

**Luca Gallarini**

Alberto Godioli

*«La scemenza del mondo». Riso e romanzo nel primo Gadda*

Pisa

ETS

2011

ISBN: 978-884672990-3

Non è la «sala dipinta di salamini» del ristorante Bagutta, ben noto ai milanesi e agli studiosi di Gadda, quella che si affaccia sulla copertina del libro di Alberto Godioli, bensì un'adunanza del circolo di Mr. Pickwick, immortalato in posa panciuta e concionante («Mr. Pickwick addresses the club») da Robert Seymour nella prima edizione del romanzo (1837). La vignetta, va da sé, è tutt'altro che casuale: l'autore del saggio si propone di disseppellire le radici del riso gaddiano, i modelli di riferimento dichiarati o dimenticati (Dickens, Manzoni, Dostoevskij, Panzini, certa pubblicistica degli anni Venti e Trenta), per poi studiarne l'evoluzione nel concreto della pratica scrittoria. Ma sempre, beninteso, con un occhio rivolto al livello morfologico: «esaminare le metamorfosi del riso significherà insomma – leggiamo sul dorso del libro - porsi domande più generali sulla fisionomia della narrativa gaddiana».

Lo studioso ha scelto, coraggiosamente, di percorrere un cammino non facile, reso anzi impervio dal polimorfismo delle occorrenze umoristiche («nell'arco di un singolo testo possono convivere una comicità bonaria e una disforica, accessi di sarcasmo e un'ironia più raccolta», p. 5), e dalla polisemia intrinseca alla categoria estetica. L'analisi delle «maniere» espressive di Carlo Emilio, enucleate nel *cahier* del *Racconto italiano*, richiede dunque, in sede preliminare, un tentativo di definizione delle molteplici «maniere» del riso. Il dominio del comico viene allora circoscritto all'insorgenza di un «fondo pulsionale e irriflesso»; l'ironia allo scarto tra parola e pensiero; il *pastiche* all'imitazione del linguaggio altrui a scopo ludico; prerogativa della satira è invece la denuncia di un vizio, e della parodia il riecheggiamento polemico, mentre il grottesco fa leva sulla deformazione per marcare e sanzionare un'anomalia; è compito infine dell'umorismo, fatte salve le specifiche declinazioni freudiane e pirandelliane, soffermarsi sul «lato ridicolo degli eventi» (p. 19). Questa griglia non risponde solamente ad esigenze di chiarezza argomentativa, ma ad una resa dei conti con la funzione continiana che dal nostro autore prende il nome. Il punto principale del lavoro di Godioli è infatti lo spostamento dell'asse interpretativo dalla linea espressionista lombarda, che pone a contatto l'esempio di Gadda e l'umorismo dossiano, ai meccanismi del riso desunti dai grandi romanzieri ottocenteschi, nonché all'influenza dei colleghi umoristi e della *Triviallitteratur* primonovecenteschi. Risulta così ridimensionato anche il presunto «sternismo» dell'Ingegnere, che a partire dagli studi di Roscioni e Manzotti ha conosciuto un'ampia fortuna critica. Dossi, Jean Paul, Sterne e la preminenza concessa all'umorismo («una categoria che nelle pagine seguenti risalterà meno di quanto sia lecito aspettarsi», p. 20) vengono qui soppiantati dall'«egemonia della satira»: «emergerà - spiega Godioli nell'introduzione - come il riso del primo Gadda sia di altra natura, satirica anzitutto; di umorismo si potrà al limite parlare nel senso generico proposto Bachtin, dove il paradigma dickensiano viene affiancato a quelli di Sterne e Cervantes» (*ibid.*).

Come del resto si intuisce dal sottotitolo, un'importante cesura segna il perimetro dell'indagine: lo studio delle forme del riso si arresta al di qua del *Pasticciaccio*, perché quest'ultimo palesa, secondo il critico, un ordine compositivo estraneo ai «moduli consueti del romanzo» (p. 18), più vicino semmai al *pastiche* maccheronico (caro all'esegesi di Contini), che esaspera l'«escursione plurilinguistica» e il «piglio divagante» (*ibid.*). Al contrario, nelle opere anteriori al libro merulanense (la *Cognizione del dolore* fa da spartiacque), prevale l'intento di aggiornare l'eredità romanzesca del «perento Ottocento», la volontà di combinare tra loro le diverse «maniere» alla

ricerca di un nuovo equilibrio narrativo e, soprattutto, di inedite strategie di interlocuzione con i destinatari elettivi.

