che «se ogni 'romanzo' risulta *de facto* e per intrinseca necessità incompiuto», anche i libri di Gadda degli anni Trenta sono accomunati da caratteristiche ibride, nella loro struttura miscelanea come «figura estrema della provvisorietà». ⁶ E ci si riferisce alla *Madonna dei Filosofi*, 1931, con l'ottica capovolta di parti originalissime come *Teatro* e *Cinema*, luoghi d'arte di massa vissuti entrambi - per la prima volta - dal punto di vista di un Io spettatore; al *Castello di Udine* (1934), composto di «scritti di guerra e di viaggio e due novelle, e qualche altra cosa»; e alle *Meraviglie d'Italia* (1939), un baedeker modernissimo, con i suoi molteplici afflatti e cartoni memoriali prima ancora che narrativi,

6 RAFFAELLA RODONDI, *Note a C.E. GADDA, Accoppiamenti giudiziosi*, in ID., *RR II*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 1227-1291. Qui p. 1231.

chiamati a incoronare cronache e resoconti di viaggio e d'esperienza che dalla nativa Milano portano fino alla Buenos Aires vissuta direttamente negli anni Venti e di lì a una geologia letteraria fra il Gran Sasso e le Alpi Apuane molto innovativa e per certi aspetti geniale, a intenderla come dichiarazione di poetica: qualche decennio dopo sarebbe sorto - nel mondo della versificazione - un correlativo non meno originale in Andrea Zanzotto.

Naturalmente, non è lecito limitarsi a questo. Se, per definire la scrittura di Gadda, si deve parlare di aggregazione caotica e deformatrice, in contrasto con la presenza sotterranea di un principio ordinatore motivato da un irrinunciabile fondamento gnoseologico; e se allo stile maccheronico di una macchina inventiva così consapevolmente espressionistica non cessa mai di aggregarsi l'energia oppositiva di una tensione lirica come poche struggente, certo non è sufficiente limitarsi al rilievo di un ibridismo genetico nella classificazione per generi delle singole opere gaddiane, descritte attraverso l'irriducibile varietà dei loro indici. Sussistono considerevoli problemi critici ancora aperti, questo sì: e ancora in larga misura da indagare per le loro conseguenze concrete sulle tradizioni a venire (non solo italiane, oltretutto).

Meglio prima che poi, occorrerà per esempio riflettere in modo sistematico sulla fisionomia compositiva di quel contenitore tutt'altro che proporzionato ed euclideo che sta fra il diario, il quaderno (o *cabier* magari *d'études*, se ci si riferisce all'abbozzo narrativamente aurorale ma importantissimo del *Racconto italiano di ignoto del novecento*, prodotto nel 1924, al ritorno di Gadda dall'Argentina) e il giornale (sorta di diario/ *journal* in accezione francese), se conviene considerare senz'altro un capolavoro spurio della nostra letteratura - equiparabile, in questa chiave, solo allo *Zibaldone* di Leopardi - il *Giornale di guerra e di prigionia*, leggibile nella sua integrità - deprivata dei taccuini definitivamente perduti in guerra - solo a partire dal 1992, grazie all'edizione curata da Dante Isella per Garzanti.⁷

7 CARLO EMILIO GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, in *Saggi giornali favole II*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 431-867, cui si devono aggiungere le note

Nondimeno, si dovrà giungere a una definizione criticamente attendibile dei “disegni milanesi” dell’*Adalgisa* (1944), un’altra struttura come poche aperta e “mista”, non tanto per la natura diegetica delle singole parti, quanto piuttosto per l’indecidibilità del loro tendere o non tendere alla macrostruttura del romanzo; e per le loro difformi provenienze, destinazioni originarie, intonazioni che congiungono polarità estreme quali il lirismo e la più esposta satira antiborghese. E si dovrà definire la natura aforistica e tutt’altro che “morale” delle favole di Gadda, raccolte nel *Primo libro delle Favole* (1952), punteggiato di simili capolavori d’umor nero: «Muzio Scevola ebbe nervi speciali, che gli permisero di realizzare un suo speciale rum-steak». A quale genere ascriverlo e - soprattutto - entro quale possibile mappa o storia letteraria includerlo («codeste nugae ove non è Francia né Spagna, né coturno tragico né penziere eccelso di filosofo, sonsi accestite come le foglie pazze d’un cavolo d’attorno il grumolino...»⁸), lì sul crinale della guerra, per poi incunarsi nello stesso, fervido e polemico dibattito attorno al neorealismo e al fantastico in cui venne coinvolto anche Calvino, autore proprio alla metà degli anni Cinquanta della trascrizione/ capolavoro delle *Fiabe italiane*?

Non meno sorprendente, a scioglierlo in una prospettiva davvero ermeneutica, è poi l’intreccio programmaticamente caotico e furibondamente teso del libro di congedo, *Eros e Priapo (da furore a cenere)*, a stampa nel ’67, un impasto densissimo (e assai attuale nelle sue premesse e proposizioni gnoseologiche) di invettiva a posteriori contro il fascismo, di saggio psico- e autoanalitico, di racconto postmoderno e di studio di psicologia delle masse. E infine: è proprio tanto aperto il finale di quel gioiello della nostra letteratura che è *La cognizione del dolore* o invece il vero finale del romanzo coincide con il distico d’*explicit* della poesia *Autunno*, composta nel ’31 e pubblicata l’anno dopo su «Solaria»? Tre generi in uno, a innervare il “contenitore” del romanzo: quello narrativo vero e proprio (con la Brianza travestita da Sudamerica, il fascismo spacciato come un quasi innocuo istituto di vigilanza notturna, sullo sfondo del dramma tutto

filologiche di DANTE ISELLA, *ivi*, pp. 1101-1128.

8 *Ivi*, p. 65.

shakespeariano che si consuma tra Figlio e Madre); quello critico-saggistico di pura finzione, strutturato sul cliché del dialogo platonico, che Gadda pose sulla soglia d'inizio dell'edizione *princeps* del '63 (*L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*); e quello esplicitamente poetico (il testo versificato di *Autunno*, appunto), a suggellare una commistione radicale dei quattro generi "puri", il narrativo, il lirico, il saggistico e il drammaturgico. Un gliuòmmero all'apparenza inestricabile, non c'è che dire, il DNA integralmente ibrido di una scrittura tanto impura quanto integralmente vitale...

Tacite immagini e rimota dolcezza
In ogni novo cuore, per chiari mattini.