

Alice Borali

Maria Antonietta Terzoli

Commento a “Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana” di Carlo Emilio Gadda

Roma

Carocci

2015

ISBN: 978-88-430-7625-3

In uno scritto del 1949, *Tirinnanzi*, riflettendo sulla creazione artistica e sulle sue modalità, Gadda affermava: «Per simpatia o per contrasto, per imitazione o per avversione, o parodisti o polemici, o idolatri o blasfemi, noi lavoriamo con gli altri, dopo gli altri, al séguito degli altri. La selezione del “nostro modo” dalla gamma iridata del pensabile, del possibile, comporta conoscenza dei “modi” altrui, esclusione combinatoria dei già estratti» (C. E. Gadda, *Opere*, Milano, Garzanti, 1988-1993, vol. III, p. 974). Si tratta di una delle numerose dichiarazioni di poetica in cui l'ingegnere esprime la propria posizione teorica sui meccanismi della composizione letteraria, mettendo in rilievo il ruolo centrale della *contaminatio* nel lavoro di ogni artista. Nella sua concezione i confini del letterato, analogamente a quelli dell'Io, non sono delimitabili, ma includono sempre una somma di voci, uno *gnommero* di relazioni e influenze che si nasconde dietro a ogni nuovo prodotto letterario, formando un autentico ipotesto.

Questo processo si fa ancora più complesso nell'opera dello stesso Gadda, che, proponendosi di utilizzare la letteratura come strumento di indagine del reale, non si limita ad attingere dal *corpus* della tradizione letteraria e artistica in genere, ma sente l'esigenza di ricorrere anche a materiali di carattere tecnico, che contribuiscono alla creazione di un linguaggio complesso e sfaccettato, quel *pastiche* linguistico e stilistico che solo può ritrarre la barocaggine del mondo. Come osserva Roscioni a questo proposito, per l'ingegnere la «mimesi filosofica (imitazione, rappresentazione della realtà)» si accompagna inevitabilmente a una «mimesi retorica (imitazione, rielaborazione, deformazione di discorsi e linguaggi precedenti)», evidente sin dalle prime prove letterarie (G. C. Roscioni, *Il Duca di Sant'Aquila*, Milano, Mondadori, 1997, p. 95).

Partendo da queste riflessioni e tenendo in considerazione l'ampio ricorso di Gadda a disparate fonti – letterarie, iconografiche, tecniche e scientifiche –, Anna Maria Terzoli, docente di letteratura italiana all'Università di Basilea, insieme a un' *équipe* di giovani studiosi, si è posta l'obiettivo di «ripercorrere a ritroso» (p. 10) il cammino dell'artista, realizzando un commento capace di individuare i modelli e le fonti che si celano dietro la più celebre delle opere gaddiane, il *Pasticciaccio*, assunto ormai a classico della letteratura italiana.

L'opera che ne è derivata è il *Commento a “Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana” di Carlo Emilio Gadda*, un poderoso commento in due tomi di circa 1200 pagine, in cui l'autrice offre un'analisi del testo «sia puntuale sia sistematica» (p. 10), articolata in note specifiche riferite a singoli vocaboli e note più ampie che prendono in esame porzioni di testo di varia lunghezza. Il primo aspetto dell'opera che colpisce il lettore è l'assenza del testo del *Pasticciaccio*, che Terzoli non ha potuto pubblicare per questioni diritti d'autore: un dato materiale che non sminuisce l'importanza del lavoro, ma che certo rende poco agevole la consultazione del commento. Per sopperire a questa mancanza ogni nota è preceduta dall'indicazione del numero di riga, riferita al testo del *Pasticciaccio* incluso nell'edizione Garzanti delle *Opere* di Gadda. La numerazione procede in modo progressivo all'interno di ogni capitolo e può essere applicata a tutte le edizioni Garzanti successive al 1989: dunque il consiglio dell'autrice è quello di numerare cinque a cinque le righe dell'esemplare posseduto dal lettore.

Sin dal primo sguardo il *Commento al Pasticciaccio* appare profondamente diverso nell'impostazione da altri commenti di impianto più tradizionale, come quello di Manzotti alla *Cognizione*, inevitabile termine di paragone. L'impressione che si ha è che l'assenza del testo abbia contribuito a dilatare le

dimensioni del commento che, non dovendo subire limitazioni imposte dall'equilibrio tipografico fra corpo testuale e note, ha finito per espandersi oltre misura e trasformarsi in qualcosa di diverso da una guida alla lettura.

