

Daniela Marro

## Chirurgia come arte

*Cima delle nobildonne* di D'Arrigo e *Anastomòsi* di Gadda

Nel suo atteso secondo romanzo,<sup>1</sup> ardua prova dal curioso impianto scientifico-mitologico sospeso fra placentologia, egittologia e cultura della Mitteleuropa, Stefano D'Arrigo propone una narrazione quanto mai frammentaria e divagante nel suo essere incentrata, di volta in volta, su personaggi ed episodi distanti fra loro nel tempo e nello spazio, ma paradossalmente in grado di determinare un *continuum* narrativo teso e complesso. Tra questi episodi, una lunga operazione di vaginoplastica: nella sala anfiteatro della clinica Karolinska di Stoccolma, centro di eccellenza dell'arte medica, l'ermafrodito Amina, per volere dell'emiro del Kuneor, sta per diventare donna, e il suo corpo, che non potrà avere figli, lo renderà *con-sorte* dell'antica regina egizia Hatshepsut, 'Coei che va davanti alle nobili', *Cima delle nobildonne*, per rigorosa metafora.

Nell'intestazione e nell'*incipit*<sup>2</sup> lo scrittore sembra porre in primo piano l'idea di una possibile «età dell'oro» identificata con il regno della mitica donna Faraone, periodo «di pace e di splendore delle arti», e fin dalle prime battute introduce nella narrazione frequenti, quasi ossessivi, richiami al campo delle arti figurative, che si concentrano in modo evidente nell'episodio dell'intervento. Interrotto dall'inserimento di altri fili dell'intreccio (Mattia Meli, presunto futuro direttore della Placentoteca, e l'emiro accompagnato dalle tre mogli che assistono; la conoscenza di Amadeus Planika, un anno prima, da parte del primo; la storia di Hatshepsut; la pausa dell'operazione; l'intervento dell'emiro a proposito del fallo artificiale), esso domina il primo terzo del romanzo e si sviluppa in tre fasi sostanziali: lo scavo della vagina ad opera di Belardo e della sua *équipe*, la ricostruzione affidata ai chirurghi plastici, l'«inguainamento del rustico dell'intruso dentro brani di cute».<sup>3</sup> Il primo elemento interessante sul piano iconografico è costituito dalla collocazione nello spazio degli attori della scena, in una sala operatoria sovrastata da un anfiteatro affollato di studenti e altre presenze: se la posizione del corpo di Amina nel corso della ricostruzione della vagina artificiale è «litotomica»,<sup>4</sup> ed è dichiaratamente quella del procedimento scultoreo («della pietra da tagliare»),<sup>5</sup> la posizione di Belardo e delle due strumentiste attorno al lettino di Amina sembra evocare la disposizione tradizionale delle tre cariti:

<sup>1</sup>Si tratta di *Cima delle nobildonne*, pubblicato presso Mondadori, a Milano, nel 1985 (edizione a cui farò riferimento) e uscito successivamente con Rizzoli, sempre a Milano, nel 2006.

<sup>2</sup>«Cima delle nobildonne» (metafora di Hatshepsut, lett. "Coei che va avanti alle nobili") per Amadeus Planika, placentologo, è sinonimo enfaticizzato della placenta. Hatshepsut, della XVIII Dinastia, unica donna Faraone, regnò sull'alto e Basso Egitto dal 1511 al 1480 a.C. in anni di pace e splendore delle arti» (S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, p. 7; se ne parlerà di nuovo in questi termini a p. 39).

<sup>3</sup>Ivi, p. 75.

<sup>4</sup>Ivi, p. 49. Il ricorso all'aggettivo è quasi ossessivamente riproposto nelle pagine successive.

<sup>5</sup>Ovvero «coi genitali esterni e l'ano sulla stessa linea» (ivi, p. 51 sgg.).

Le tre figure, con le braccia e le mani in movimento attorno al lettino, armonizzarono di primo acchito talmente all'unisono i loro gesti, sempre uguali precisi puntuali, che viste dall'anfiteatro sembravano a volte di tre figure una sola, sempre la stessa, collocata in posizioni differenti ma reciproche, con sei braccia e sei mani.<sup>6</sup>

L'alternarsi di luce e ombra nella scena dell'operazione compiuta da Belardo sottolinea la tridimensionale parvenza scultorea degli elementi in gioco (si veda, ad esempio, il dettaglio delle «foglie accartocciate» che riflettono il fascio emesso dalla scialitica),<sup>7</sup> ed è ben evidenziato dall'autore, seppure in modo non insistito:

...e poi si scostò dal lettino operatorio, girandosi per uscire da sotto il potente getto di luce della scialitica ed entrare nell'ombra circostante. [...] Subito dopo però, tutto il grosso dell'équipe, assistenti infermiere e inservienti, dall'ombra dov'erano stati sino allora, vennero sotto la scialitica attorniano il lettino operatorio. Belardo allora, quasi invisibile, dall'ombra dichiarava la mossa che stava per eseguire uno dei suoi assistenti che era andato a mettersi di fianco alla paziente...

[...]

Prima era Belardo, che aveva ancora addosso la sua mise di operatore, che usciva dall'ombra e s'avvicinava, al limite della luce, ai due plastici che seguivano assorti i ritocchi quasi invisibili che le due infermiere apportavano alla posizione della paziente dalla quale spiccava col suo abbagliante biancore il tampone montato che le fuoriusciva dalla neovagina appena cruentata.<sup>8</sup>

Il ricorso a voci tipiche dei procedimenti delle arti figurative come *spennellare* (sempre in una fase dell'operazione: «In questo momento il mio primo assistente sta spennellando di tintura disinfettante i punti di sutura»),<sup>9</sup> come *stilo*, *bulino* e *tornio* nel caso della descrizione del Fregio della Vita e della Morte determina, inoltre, la costituzione di un vero e proprio glossario di settore:

Fra l'indice e il pollice della mano destra poi, come fosse uno stilo e un bulino, tiene una specie di piccola roncola, uno di quei coltelli dalla lama ricurva che servono per fare innesti o potature, e con quello, facendosi luce con una lumierina, fa per ogni bambino svasato dal tornio di Testa-di-pecora un'altra intacca sul fustino che ne è già pieno, la data di morte d'ogni individuo stabilita alla sua nascita.

[...]