La ricognizione di Godioli sorvola i ghiribizzi privati degli esordi (le lettere, il *Giornale di guerra e prigionia*), che denotano sì «una forte attitudine al ridicolo» (p. 25), ma nel complesso non vanno oltre l'invettiva e lo sfogo bilioso, e concede solo un rapido sguardo ai primi vagiti letterari (le poesie, il racconto *La passeggiata autunnale*), che invece privilegiano ancora i toni alti, lirici e seri. In effetti la svolta arriverà un po' più tardi, nel 1924, con il *cahier* del *Racconto italiano di ignoto del novecento*. Nel quaderno di schemi e abbozzi della storia di Grifonetto, Gadda per la prima volta elegge a scrittori di riferimento, in forza del viraggio umoristico dello stile, pesi massimi del calibro di Manzoni, Dickens e Dostoevskij, ai quali segue una figura oggi considerata minore, Alfredo Panzini.

Per ciascun autore Godioli, con ammirabile acribia e sicura conoscenza dell'universo gaddiano, rintraccia le consonanze di scrittura, anche al di là delle indicazioni conservate nel *cahier*: scopriamo così che non è tanto la «maniera umoristico seria», giocata sullo scarto tra la materia ridicola del racconto e il tono impassibile dell'io narrante, a muovere la penna di Carlo Emilio, quanto piuttosto il «costante, ironico dialogo fra voce narrante e voce del personaggio» (p. 30), ovvero la capacità manzoniana di «riecheggiare il discorso altrui in modo "umoristico – ironico"» (p. 31). Il maggior lascito di Don Alessandro viene però rintracciato nel «comico di carattere»: a questo proposito basterà qui ricordare gli *accoppiamenti giudiziari* che si possono istituire fra Giuseppina Brocchi e Donna Prassede, Don Ferrante e il conte Agamennone.

Molto modesto è invece l'apporto di Panzini: i punti di incontro, bisogna ammetterlo, non sono poi così pochi come i gaddisti più permalososi avrebbero certo auspicato, ma, ci assicura Godioli, a prescindere da una comune attenzione alle manie linguistiche dell'epoca, l'influenza panziniana appare trascurabile. Diverso è ovviamente il caso di Dickens, dal quale Gadda sembra desumere l'opportunità, per dirla con Bachtin, di una «stilizzazione, di solito parodica, degli strati di genere, di professione e d'altro tipo» della lingua (p. 45). Inoltre, come giustamente viene fatto notare nel saggio, l'importanza attribuita dal Gadda principiante al romanziere inglese, la cui fama e considerazione critica erano allora in declino, illumina il carattere attardato e irregolare della cultura dello scrittore. Chiude la serie, un po' a sorpresa, Dostoevskij. Al romanziere russo sono ricondotte, accanto alla «dimensione tragica e speculativa» (p. 53), alcune puntuali e probabili reminiscenze umoristiche: «Gadda [...] si muove in anticipo – o in autonoma sincronia – rispetto alle acquisizioni della critica ufficiale. Certo, altri narratori del primo Novecento si erano già mostrati sensibili al riso di Dostoevskij, pur declinandolo in forme diverse: a un passo di *Delitto e Castigo* accenna, con funzione esemplare, l'*Umorismo* di Pirandello; in modo meno scoperto, *La coscienza di Zeno* riprende forse alcuni spunti vagamente comici dell'*Idiota*. Tuttavia, solo dal 1927 – con la traduzione del *Villaggio di Stepančicovo e i suoi abitanti* [e con l'articolo di Borgese su *Dostoevskij "umorista"*] - i lettori italiani cominciano davvero a interrogarsi su questo aspetto dell'opera dostoevskiana» (pp. 57-8).

Bisogna riconoscere a Godioli il merito di aver finalmente sostanziato, con riscontri precisi e ben documentati, le dichiarazioni che Gadda disseminò nelle sue noticine di poetica, e di aver fatto così luce su alcune zone oscure dell'apprendistato gaddiano.