Per quanto riguarda la struttura dell'opera, il primo volume si apre con una sezione introduttiva che presenta un campione dei risultati ottenuti, oltre a illustrare modalità e obiettivi del lavoro. Da un punto di vista metodologico l'intento di Terzoli è quello di realizzare uno studio linguistico, stilistico e retorico, «in prima istanza esplicativo» (p. 26), che abbia come sua peculiarità l'individuazione puntuale delle fonti impiegate. La ricerca dei modelli non si svolge solo in ambito letterario, ma segue un percorso policentrico, esteso «a tutta la cultura dell'autore, con riferimenti anche ad altre arti e ambiti del sapere» (p. 26), senza trascurare l'intertestualità, centrale nelle opere dell'ingegnere, abituato a considerare le sue prove letterarie come cantieri sempre aperti.

A questa premessa segue il commento, suddiviso come il *Pasticciaccio* in dieci capitoli, preceduti ognuno da un cappello introduttivo che ne riassume i contenuti e propone una sintesi delle principali linee di lettura. Chiudono il volume un *Commento iconografico*, che riproduce alcune delle opere pittoriche e delle cartine del Touring menzionate nelle note, e l'*Indice onomastico e topografico* – impostato sul modello garzantiano – che registra nomi storici, nomi di personaggi, titoli di opere, luoghi e monumenti citati nel commento, permettendo al lettore di costruirsi percorsi tematici attraverso le note.

L'allestimento del commento è avvenuto grazie al progetto di ricerca *Esegesi e interpretazione del testo letterario: un modello di commento per la prosa narrativa*, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero della Ricerca e diretto da Terzoli presso L'Università di Basilea. Come il titolo della ricerca lascia intuire, l'elaborazione di quest'opera è stata accompagnata da una riflessione più ampia sull'esegesi dei testi letterari in prosa, con l'obiettivo dichiarato di «porsi come riferimento per ogni futuro studio del romanzo e del suo autore» (p. 26), oltre che per futuri commenti di stampo analogo. Un lavoro così ambizioso ha richiesto parecchi anni – dal 2008 al 2015 – e ha visto la collaborazione, più o meno estesa, di diversi studiosi italiani e svizzeri. Secondo l'autrice, il commento era stato concepito «come lavoro collettivo, dove tutti avrebbero dovuto contribuire con competenze diversificate» (p. 28). Il risultato non è stato però quello sperato, forse – suggerisce Terzoli – per la scarsa attitudine delle discipline umanistiche al lavoro di squadra. Per questo a un primo abbozzo collettivo concluso nel 2011, è seguita una revisione completa dell'autrice, che dichiara di avere allestito personalmente il commento nella forma che leggiamo oggi, attraverso «una totale rielaborazione e in molti casi un rifacimento radicale delle note» (p. 28).

I primi risultati di questa indagine sistematica del *Pasticciaccio* sono raccolti nell'*Introduzione* che, oltre a presentare il *Commento*, si sofferma sull'importanza della contaminazione nell'opera gaddiana, proponendo una sintesi delle principali fonti individuate nel romanzo e illustrando una serie di casi in un cui la ricerca dei modelli ha offerto nuove chiavi interpretative. Da questa prima ricognizione emergono il carattere iperletterario della pagina gaddiana e il continuo gioco di rimandi alla tradizione, sia classica che moderna. Ogni parola, ogni riferimento, dall'onomastica alle indicazioni temporali, non è casuale, ma semmai causale, frutto di una scrittura meditata in ogni suo passo, con la consapevolezza che «la parola convocata sotto penna non è vergine mai» (Gadda, *Opere*, cit., vol. III, p. 436).

Così, nella scelta dei nomi di alcuni personaggi – Enea, Camilla, Ascanio, Diomede – si possono individuare chiari riferimenti all'*Eneide*, mentre l'apertura del romanzo, con la descrizione del suo protagonista, il trentacinquenne Don Ciccio, rimanda al celebre *incipit* della *Commedia*, che vede comparire in scena un Dante «nel mezzo del cammin di nostra vita». Tra le altre fonti privilegiate l'autrice cita poi Manzoni – modello dichiarato del Gran Lombardo – i cui *Promessi Sposi* sembrano ripresi in modo evidente alla fine del primo capitolo, con l'espressione «a chi tocca tocca», che evoca la risposta data da Tonio a Renzo a proposito della peste, «A chi la tocca, la tocca». Altri echi manzoniani sono forse rintracciabili nei nomi dei personaggi: Remo e Liliana condividono le iniziali con Renzo e Lucia, mentre Virginia, potenziale autrice del delitto di via Merulana, porta lo stesso nome di Virginia de Leyda, personaggio che sembra avere ispirato la figura della monaca di Monza.

Non mancano però riferimenti ad autori minori o alla letteratura straniera, a partire dal titolo, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, che include un riferimento geografico al luogo del delitto, sul modello di altri celebri romanzi gialli della letteratura francese e anglosassone, come *The murder in the Rue Morgue* di Poe (1841, posseduto da Gadda in traduzione francese) o *L'affaire du boulevard Beaumarchais* di Simenon (1944).