Vedere il dio Knum che premeva sul pedale del suo prolifico tornio, il profilo di pecora, assente più che apatica, che mentre buttava fuori dal suo stampo in serie un bambino dopo l'altro, come sbrigasse altre faccende di mente nel ruminarumina sonnolento della routine, fu per lui come vedere in funzione il portentoso congegno d'una metafora, la metafora della donna-pecora che invasa, svasa al pernio del suo inesausto utero-tornio forme puere su forme puere, bimbeti già bell'e svezziati, tutti all'impiedi, che corrono sulle loro gambette verso la puerpera destinata.<sup>10</sup>

Ma richiami analoghi fanno la loro comparsa, in diversa misura, anche nelle pagine che integrano e seguono l'episodio, la cui narrazione è concepita e impostata, come già precisato, in modo frammentario. È evidente che l'insistere da parte di D'Arrigo sui procedimenti della scultura prevalga rispetto ad altre componenti, come dimostrano in particolare due passi descrittivi, riferiti rispettivamente alla scultura

<sup>6</sup>Ivi, p. 17.

<sup>7</sup>Ivi, p. 73.

<sup>8</sup>Ivi, pp. 43 sgg. e 63 sgg.

<sup>9</sup>Ivi, p. 44.

<sup>10</sup>Ivi, p. 106.

raffigurante una bambina seduta<sup>11</sup> destinata a comparire sulla copertina del volume di Planika dedicato ad Hashepsut, e al procedimento scultoreo seguito dall'ebreo dottor Lazarik<sup>12</sup> per individuare la struttura ad albero del villo (il cosiddetto Chorion Frondoso o Albero della Vita); tuttavia, su un piano non descrittivo, anche il concetto di delusione si identifica nel «torso»,<sup>13</sup> cioè nell'opera mutilata, già nell'epigrafe tratta dagli *Excerpta Medica Psychica*, e introduce la parte del romanzo in cui si parla della scoperta scientifica dei Seminomi, le cellule killers del feto. I richiami alla pittura, invece, compaiono sia sotto forma di trovate ironiche (il paragone tra graffiti egizi e fumetti<sup>14</sup> e fra Tavole di Cosmesi e tavolozze per dipingere<sup>15</sup> proposto da Planika alla platea dei neodottori iscritti al corso di Placentologia), sia di puntuali rimandi ai soggetti tradizionali della pittura (la posizione del corpo ormai privo di vita di Planika sulle ginocchia di Mattia ricorda a quest'ultimo l'iconografia classica della Deposizione di Cristo).<sup>16</sup> A questo proposito, va sottolineata la tendenza dell'autore ad evocare proprio il museo o lo studio come luoghi privilegiati: il Metropolitan Museum<sup>17</sup> di New York viene indicato come meta principale del viaggio di Planika da una costa all'altra degli Stati Uniti alla ricerca di un'immagine di donna Faraone; persino i locali di un ex penitenziario<sup>18</sup> in cui vengono allestiti gli *ateliers* dei pittori e delle pittrici dell'isola di Langholmen (in cui vive Irina Simiodice) costituiscono un curioso caso in cui contesti inusuali subiscono una singolare, per così dire, riqualificazione. Ed è sempre in primo piano lo spazio quando fa la sua comparsa l'immagine della nave carica di «marmi di Carrara, destinati alla Placentateca»<sup>19</sup> che Belardo attende con ansia; o quando viene presentato il dibattito sulla progettazione<sup>20</sup> della Placentateca da affidare a un architetto. Ma non mancano, a conclusione della lunga carrellata, i momenti in cui il richiamo alle arti figurative o alle modalità della creazione artistica finiscono per dare voce ai pensieri inespressi dei protagonisti, come ad esempio la visione dei tre placentologi in volo nel cielo di Stoccolma che richiama, agli occhi di Planika, un quadro di Chagall;<sup>21</sup> mentre il particolare (apparentemente insignificante) del rapporto confidenziale che si instaura fra un pittore paesaggista seduto al cavalletto *en plein air* e Margot, la cagnetta di Irina affidata temporaneamente a Mattia durante

<sup>11</sup>Ivi, p. 37; si parlerà del «trono di calce e di malta che [...] sembrò di alabastro» a p. 41.

<sup>12</sup>Ivi, pp. 115-116. La figura del medico praghese, «ebreo sradicato ed errante» come si dirà a p. 118 sempre a proposito di Planika, richiama non soltanto quella del Lazarik del romanzo (attivo nel ghetto di Praga e come lui esule), ma anche quella del curioso protagonista del breve racconto *Pianto su Gerusalemme* pubblicato dal giovane D'Arrigo sulla terza pagina de «Il Giornale di Sicilia» del 29 luglio 1948, medico ebreo di Amburgo di nome Joseph (cfr. D. Marro, *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, Comune di Ali Terme-Messina, Ciolfi Editore, 2002, pp. 77-83; 231).

<sup>13</sup>Ivi, pp. 95, 97 e 126.

<sup>14</sup>Ivi, p. 24; si parlerà dei graffiti della Sala della Nascita nel tempio funerario a Tebe e di quelli delle Cappelle di Anobi e di Hathor raffiguranti Hatshepsut a p. 41.

<sup>15</sup>Ivi, p. 26.

<sup>16</sup>Ivi, pp. 148-149.

<sup>17</sup>Ivi, p. 40.

<sup>18</sup>Ivi, p. 164.

<sup>19</sup>Ivi, p. 15; se ne parlerà di nuovo alle pp. 81, 95 e 126.

<sup>20</sup>Ivi, p. 80.

<sup>21</sup>Ivi, p. 122.

la sua degenza, introduce la scena in cui il giovane medico si reca nella casa della donna e assiste alla rivelazione della placenta conservata nella formalina.<sup>22</sup>

