

Ginevra Latini

AA.VV.

Carlo Emilio Gadda. Un seminario

a cura di Valentino Baldi e Cristina Savettieri

Milano-Udine

Mimesis

2022

ISBN 978-88-5759-313-5

Giulia Perosa, *Sulla discorsività della Meditazione milanese*Giorgia Ghersi, *Argomentazione e narrativa nei saggi di Gadda. A partire da Come lavoro*Carolina Rossi, *Fine e finalità narrativa nei romanzi del primo Gadda*Serena Vandi, *La «salamoia gravitazionale». Cronotopo e confini del testo in Gadda*Luca Mazzocchi, «*Quasicché a propria volta l'autore si tuffi*». *Voce narrante e satira nell'Adalgisa*Valentino Baldi, *Errori, dimenticanze, menzogne. Funzione-lapsus, modelli onirici e statuto del referente nel Pasticciaccio*Cristina Savettieri, *Gadda intempestivo*

Il primo volume della collana «Trame» dell'editore Mimesis, diretta da Valentino Baldi, Silvia Contarini, Cristina Savettieri e Annalisa Volpone, è anche il primo Quaderno del «Seminario gaddiano permanente», un gruppo di ricerca fondato nel 2021 come laboratorio critico e spazio di discussione su Carlo Emilio Gadda. I sette capitoli che compongono il volume si articolano in tre sezioni: *Discorsività, retorica; Limiti, aperture; Referente, voci, tempi*.

La prima parte si apre con l'intervento di Giulia Perosa, *Sulla discorsività della Meditazione milanese*, volto ad offrire «un'analisi sistematica dei meccanismi formali e strutturali del saggio del '28» (p. 15). Perosa si concentra su tre tipologie discorsive di Gadda: l'inserzione dialogica e la *sermocinatio*, l'uso delle note a piè di pagina e, infine, gli incisi tra parentesi. Nel dialogo della *Meditazione* si assiste ad una sorta di «psicomachia» (p. 21) dell'io autoriale, diviso tra le spinte antagonistiche o collaborative delle sue proiezioni: il critico e il saggista, ovvero i dialoganti in cui si è sdoppiato. Le note a piè di pagina hanno diverse funzionalità: vanno dall'esemplificazione all'espansione digressiva. Anche gli incisi tra parentesi assumono «funzioni eterogenee» (p. 31) e spesso, proprio come il dialogo e le note, diventano uno spazio digressivo, una parentesi temporale. La «discorsività ibrida» (p. 36) della *Meditazione* non è «frutto di un'incapacità» (*ibidem*), ma uno stile che rispecchia la molteplicità deformante insita nel genere di un «saggio filosofico-teorico» (*ibidem*).

Anche per Giorgia Ghersi (*Argomentazione e narrativa nei saggi di Gadda. A partire da Come lavoro*) Gadda è un «autore dalla discorsività mista» (p. 64). Ghersi analizza il sottile confine tra argomentazione filosofica e narrativa che permea la prosa saggistica dello scrittore sottolineando come, sorprendentemente, la bibliografia critica sulla «analisi delle forme» (p. 42) scarseggi. Nel testo programmatico *Come lavoro*, la «porosità discorsiva» (p. 44) di Gadda oscilla tra polemica, autocommento e autorappresentazione. La retorica dell'argomentazione gaddiana, attraverso l'*exemplum*, l'ipotiposi e l'epopea, dinamizza la trama discorsiva dei saggi e «trova la sua cifra più significativa proprio nelle deviazioni a carattere esemplificativo, nel racconto per immagini e nell'analisi della varia umanità» (p. 53).

Il terzo saggio del Quaderno seminariale, che inaugura la sezione *Limiti, aperture*, è *Fine e finalità narrativa nei romanzi del primo Gadda* di Carolina Rossi. Concentrandosi sugli explicit dei romanzi, Rossi analizza la tendenza gaddiana al non-finito superando il «carico pregiudiziale» (p.