All'interno del panorama letterario italiano un posto di rilievo è assegnato, non a sorpresa, alla letteratura dialettale. Diversi e prevedibili sono i richiami individuati da Terzoli ai *Sonetti* romaneschi di Belli e alla poesia milanese di Porta, ma in alcuni passaggi si percepiscono inattesi riferimenti alla letteratura in dialetto napoletano, e in particolare al celebre *Cunto de li cunti* di Basile, letto probabilmente nella traduzione di Croce, la cui presenza non era ancora stata sottolineata dalla critica. Nel capitolo VII, ad esempio, troviamo l'aggettivo *scorticata*, cioè 'donna di facili costumi', voce registrata nei principali dizionari romaneschi e nei sonetti di Belli, che potrebbe rappresentare forse anche un rimando a una delle novelle di Basile, *Trattenimento decemo de la jornata prima*, intitolata *La vecchia scorticata* da Benedetto Croce. Allo stesso modo le tradizioni linguistiche napoletane e romanesche sembrano incontrarsi in una delle parole più rappresentative del *Pasticciaccio*, nonché della poetica gaddiana: *gnommero*. Come spiegano le note, questo vocabolo, attestato in Belli, è equivalente al napoletano *gliuommero*, termine usato anche per designare un genere poetico diffuso nel Quattrocento e nel Cinquecento e costruito sulla combinazione di argomenti diversi, proverbi e rimandi a fatti storici o attuali. Tra i più noti autori di questo tipo di componimenti troviamo il napoletano Sannazaro, autore ben noto a Gadda, che, in *La novellistica del '400*, lo descrive come «il poeta latino e volgare delle *Rime*, degli *Epigrammata*, dei *Gliommeri*» (Gadda, *Opere*, cit., vol. III, p. 1122).

Se l'elaborazione di un catalogo delle fonti letterarie gaddiane risulta certo di grande utilità per gli studiosi, ancora più interessante è l'individuazione degli innumerevoli materiali non letterari che hanno influenzato il *Pasticciaccio*. Tra questi si trovano saggi di filosofia e sociologia, ma anche trattati di psicanalisi e di economia, letti nella loro versione integrale o in riassunto, come nel caso del *Trattato di sociologia generale* di Vilfredo Pareto, di cui Gadda possedeva un *Compendio* datato al 1921. Tra queste letture spiccano i trattati di psicanalisi freudiana letti da Gadda prima della composizione del *Pasticciaccio*, in particolare l'*Introduction à la psychanalyse* e gli *Essais de psychanalyse* (posseduti nella traduzione francese di Samuel Jankélévitch del 1929). Entrambi i saggi sono più volte citati nelle note del *Commento*, che evidenziano «un uso per così dire "operativo" dei saggi freudiani, utilizzati sia per la psicologia di alcuni personaggi sia per la costruzione del celebre sogno di Pestolazzi» (p. 20). Interessante a questo proposito il collegamento che Terzoli propone fra i tratti diabolici associati alla personalità di Virginia e le parole di Freud, che, parlando di alcune personalità patologiche, afferma: «Certaines personnes donnent, en effet, l'impression d'être poursuivies par le sort, on dirait qu'il y a quelque chose de démoniaque dans tout ce qui leur arrive» (Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1929, p. 28).

Tra le altre fonti utilizzate in modo puntuale meritano una segnalazione le guide del Touring e le mappe in esse contenute, strumento indispensabile al milanese Gadda per le descrizioni di Roma e persino di alcuni percorsi compiuti dai personaggi. L'uso di questi materiali era già stato rilevato da Terzoli nel 2008 all'interno dello studio *Stratigrafie del paesaggio: luoghi letterari, descrizioni geografiche, guide e mappe nella scrittura di Carlo Emilio Gadda* (in *Colloquium Helveticum*, 38, 2007, pp. 271-94), ma il commento puntuale del *Pasticciaccio* ne ha evidenziato l'alto tasso di impiego. Come osserva l'autrice, le indicazioni del Touring vengono utilizzate «in maniera sistematica e capillare, in una permeabilità continua tra scrittura tecnica, storica, geografica e scrittura narrativa» (p. 23). Le guide forniscono un punto di partenza per la descrizione di monumenti, opere d'arte e palazzi, ma anche per i riferimenti a percorsi stradali e linee ferroviarie. A partire da questo materiale l'ingegnere costruisce la sua prosa, in una modalità analoga a quella messa in atto nella composizione delle *Meraviglie d'Italia*. Bisogna ricordare del resto che, quando inizia a scrivere il *Pasticciaccio* alla fine del 1946, Gadda non vive ancora a Roma, pertanto la sua conoscenza della città è piuttosto indiretta, basata sui ricordi del suo soggiorno romano nel triennio 1931-33.