Un decennio dopo la *fera*, la scrittura di D'Arrigo – giocata abilmente in termini di opposizione e contrasto con le soluzioni dialettali scopertamente sperimentali di *Horcynus Orca* – adotta quindi il lessico, italiano e rigorosissimo, della chirurgia, ma sembra non escludere un nuovo, inaspettato ritorno, quello al linguaggio delle arti figurative degli esordi di recensore e critico, attività che lo vide impegnato stabilmente dal dopoguerra alla metà degli Anni Cinquanta.<sup>23</sup> Tuttavia, nella prospettiva che si intende delineare, è *La grandezza in pietra di Mazzullo*,<sup>24</sup> pubblicato nel 1977, il testo più significativo in relazione alle scelte tematiche ed espressive adottate nella stagione confluita in *Cima delle nobildonne*. Dedicato all'arte dell'amico scultore Giuseppe (Peppino) Mazzullo, frutto di sei mesi di lavoro,<sup>25</sup> è la prima prova di scrittura pubblicata dopo *Horcynus Orca*: D'Arrigo non accenna, neppure velatamente, a tale esperienza, e preferisce tracciare un bilancio riguardo all'opera dell'artista messinese trattando un paio di questioni piuttosto interessanti. Attraverso una prosa che appare faticosamente contenuta, l'autore pone in primo piano la sicilianità<sup>26</sup> come dato acquisito e sottinteso anche se ugualmente pregnante e fondante, emette in evidenza la faticosa ricerca dell'espressione nella stessa riluttante materia, la «pietra dura» di Graniti, di formazione vulcanica, simile a quella lavica estratta dalla Cava di Mascali e utilizzata negli anni '75-'76, all'interno delle sue stesse caratteristiche che coincidono, sorprendentemente, con l'«*idea* scolpita che [...] platonicamente gli sta in mente»; ricerca nella quale D'Arrigo sembra riconoscere i segni del proprio fare letterario condotto nel vivo magmatico della lingua, sedimentazione (come la pietra, come la lava) di storia e di cultura. La dimensione «artigianale» del *labor* mazzulliano è ammessa dallo stesso artista attraverso la dichiarazione di dedizione totale al proprio lavoro: «La pietra è come l'innamorata... [...] La pietra qualche volta è generosa sino all'inverosimile, ma quasi sempre è avara, ostile, nemica».<sup>27</sup>

D'Arrigo esalta poi la «completezza» che le pietre di Mazzullo possiedono malgrado il loro essere «figure mutile, monche», o il loro sembrare «quasi allo stato di reperto archeologico», dal momento che risultano parte di un tutto, e non avulse da un

<sup>22</sup>Ivi, p. 174 sgg.

<sup>23</sup>Mi permetto di aggiungere altri riferimenti riguardo le mie pubblicazioni dedicate all'argomento: *D'Arrigo verso il romanzo*: Delfini e Balena Bianca, in «Quaderni d'italianistica», Vol. XVIII, n. 1, Primavera 1997, pp. 57-72; *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, cit.; *L'officina di D'Arrigo*, in «L'Illuminista», nn. 25-26, Roma, Edizioni Ponte Sisto, gennaio-agosto 2009, pp. 413-417; *Tre tempi, tre scritti. Pagine darrighiane di critica d'arte per Saro Mirabella, Giuseppe Mazzullo, Giovanni Omiccioli*, in «Letteratura & Arte», Rivista annuale 5, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007, pp. 111-127.

<sup>24</sup>Si tratta dell'introduzione, a firma di Stefano D'Arrigo, al Catalogo della Mostra antologica dell'opera di Giuseppe Mazzullo (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio-luglio 1977, pp. 7-10 n.n.).

<sup>25</sup>Come si deduce da un'intervista allo stesso autore (cfr. G. Massari, *L'Orca nasce da una piccola poesia*, in «Tuttolibri», 23 ottobre 1977).

<sup>26</sup>Si veda, in particolare, il bel saggio di Ferruccio Ulivi dedicato a Mazzullo (cfr. *Biografia e arte nell'opera di Mazzullo*, in *Mostra Antologica di G. Mazzullo*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1967), anche se la critica ha messo in evidenza in modo pressoché unanime tale componente nell'opera dell'artista.

<sup>27</sup>Le parole che l'autore riporta sono dello stesso Mazzullo, tratte da *Note scritte col lapis (Giuseppe Mazzullo. Testimonianze di F. Bellonzi e F. Costabile*, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1969, p. 25).

contesto. Le opere dello scultore (anche a partire dai ritratti in cera di *Concetta e Sebastiano Carta*) evidenziano un aspetto «stravolto» ed «esasperato» che è parte integrante della loro voluta non-finitezza, non-perfezione, o abnormità/infermità/deformità:

...Mazzullo esalta e fa manifesta sino allo spasimo quella che possiamo indicare come la sua *costante* stilistica flagrantemente espressionista, d'un espressionismo, per un verso temperato di realismo e per l'altro privo di eccessi e parossismi: un espressionismo, dunque, d'impronta tutta sua, mazzulliana, perché irriducibilmente connaturato, di una natura qual è quella di Mazzullo, pessimista, malinconica, tragica ...

Lo scrittore, che accoglie il giudizio del prediletto Baudelaire («Tutto quello che non è leggermente deforme, ha qualcosa di insensibile. L'irregolarità è il segno caratteristico della bellezza»),<sup>28</sup> individua chiaramente nell'espressionismo la «costante paradigmatica assoluta» che caratterizza l'opera dello scultore messinese, opera nella quale, tiene a precisare, non esiste l'inseguimento del capolavoro, o esiste il capolavoro stesso in ogni singolo elemento dell'«unicum/continuum» di pietre. Agli occhi di D'Arrigo la presenza dell'uomo fra le dure pietre scolpite – dedicate prevalentemente alla rappresentazione del mondo animale – è soprattutto la presenza del partigiano che lotta per la libertà, del fucilato, dell'uomo che si è immolato per la causa della Resistenza; ma le impressioni suscitate in lui da queste figure (ad esempio quella del celebre *Oratore* del '63) rivelano una inaspettata ossessione: insistono sul singolo elemento del corpo e sul concetto di menomazione,<sup>29</sup> così come in *Horcynus Orca* due lunghi episodi erano stati sviluppati sulla base dell'immagine dell'uomo con il braccio proteso in avanti (Federico Scoma<sup>30</sup> e il tedesco ucciso dallo scugnizzo delle Quattro Giornate di Napoli),<sup>31</sup> figure emblematiche di una medesima tragedia, ancora la guerra, colte nel gesto, nel momento culminante dell'azione che le qualifica, così come teorizzavano Eugène Delacroix<sup>32</sup> e Baudelaire. È evidente che il testo dedicato allo scultore di Graniti sia in realtà molto di più di uno scritto occasionale: l'affinità intellettuale fra lo scrittore e l'artista, consolidata

<sup>28</sup>Cfr. Ch. Baudelaire, *Esposizione Universale 1855. Belle Arti, I, Metodo di critica. Dell'idea moderna del progresso applicata alle belle arti. Spostamento della vitalità*, in *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981, p. 186.