La trama di analogie sapientemente ricostruita non deve però trarre in inganno: i modelli dei predecessori illustri, lungi dal costituire saldi punti di appoggio, vengono in realtà disattesi ad ogni nuovo conato narrativo, a causa dell'impossibilità di porre un argine allo «sfogo satirico», di vincere cioè «una visione cupa e sarcastica dei rapporti tra individuo e società», per «allestire un dialogo con il pubblico, sulla base di un buon senso più o meno comune» (p. 87). Nella coabitazione rissosa di «adesione» e «distanziamento critico» (p. 68), momenti complementari della dialettica romanzesca, Godioli rinviene insomma un *Leitmotiv* che innerva la prima, lunga stagione gaddiana, con esiti dirompenti già a partire dal *Racconto italiano*, dove la *verve* comunicativa del riso che contraddistingue il *Circolo Pickwick* e i *Promessi Sposi* cede il passo al «tendenziale autismo» di Grifonetto (p. 78), interrotto qua e là da «momenti comici e satirici [che però] danno

voce a un soggetto isolato, deluso dalla comune scempiaggine» (p. 79). A spese del sospirato pluristilismo, una «rigida coerenza tonale» satirica è rinvenuta anche nelle sillogi della *Madonna dei Filosofi* e del *Castello di Udine*, mentre al romanzo *La meccanica* è riconosciuta una più convincente varietà espressiva, a scapito tuttavia, secondo il critico, della sapidità e complessità dell'intreccio («giudicato di per sé poco significativo», p. 95). Il chiodo fisso carloemiliesco della tragedia del singolo in conflitto con il mondo si ripresenta invece nel *Fulmine sul 220*; lambisce ancora una volta nel *San Giorgio in casa Brocchi* gli «aspetti meno docili del riso» (p. 119); ed esplose nell'*Incendio di via Keplero*, racconto in cui la «satira non [viene] più limitata a colpe precise, ma [investe] esplicitamente l'intero corpo sociale» (p. 119). Infine, in quella «tragica autobiografia» che è la *Cognizione del dolore*, il «carattere pervasivo della satira [...] impedisce un autentico dialogo fra i punti di vista diversi» (p. 132), e incrina l'equilibrio degli stili faticosamente raggiunto, precludendo alla rinuncia definitiva, che lo studioso situa all'altezza del *Pasticciaccio*, all'obiettivo utopico «di arrivare al pubblico *fino* attraverso il *grosso*».

Nell'argomentazione di Godioli, rigorosa e attenta ai problemi di morfologia narrativa, sembra però mancare una riflessione sullo statuto di genere della storia di Ingravallo e Liliana. È difficile infatti ridurre la scelta, all'epoca coraggiosa e controversa, del romanzo poliziesco, ovvero del genere narrativo di maggior popolarità nel Novecento, allo «snobismo di chi è consapevole di scrivere "per *happy few*"» (p. 142). O meglio: si può farlo solo a patto di leggere il giallo di via Merulana con occhi elitari, continiani e neoavanguardisti, come rovesciamento cioè dei più triti stereotipi della letteratura seriale. Ma forse, anche in quest'ultimo caso, entrano in gioco le contraddizioni di sempre, riplasmate in forme inedite (un'indagine poliziesca) e riacutizzate dalla potenza mediatica degli editori del dopoguerra (Garzanti in particolare). Il vero Gadda degli *happy few*, travolto nel 1957 dall'«effetto valanga» (Contini) del *Pasticciaccio*, è probabilmente ancora oggi, Asor Rosa *docet* con la sua *Letteratura Italiana*, l'autore della *Cognizione del dolore*.

Dai pochi e fedeli lettori immortalati da Stendhal si passa, nella terza parte del saggio, allo scavo (di grande interesse) della stampa periodica e umoristica del tempo, da cui Gadda prese spunto per molte delle sue pagine e delle sue polemiche, come la satira del razionalismo architettonico e la caricatura del Novecento pittorico (rispettivamente nei racconti *La casa* e *San Giorgio in casa Brocchi*).

L'ultimo capitolo tira invece le somme in materia di «riso modernista»: «in molti narratori di solito considerati modernisti [Kafka, Musil, Pirandello, Svevo], la crisi del realismo tradizionale coincide con un dilatarsi del riso, che giunge a investire ogni piega della vita associata» (p. 182). In Gadda predomina un «riso distruttivo», perché soltanto la satira permette di «inchiodare il mondo intero alla sua miseria» (p. 194), restituendo a colui che racconta il possesso (o l'illusione) di una «verità superiore» (p. 195).