Non possono essere trascurati, infine, i numerosi rapporti del *Pasticciaccio* con le arti figurative e con la storia dell'arte in generale, una componente della cultura gaddiana alla quale sono stati dedicati diversi studi (si vedano tra gli ultimi M. A. Terzoli, *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio*, in M. A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel "Pasticciaccio" di Gadda*, Roma, Carocci, 2013 e M. Marchesini, *La galleria interiore dell'ingegnere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014). L'universo di questo romanzo è costellato da oggetti artistici – quadri, affreschi, mosaici, sculture –, la cui funzione spesso non è puramente ornamentale, ma veicola significati profondi e suggerisce chiavi di lettura inedite. Nella bettola della maga Zamira troviamo, ad esempio, la riproduzione di un quadro di Eleuterio Pagliano, *Zeusi e le fanciulle di Crotone*, che rappresenta il mito di Zeusi, pittore di Crotone che, invitato a dipingere un ritratto di Elena, prende a modello le cinque fanciulle più belle della città, copiando da ognuna le sue parti migliori. Si tratta di un soggetto classico spesso ripreso nella tradizione letteraria per introdurre il tema dell'imitazione nell'arte. Secondo l'autrice, con questo quadro Gadda allude esplicitamente alla propria arte compositiva, lasciando nel testo un indizio che i lettori più acuti riusciranno a tradurre in una dichiarazione di poetica.

Molto interessante si rivela anche l'analisi della descrizione di Assunta, la serva di casa Balducci – «dai capelli avviluppati neri su la fronte quasi ad opera del Sanzio» (Gadda, *Opere*, cit., vol. II, p. 271) – in cui il riferimento al mondo dell'arte offre forse una soluzione al giallo. Non è chiaro quale sia il quadro in oggetto, probabilmente Gadda pensava a più di un ritratto femminile, ma il paragone con un dipinto invita a leggere con un occhio diverso le pagine seguenti, quelle che descrivono un altro tratto del volto della serva: una «piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira» (Gadda, *Opere*, cit., vol. II, p. 276). Questa caratteristica richiama alla mente una nota opera d'arte italiana, la pala di Caravaggio *Giuditta che taglia la testa a Oloferne*, in cui l'assassina Giuditta è ritratta con una ruga analoga al centro della fronte. Questo quadro era stato presentato alla grande mostra milanese su Caravaggio del 1951 da Roberto Longhi, che nello stesso anno le dedicò anche un saggio pubblicato su «Paragone», *La "Giuditta" nel percorso del Caravaggio*. Gadda possedeva questo volume di «Paragone», pertanto il riferimento alla tela sembra rappresentare molto più che un'ipotesi. Alla luce di tali accertamenti il paragone implicito tra la serva dei Balducci e Giuditta appare come un indizio, «un segnale extratestuale, criptico ma fortissimo» (p. 25), della colpevolezza dell'Assunta, collocato proprio alla fine del testo, nel luogo deputato per tradizione alla soluzione del mistero.

Nel complesso il *Commento* si presenta come un utile strumento di consultazione per gli studiosi, punto di arrivo della ricerca gaddiana e al contempo mezzo per lo sviluppo di ulteriori studi. La minuzia dei rimandi e la ricchezza di dati e riferimenti al mondo della letteratura, delle scienze e delle arti fanno di quest'opera un testo di natura enciclopedica, che in qualche passaggio rischia forse di risultare sovrabbondante e dispersivo. Nel commento al capitolo I si trova, ad esempio, una nota molto estesa riferita alla riga 251 (p. 64), in cui Gadda accenna al tema della maternità mancata. Terzoli sottolinea giustamente la matrice freudiana di questo concetto, scegliendo però di riportare un'ampia porzione del testo che avrebbe ispirato l'ingegnere, *Die Disposition zur Zwangsneurose*, sia nella versione originale sia nella traduzione italiana. Si tratta certo di un'informazione utile, che però sarebbe stato preferibile trasmettere in maniera più sintetica ed efficace per mantenere vivo il dialogo fra testo e note.

All'autrice e ai suoi collaboratori va comunque riconosciuto il grande merito di aver realizzato un dizionario del *Pasticciaccio*, un testo così arduo e complesso da risultare intraducibile. La scelta di concentrarsi soprattutto sul lessico ha forse messo in secondo piano lo studio della sintassi, centrale invece nel *Commento* di Manzotti, ma ha anche contribuito a mettere ordine nella matassa del romanzo e dell'universo gaddiano. Grazie al lavoro di ricerca delle fonti, Terzoli ha potuto infatti seguire il processo di risemantizzazione di ogni parola e stabilirne il nuovo significato, arrivando così a un'esegesi del testo di inedita profondità.