<sup>29</sup>«...figura di fucilato d'immediata, irresistibile suggestione, col suo virile e struggente senso di menomazione e di impotenza del moncherino proteso in avanti, nel gesto oratorio, patetico, destituito d'ogni velleità ed enfasi, dell'uomo torturato che all'ultimo istante, gli occhi ormai sui suoi carnefici, sembra perorare, perorare proclamandole di fronte alla morte, dalla morte, le ragioni di quella sua morte e/o vita: le ragioni di chi muore, di chi sa perché muore, di chi sa che muore perché il suo morire non sia il morire medesimo della libertà».

<sup>30</sup>Cfr. S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 601-620. Si tratta del reduce al quale è stata amputata la mano destra («lazzariata» dallo scoppio di una bomba avvenuto di ritorno dalla Tunisia per opera dell'aviazione inglese), che continua invano a tendere il braccio in segno del saluto che nessuno gli potrà più ricambiare.

<sup>31</sup>Ivi, pp. 620-634. Il soldato, morto per un tragico equivoco, aveva mostrato la propria mano come se fosse stata una pistola.

<sup>32</sup>Secondo quanto Eugène Delacroix esprime nell'articolo *De l'enseignement du dessin*, pubblicato sulla «Revue des Deux Mondes» del 15 settembre 1850) a proposito del saggio *Le Dessin sans maître* di Elisabeth Cavé (Un vol. in 8°, chez Susse frères, 31, place de la Bourse), che lo stesso D'Arrigo dimostra di conoscere in modo approfondito in un altro fondamentale intervento di critica d'arte (a firma Stefano Fortunato D'Arrigo) contenuto in *Mirabella*. Catalogo, Edizioni Il Pincio, Roma, Tipografia La Sfera, 1952, pp. 3-18 (n.n.; tavole pp. 5, 6, 16, 17). Il testo di Delacroix è compreso nel volume che ne raccolse gli scritti (E. Delacroix, *OEuvres*, Paris, Imprimerie de Jules Claye, 1865, pp. 261-275).

nel tempo e risalente agli anni in cui lo studio dell'amico Peppino, il gran porto di mare di via Sabazio 34 a Roma, lo ospitava appena arrivato da Messina, torna a suggestionare D'Arrigo quando si accinge a predisporre un rinnovato laboratorio di scrittura segnato da nuovi temi (il feticismo della placenta e il mistero della vita, con gli inevitabili richiami e rimandi ai grandi temi delle letterature europee ed extraeuropee) e da questioni probabilmente sentite come irrisolte fin dai tempi della riflessione sui linguaggi delle arti figurative.

In base all'intreccio di questi motivi, è allora utile porre in relazione l'episodio con cui lo scrittore apre il suo secondo romanzo con le pagine che Carlo Emilio Gadda dedica alla sala operatoria nel racconto *Anastomòsi*<sup>33</sup> (ne *Gli anni*, 1943, poi incluso in *Verso la Certosa*, pubblicato presso Adelphi nel 2013, a cura di Liliana Orlando); tuttavia, l'attività di pubblicista del giovane D'Arrigo (in particolare un articolo uscito il 26 giugno 1948 sulla terza pagina de «Il Giornale di Sicilia»)<sup>34</sup> autorizzerebbe un confronto diretto, e in modo tutt'altro che arbitrario, con il romanzo *Il mondo nuovo* di Aldous Huxley (*Brave New World*, del 1932, conosciuto in Italia fin dal 1933 attraverso l'edizione mondadoriana curata da Lorenzo Gigli). L'ambientazione proposta dallo scrittore inglese è quella della sala di fecondazione artificiale in un ipotetico e futuribile centro scientifico londinese, in cui il direttore in persona illustra i nuovi procedimenti per ottenere il concepimento in provetta degli uomini della nuova società. Sorprendenti alcune coincidenze e analogie fra i due testi: l'insistere, da parte dei due narratori, sulla descrizione degli ambienti, con particolare attenzione per gli oggetti (strumenti medici e scientifici) e per le persone che li popolano (operatori nei camici bianchi), l'attribuzione del ruolo di insegnante al personaggio principale che prende la parola per spiegare tecniche e procedimenti, i gruppi di studenti che assistono, annotando le informazioni sui taccuini, alle lezioni degli illustri relatori, fino ad arrivare alla presenza di due figure connotate attraverso l'aspetto fisico, il «biondino», il giovane assistente dei chirurghi plastici, nel caso di *Cima delle nobildonne*, e Foster, il biondo impiegato nel centro, nel romanzo di Huxley.

Come nelle pagine di D'Arrigo, la narrazione gaddiana si incentra sulla descrizione delle fasi di un intervento chirurgico all'addome in una sala operatoria circondata e sovrastata da un teatro anatomico: il chirurgo, Carpiani,<sup>35</sup> vi taglia, scolpisce, crea un corpo maschile anonimo, nuovo e diverso, recidendo, cucendo, ricanalizzando organi cavi momentaneamente interrotti e sospesi nella loro funzionalità; diversamente dall'episodio di *Cima delle nobildonne*, le pagine di *Anastomòsi* si susseguono lente e dettagliate, quasi turbate, nel loro algido e impersonale rigore, da improvvise accensioni, scaturite per lo più dai momenti in cui la parola sembra condurre, autore e lettore, alla sacra acquisizione di un senso. Il gioco allettante di confronti e dei parallelismi fra i due testi condurrebbe il discorso assai lontano dalle coordinate

<sup>33</sup>Con il titolo *Ablazione del duodeno per l'ulcera*, il racconto era stato pubblicato già nel 1940 sull'«Ambrosiano».

<sup>34</sup>Si tratta di *Tatun-Sarni o dell'estrema pazzia*, a firma Fortunato D'Arrigo (cfr. D. Marro, *L'officina di D'Arrigo*, pp. 39-46; 230-231).

<sup>35</sup>In realtà il nome allude al professor Gian Maria Fasiani, che condusse l'intervento chirurgico presso la Clinica universitaria di Milano cui lo stesso Gadda aveva assistito qualche anno prima.

imposte dalla prospettiva adottata fin dall'inizio, a cominciare da una sorprendente coincidenza: il riferimento alle tecniche di imbalsamazione dell'Antico Egitto.

Crederei di riconoscere in una cella o in un ipogeo strano dei defunti secoli egizi gli esecutori imperterriti di una imbalsamazione, che operano sulla salma del re Amenhotep gli atti inconsueti e indicibili, e tuttavia necessari, della consacrante piet . No. Non Amenhotep n  Rahtope II   disteso nelle sue fasciature di bisso, dopo la prolungata salatura adattatosi a ricevere da freddo gli estremi serviziali di soda caustica, a lasciarsi laccare con balsami toluolici il volto purificato dal sale, affilato: poi con il tepido benzoino dell'eternit .<sup>36</sup>

Ma non sono l'ironia sottesa sia al discorso di Gadda, sia – sottile e allusiva – a quello di D'Arrigo, o gli abbassamenti di tono ad avvicinare i due testi e a risultare interessanti: se il punto di partenza   costituito, come gi  detto, dal concetto di chirurgia come arte e come occasione di ritorno (tematico, linguistico) all'ambito delle arti figurative, occorre evidenziare come l'intera rappresentazione gaddiana sia disseminata di riferimenti, continui e costanti, agli strumenti e alle tecniche dell'artista, *in primis* alle infinite risorse espressive della tavolozza di colori che il narratore-pittore reinterpreta nel descrivere la scena. In tal senso, poche ma fondamentali considerazioni di massima per introdurre i numerosi riscontri testuali: mentre la presenza del colore bianco – ossessivamente insistita – sembra segnare il punto di vista e di azione del chirurgo e degli operatori sanitari (i «bianchi esseri») che lo coadiuvano nell'intervento o assistono alla *lectio* dal vivo, i colori – per lo pi  caldi e intensi – connotano il *pasticciccio*, il «groviglio viscerale», lo *gn mmero* delle interiora disvelate e violate nel tentativo di ricercare un ordine nella caotica imperfezione della natura.<sup>37</sup> Cos , se dal un lato, attraverso ovvi procedimenti metaforici, appaiono «bianca ed immune» la Sanit , e «bianco» il «silenzio» in cui si muovono gli strumentisti nella sala operatoria, anche gli oggetti riflettono la *ratio* della rappresentazione: «bianco ed emisferico»   il «tettuccio» che sovrasta il corpo del paziente disteso sul lettino, «bianchi» i guanti «di filo» indossati dal professore, «bianche» le punte delle dita che, a contatto con le viscere, «si fanno di porpora» nelle prime fasi dell'intervento, «bianchi» i «guanti dai diti scarlatti» dell'aiuto chirurgo. E non soltanto Carpiani, la cui «alta figura»   «bianca», appare connotato in tal senso (si spoglia di una «veste» «bianca» prima di cominciare l'intervento, per poi divenire «una bianca fantasima» rivestendosi con cuffia, bavaglio e «bianco camice»), ma anche la «piccola suora» responsabile della sala operatoria, e l'uomo dai gesti decisi e calcolati (definito anche «operaio bianco») che si accinge ad unire le parti e a ricucire i tessuti.   sempre il bianco, somma dei colori dell'iride, a permettere che questi risaltino, e a marcare una sorta di linea di confine, visiva e simbolica, fra l'interno e l'esterno, l'ordine e il caos emerso dal corpo nudo inciso, aperto, sanguinante:

<sup>36</sup>C. E. Gadda, *Anastomosi*, in *Verso la Certosa*, a cura di L. Orlando, Milano, Adelphi, 2013, p. 70.

<sup>37</sup>Segnalo in proposito il lavoro di Roberto Barbolini (*Il riso di Melmoth: metamorfosi dell'immaginario dal sublime a Pinocchio*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1989, p. 146), che a sua volta rimanda al fondamentale G. P. Biasin, *Le malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976. Per la funzione del corpo in Gadda (con le sue implicazioni persino cromatiche) evidenzio l'importanza dello studio di Federico Bertoni (*La verit  sospetta. Gadda e l'invenzione della realt *, Torino, Einaudi, 2001), il cui primo capitolo (*Il corpo violato*) chiama in causa proprio le pagine di *Anastomosi* in correlazione con quelle analoghe della *Cognizione del dolore* e del *Pasticciccio*.

Una incisione diritta nel tavoliere *color zafferano*, dall'epigastro fino alla regione dell'ombelico. Piccole stille *rosse* a puntuare la percorrenza del bisturi, direi senza seguito: l'adrenalina! Si palesa uno strato *bianco*, il connettivo sottocutaneo poco prima anemizzato, che ulteriori incisioni dischiudono fino a lasciar dilatare la ferita in una *apertura a doppia ogiva*, con labbri di *più colori sovrapposti*, dal *sanguigno* al *cereo*. Ed ecco, al mezzo, il viscido *rosa* del peritoneo. I margini della spaventosa losanga trasudano la loro breve pena *vermiglia*, subito detersa con le garze dal chirurgo aiuto.

Ed ecco la precisa lucidezza delle forbici a penetrare e a dividere quel foglio *roseo*, sieroso, teso e quasi inturgidito dalla pienezza de' visceri che tuttora cela e contiene. E il baleno d'un atto consueto all'operatore sopra una nudità increduta, interna alla nudità formale a noi nota. [...] Dopo il sàcculo *biancoroseo* altri visceri ancora, mi sembra; e ancora le forbici: forse la prima ansa del duodeno. Forse il bisturi e i primi allacciamenti.<sup>38</sup>

La gamma proposta dal narratore è estremamente variegata, e, includendo tutte le sfumature di cui sono capaci sia le tecniche dell'arte medica, sia le parvenze della carne, si riferisce ad aspetti e momenti diversi dell'operazione attraverso modalità del racconto molteplici. Ad esempio, il particolare del «color zafferano» della tintura di iodio (che compare sulla pelle del paziente dall'ombelico allo sterno e che sembra una «lividura») è ripreso puntualmente a conclusione dell'intervento con l'immagine della «pelle color zafferano» stretta da grappe e fermagli. Ampio risalto, come nelle attese del lettore, viene dato all'effetto ottico prodotto dalla visione delle interiora su cui si esercita il lavoro del chirurgo: il nutrito elenco di parti del corpo venute alla luce evidenzia prevalentemente colori caldi, tenui (il «rosa pallido, rosso, bianchiccio, con qualche frustolo gialliccio, il «giallo rosato» e il «rosato» del peritoneo, «i colori rosati, e rossi, e biancastri, e giallicci» degli organi estratti, la «rosea turpitudine» dei tessuti molli che sembrano svelare il segreto della vita, il «sacco roseo» delle parti che vengono ricucite, le «rosee bolle» del peritoneo) o accesi (la trama verdescura o violacea dei vasi sanguigni) che l'apertura dell'addome mostra, la «calda porpora» che non ricade dalla «superfluità rossa» delle viscere in cui il chirurgo fruga, e infine la «rossa paccottiglia» che torna ad essere contenuta dall'involucro del corpo).

Le pennellate dello scrittore, che sembrano così simulare l'azione dell'artista alle prese con la creazione dell'effetto chiaroscuro, si avvalgono anche di procedimenti analogici quando il «violaceo» dei vasi sanguigni viene accostato alle propaggini di un'«edera d'un color vinoso, o quando il «giallo» e il «purpureo» di un «otre» viene paragonato al ventre squarciato di una pecora. Persino gli strumenti utilizzati producono bagliori dalle tonalità accese: «briciole violette», infatti, crepitano sulla punta del resettore elettrico o vengono prodotte dallo strumento che cauterizza i tessuti. È indicativo il fatto che la dimensione del chirurgo e dell'io narrante rimanga scrupolosamente separata dall'area cromatica che connota il corpo. Così, se «rosse» appaiono le «secrete parvenze» del medico che sembra sostenere la testa del malato, l'azione è con prudenza collocata al di là del paravento di tela che lo separa da lui, mentre i lini immacolati che «s'invermigliano» d'«uno struscio purpureo» lo fanno di tanto in tanto; e quando l'osservatore attento e paziente che racconta le fasi

<sup>38</sup>C. E. Gadda, *Anastomosi*, pp. 72-73. Corsivi miei.



dell'operazione immagina (o sogna?) la «marina» viene evocato l'«l'indaco», tonalità che si avvicina ai colori freddi.

Anche alcune locuzioni alludono all'azione del dipingere o del disegnare: la «mano di tintura di iodio» sulla pelle «così pitturata» del paziente, la «penna tagliente, lucidissima» che il maestro stringe nella mano per indicare l'organo su cui intervenire rappresentato nelle radiografie, il «foglio rosato del peritoneo», la «matita dalla strana anima» utilizzata per cauterizzare i tessuti recisi. Più diretti ed espliciti, invece, i richiami alle arti figurative intese nella loro dimensione storica: quello ai «disegni veridici, mirabilmente patenti, del disegnatore e notomista Leonardo», cui il narratore-osservatore attribuisce il merito di aver ritratto «in bellezza e in rotondità evidenziante» proprio il «groviglio dell'anse intestinali»;<sup>39</sup> e quello al tradizionale soggetto pittorico della Deposizione/Resurrezione, in cui il colore bianco vi compare, ancora una volta, a connotare il chirurgo che sembra via via sostituirsi al Creatore («Dalla oscura profondità dei millenni elaboratori del modello, Iddio clemente sembra considerare il travaglio di quella mano instancabile [...] autorizzata da Lui a schiudere l'addome di questo tardo esemplare della specie, a estrarne interna miseria. [...] Egli opera con la complicità di natura, al disopra di lei»):<sup>40</sup>

Profanando il buio segreto e l'intrinseco della persona, ecco il risanatore ne ha evidenziato lo schema fisico: ha letto l'idea di natura nel mucchio delle viscide parvenze. Sul corpo teso, disumanato, insiste con gli atti taciti della sua *bianchezza*: che mi appare quasi alta e muta madre o matrice della resurrezione. Ripenso, delle nostre antiche pitture, sant'Anna, sopra la Figlia, e Lei sopra il corpo *illividito* del Figliolo.<sup>41</sup>

Il discorso di Gadda poggia le sue solide basi sul procedimento della visione: la sala operatoria, illuminata, sembra un palcoscenico, l'intervento chirurgico uno spettacolo emergente dal buio («Assisterò a un intervento del maestro, forse a più d'uno, da quella specie di teatro anatomico in soffitta che è un'aula buia (necessariamente) sopra e tutt'attorno il velario di cristallo della sala operatoria»), il narratore uno spettatore che ribadisce il proprio ruolo («Quando lo sguardo discende nella camera della luce...»; «...ora vedo...»; «Vedo ora...», etc.), tanto che nella reazione emotiva di fuga mentale, dettata dalla stanchezza, definisce «bendato» il proprio atto del «conoscere». Uno spettacolo che sembra scaturire, a ben guardare, da una camera oscura, da uno spazio quasi protocinematografico che tende a creare illusioni di tipo percettivo (ad esempio: «tale sembrò nella immagine», precisa l'io narrante nel delicato momento in cui vengono estratti «i visceri» dal corpo), che presenta altre immagini alla vista del chirurgo e dei suoi assistenti («Alcune diapositive radiografiche sono sospese alla parete di vetro, patenti alla veduta di chi opera...») e che sfiora l'idea di una seconda rappresentazione nella prima rappresentazione, una sorta di teatro nel teatro («Dietro il piccolo telaio che per lei funge da misericorde *sipario*, una testa di falegname consolata dagli oppiacei ha, d'un minuto in altro, la carezza differitrice del medico seduto allo sgabello»):<sup>42</sup>

<sup>39</sup>Ivi, p. 75.

<sup>40</sup>Ivi, p. 79.

<sup>41</sup>Ibidem. Corsivi miei.

<sup>42</sup>Ibidem. Corsivo mio.

Anche in *Cima delle nobildonne* i richiami ad una dimensione da rappresentazione al secondo grado si palesano al lettore quando l'Emiro e le tre Mogli Anziane cominciano ad osservare le fasi dell'operazione attraverso una televisione a circuito chiuso («...come se quella fosse una platea o fosse quello che in realtà era, un anfiteatro, e contempo scena, proscenio, palcoscenico»):<sup>43</sup> il televisore, nel passo indicato con il termine «diaframma», li immette in una dimensione non reale («...seguivano le immagini sullo schermo come se fossero quelle di un film»)<sup>44</sup> attenuando «eventuali choc» e dissolvendo le emozioni in «un dolore non più vivo, lancinante, ma come riflesso, mediato, medicato in parte».<sup>45</sup> La costruzione gaddiana, assai complessa dietro l'apparente linearità dello schema circolare della narrazione che si ricongiunge (già evidenziato da Dombroski nella identificazione del chirurgo con il narratore),<sup>46</sup> fa i conti poi con la familiare cifra del *pastiche*, su cui non è il caso di soffermarsi in questa sede, e in particolare con i non rari momenti in cui il discorso volutamente abbassa il proprio tono (ad esempio: i tessuti ricuciti compongono un «rattoppo demoniaco»), e, incontrando il quotidiano, indugia su elementi tipici dell'immaginario o della cultura visuali popolari:

A poco a poco, sotto le volute dei curvi aghi e delle agugliate di spago d'animale, ecco scompaiono dalla nostra angoscia due leni ellissi di ombra: si rappezzano l'uno all'altro i due tubi come in un raccorciato indumento, quasicché il misero Arlecchino che se ne appropria sia qui pervenuto, tra i vetri, coi lamenti della disperazione, a mendicare questo estremo rattoppo della sua intimidita povertà.<sup>47</sup>

Una polifonia geneticamente votata alla polisemia, quella di Gadda, che in questo racconto si fa policromia; e altri, sorprendentemente numerosi, gli elementi della narrazione ad anticipare temi e motivi de *La cognizione* e del *Pasticciaccio*, già opportunamente indagati.<sup>48</sup> Ma se il discorso torna a D'Arrigo, le considerazioni che scaturiscono dalla comparazione di queste *performances* di chirurgia come arte tendono a prospettare contesti ben più complessi e ad introdurre percorsi di riflessione e di critica non abituali. Anzitutto, il prevalere, nelle due narrazioni, di differenti ambiti disciplinari delle arti figurative: le tecniche (e il lessico specifico) della scultura sembrano condizionare la descrizione dell'intervento in *Cima delle nobildonne*, e – attraverso un processo metaforico, caro alla scrittura di D'Arrigo che non rinuncia a reminiscenze horcyniane – alludere ad un taglio, ad una eliminazione dell'eccedente, ad uno scavo nella granitica durezza della realtà e della ambiziosa costruzione totalizzante dell'«opera mondo» precedente rispetto al romanzo del 1985. Fatto che non escluderebbe, stando alle affermazioni già riportate in merito alla poetica del frammento nella scultura di Mazzullo (cronologicamente prossima alla

<sup>43</sup>S. D'Arrigo, *Cima della nobildonne*, p. 54.

<sup>44</sup>Ibidem.

<sup>45</sup>Ivi, p. 55.

<sup>46</sup>Cfr. R. S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, Milano, Editori Riuniti, 2001, pp. 64-65.

<sup>47</sup>C. E. Gadda, *Anastomosi*, p. 77.

<sup>48</sup>Si veda, in proposito, *Medici, indagatori, delitti* in F. Pierangeli, *Carlo Emilio Gadda: una problematica dell'impossibilità e dell'incompiutezza*, in *Narratori italiani del Novecento*, a cura di R. M. Morano, tomo primo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, pp. 488-504.

elaborazione della seconda prova narrativa), l'abbandono della matrice espressionistica in favore di un ritrovato e rinnovato nitore di forme e linguaggi: la deformità come costante dell'esistenza (e forse della scrittura stessa) è insita nelle scelte tematiche sottese ai diversi blocchi di cui si compone il romanzo, che, a mo' di installazioni da esposizione museale, campeggiano negli spazi narrativi ora mutili, ora collegati all'esile filo divagante di una trama. Come le figure di Mazzullo esposte al pubblico, come le sagome umane e il bestiario ricavati dalla pietra lavica. Per Gadda, invece, le tecniche e il lessico pittorici dominano la narrazione: l'intervento chirurgico, che si fa *spectaculum* e *lectio magistralis* al tempo stesso, e che si conclude con il taglio dovuto all'abile mano del chirurgo, è il preludio alla ricomposizione che scongiura lo scempio del corpo, e chiude il *kýklos* ideale delle conoscenze dell'enciclopedia medica che Carpiani ha saputo con estrema perizia, immagine dopo immagine, illustrare. In secondo luogo, la figura del chirurgo-artista: quella presentata da D'Arrigo è un frammento della visione pluriprospectica del ruolo del medico, quella che Gadda pone al centro della rappresentazione è unica, demiurgica e solitaria, tiranna della scena in contesa con l'altro protagonista, il corpo inoffensivo ma visivamente predominante, dell'inerte paziente, ridotto a pura materia.

In *Cima delle nobildonne*, Belardo – che nel compiere il delicato intervento è solo – si rispecchia nel romanzo negli altri medici protagonisti, il giovane dottore siciliano Mattia Meli, che assiste alla prova al di là del vetro, e Amadeus Planika, destinato ad essere direttore della placentateca, tanto che la traduzione sul piano narrativo della figura del medico sembra avvalersi di una tridimensionalità che la colloca nello spazio, al di fuori della pagina, e, come già detto, Lazarik. Carpiani, invece, veste i panni del dottor Tulp di Rembrandt, che nella *Lezione di anatomia*<sup>49</sup> colloca e muove le proprie mani sicure in primo piano, dominando il corpo violato del cadavere livido, e – vestito di tutto punto: è il solo ad indossare cappello e mantello – mostrando un'espressione imperturbabile e sicura che contrasta con quelle dei volti assorti, sorpresi, turbati, smarriti di coloro che assistono. Qui (ancora) il bianco, denso e accecante, dei colletti inamidati ad unire tutti i personaggi e ad intensificare, come in Gadda, le sorgenti di luce del dipinto; di nuovo il bianco, in basso a destra, ma in ombra, a rendere opacamente visibile il libro (la scienza-conoscenza codificata che fa da contraltare all'esperienza diretta).

Il riferimento alla pittura di Rembrandt consente di sostare nell'area della questione del barocco, chiamata in causa sia per Gadda, com'è tradizionalmente accreditato, sia per D'Arrigo:<sup>50</sup> nell'ambito della sua complessità e ridondanza delle categorie che

<sup>49</sup>Si tratta del celebre dipinto dell'artista olandese, *Lezione di anatomia del dottor Tulp*, 1632 olio su tela, cm 169,5 x 216,5 (firmato e datato REMBRANDT. F:1632), conservato al Mauritshuis dell'Aia: la scena ritrae il dottor Nicholas Tulp, presidente della Gildea dei chirurghi e anatomisti, alle prese con la dissezione del cadavere di Aris Kindt.

<sup>50</sup>Fondamentale, sull'argomento, l'esauritivo lavoro (riferito però al solo romanzo *Horcynus Orca*) di Cristiano Spila *Il mostro barocco* (Pescara, Edizioni Tracce, 1997), in cui si definisce la scrittura gaddiana in rapporto alla prima prova narrativa di D'Arrigo: «Romanzo bordeggiante l'enciclopedia, pronto ad obbiettivare ed accogliere i molteplici frantumi dell'esperienza, e le idee laterali della Storia; romanzo di impronta barocca, mescidato, pasticciato, parodizzante, mistilingue, espressionistico; romanzo aggrovigliato, innervato di motivi e di fatti per loro natura distinti, e talvolta disparatissimi: dallo sminuzzamento dei particolari narrativi, alle più fini osservazioni sui vocaboli, ai fatterelli della nomenclatura, al cumulo della terminologia tecnica, all'enumerazione caotica delle immagini, all'intabulazione della

essa inevitabilmente evoca, in riferimento ai due casi esaminati sembrerebbe opportuno isolare gli elementi della visività e della teatralità, da intendersi come processi e prodotti artificiosi finalizzati alla resa della metaforicità del mondo attraverso la letteratura e l'arte (si pensi, limitando il discorso ad un esempio significativo che accomunerebbe l'artista del Seicento e i due scrittori novecenteschi, al contrasto luce/ombra, bianco/nero/colore). Ma la questione nodale su cui si incentra il confronto fra le pagine darrighiane e gaddiane che parlano di chirurgia come arte è un'altra, e definisce la sostanziale diversità dei due narratori.

In *Cima delle nobildonne*, lo scrittore siciliano reduce dal *monstrum* horcyniano e impegnato a definire le distanze o le prossimità con la prova precedente, sembra vivere un ritorno alla fase delle origini, in un ripensamento (*a posteriori* e maturo) di quanto appreso nella botteghe degli amici artisti, passando da una dimensione pittorica della rappresentazione della realtà (bidimensionale ma unitaria, e prevalente nello straordinario affresco di *Horcynus Orca*) ad una dimensione scultorea (tridimensionale ma frammentaria). Memore della lezione dell'amico Peppino, D'Arrigo si rifugia nel particolare del frammento, nella spietata (ed esasperata, drammatica, non pacificata) verità della mutilazione: principio su cui si fondano non solo la sorte del povero corpo di Amina, ma anche (sul piano metaforico) le esistenze parziali e incompiute di Mattia, Belardo, Amadeus, Lazarik, Irina Simiodice, la cagnetta. Anche le placente nella formalina sono parti di un tutto; come i mai nati, vite soltanto in potenza.<sup>51</sup>

Per *Anastomòsi*, se si intende come assunto di partenza l'urgenza di fissare sulla pagina l'immagine con procedimenti analoghi a quelli delle arti figurative, è fondamentale ricordare quanto Ezio Raimondi osserva, in uno studio illuminante,<sup>52</sup> sulla prosa di Roberto Longhi, accostata alle esperienze gaddiane (dalla stagione di *Cahier d'études* del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* o della *Consapevolescenza* a quella del barocco milanese filtrato da Manzoni e Caravaggio): la «tensione» della scrittura del critico d'arte è «doppia» perché mira a «ricreare» l'opera e a «impressionare» e «coinvolgere» il lettore, mostrando la «tendenza a mescolare generi e registri, l'alternarsi di descrizioni esaurienti e lampi aforistici, composti in una nuova enciclopedia di accenti e di immagini».<sup>53</sup> Enciclopedia,

---

materia digressiva, ai residui cristallizzati di cultura erudita, agli elementi esornativi, alla tesaurizzazione di orpelli e materiale superfluo» (p. 107).

<sup>51</sup>Non è fuori luogo riflettere, in proposito, sulla singolare, e recente, scelta tematica di uno scrittore siciliano come Giuseppe Bonaviri. Nel suo ultimo romanzo, *L'incredibile storia di un cranio* (Palermo, Sellerio, 2006), l'autore siciliano compone una fitta trama di episodi incentrata sugli esperimenti di sei scienziati e soprattutto sul tentativo, da parte della giovane studiosa di innesti di fiori Iside, di restituire la vita ad un teschio umano rinvenuto nel deserto nordafricano in un luogo di battaglia del Secondo Conflitto Mondiale.

<sup>52</sup>E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

<sup>53</sup>*Ivi*, p. 98. Profonda, e nel nostro caso fertilissima, l'analisi di Raimondi: «Nella letteratura artistica [...], dove la parola non può mai sostituire l'esperienza dell'occhio, il problema della descrizione delle opere d'arte non si pone solo come momento retorico o lessicale del discorso [...] ma soprattutto come sistema interpretativo e circostanza illuminante. Sulla pagina, il processo di visualizzazione viene a identificarsi indirettamente con la ricostruzione dinamica del fenomeno da parte del critico e del lettore. [...] Fra critico e lettore, l'operazione dell'analisi tende a diventare interna al fenomeno, a farsi descrizione anatomica dell'opera d'arte e della sua idea visiva. La norma linguistica, quindi, subisce uno spostamento di fondo, come se una grande sinestesia fra concreto e astratto fosse venuta a regolare lo sviluppo del testo, le qualità informative delle parole» (*ibidem*).

appunto: ciò che, a conclusione di un percorso di vita e d'arte, D'Arrigo sembra negare o riproporre in forma nuova, dubbioso sulla possibilità di una conoscenza totale, e avvalorando l'idea – per dirla con Italo Calvino in riferimento al romanzo del XX secolo –<sup>54</sup> di una conoscenza tutt'altro che chiusa in un circolo e pensabile esclusivamente in termini di totalità potenziale, congetturale, plurima. Ciò a cui Gadda, invece, diversi decenni prima rispetto allo scrittore siciliano, non rinuncia neppure nelle pagine che narrano, visualizzandola in modo potente per un atto conoscitivo, dell'ablazione di un duodeno per l'ulcera: vale anche per *Anastomòsi* quanto Raimondi osserva a proposito della forza visiva della parola nella *Meditazione milanese*, altra opera sospesa tra scienza e letteratura, generata da pura passione speculativa.<sup>55</sup> Ponendo al centro della narrazione un osservatore interno al campo di osservazione con le sue percezioni e riflessioni, Gadda fa dialogare il linguaggio della tecnica con quello della fisiologia, fa comunicare l'inorganico con l'organico, rendendo nulla la distanza fra scienze della natura e scienze dello spirito, nella convinzione assoluta che la conoscenza delle cose debba implicare un'ermeneutica (seppure con soluzioni tendenti all'infinito) in grado di penetrare il «guazzabuglio» del mondo e della sua rappresentazione.

---

<sup>54</sup>Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 113. Il riferimento al passo è utilmente suggerito, nella sua *Postilla gaddiana*, da Spila (p. 108).

<sup>55</sup>E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, cit., pp. 162-163.