72) di quelle letture critiche che hanno legato l'incompiutezza dei romanzi ad una «impossibilità psicologica» (*ibidem*) o ad una «indifferenza dell'autore» (*ibidem*) nei confronti dei finali. Le storie redazionali dei romanzi inediti del primo Gadda, risalenti agli anni Venti e Trenta, dimostrano che, nel costruire la trama, Gadda parte sempre dalla fine (p. 73). Ecco perché i «finali mancati non andrebbero considerati come sintomi di un fallimento, quanto più come un luogo di proliferazione di strategie narrative e di continuo vaglio critico» (p. 99). «La tensione tra l'esigenza iniziale e spontanea di una finalizzazione del racconto ed il suo esaurirsi in forme sempre slegate e irrisolte» (p. 79) rappresenta per Gadda «non un limite (né, tanto meno, un fallimento), quanto una vera e propria risorsa nella sperimentazione del romanzo come genere» (p. 80). Gadda «non rinuncia mai ad interrogarsi su come rappresentarne gli esiti» (p. 91): come dimostra l'uso delle «profezie retrospettive» (p. 90), sembra che il «senso dell'inizio» debba essere determinato dal «senso di una conclusione» (p. 91).

L'intervento di Serena Vandi (*La «salamoia gravitazionale». Cronotopo e confini del testo in Gadda*) si colloca lungo il solco tracciato da Gian Carlo Roscioni, secondo cui Gadda ha la tendenza ad «aprire e chiudere i testi su riferimenti spazio-temporali» (p. 101) e orizzonti cosmici. L'espressione «salamoia gravitazionale» proviene da *Meraviglie d'Italia* e costituisce il referente cronotopico, in termini bachtiniani, di questo sistema testuale. Nella prima parte del saggio, Vandi riflette sullo «sfondo cosmico» (p. 103) che caratterizza gli *incipit* ed *explicit* dei testi contenuti in *Meraviglie d'Italia*. Qui «tutti gli elementi della realtà – dalla molecola alla costellazione – sono collegati, e in Gadda non più gerarchizzati a partire da un centro» (p. 113) come invece avviene nella *Commedia* dantesca. Nella seconda parte, invece, Vandi estende la medesima analisi a racconti e romanzi, *Adalgisa*, *Castello di Udine*, *Accoppiamenti giudiziosi*, *Cognizione e Pasticciaccio*, notando come i «riferimenti a cosmo ed eternità» costituiscano «un fenomeno “liminale” nei testi di Gadda» (*ibidem*): «quello sfondo è ciò entro cui tutto si svolge, è la tensione tra la coscienza della complessità e l'esperienza individuale» (p. 130).

L'ultima sezione, *Referenti, voci, tempi*, è aperta dal saggio «*Quasicché a propria volta l'autore si tuffi*». *Voce narrante e satira nell'Adalgisa* di Luca Mazzocchi. In questo caso, secondo Mazzocchi, il narratore «pensa e parla come i personaggi» (p. 136) anche nella «didascalia» e nel «contesto», condividendo la stessa loro prospettiva, la stessa «acqua». Il «liquido connettore e unificante» (p. 139) gli permette così di assorbire le loro caratteristiche. Attraverso la prima persona plurale e singolare, egli «si colloca dentro al mondo narrato e si rivela fatto della stessa sostanza dei suoi personaggi» (p. 137) in una «omodiegesi latente» (p. 138). Verso la metà del decimo disegno dell'opera, il narratore appare come membro della «combriccola» e frequenta la casa di Adalgisa. «Imbarazzato e quasi instupidito dalla presenza» (p. 147) di lei, viene rappresentato come un personaggio in scena: la sua prospettiva è limitata. Inoltre, il narratore si presta ad un «abbassamento autoironico» (p. 148) e accoglie in sé la voce degli altri personaggi: «mimesi e polifonia in senso ironico e grottesco si pongono così al servizio del ritratto satirico» (p. 155). Lo studio di Mazzocchi invita infine a ripensare al «gradiente satirico» (*ibidem*) del disegno dell'*Adalgisa* come un elemento «creativo-produttivo» (p. 156) del narratore, il cui statuto risulta, così, giustificato nella sua ambiguità e ingombranza.

Valentino Baldi, in *Errori, dimenticanze, menzogne. Funzione-lapsus, modelli onirici e statuto del referente nel Pasticciaccio*, analizza il rapporto tra linguaggio, realismo e trama dell'opera in questione. Lo studio si concentra sulla «babele linguistica» (p. 165) costituita dal «groviglio telefonico filtrato da una prosa burocraticheggiante» (*ibidem*) e dalle «ossessive interferenze onomastiche» (p. 171) che riguardano tutti i personaggi ma, in particolar modo, la vedova Menegazzi ed Enea Retalli. I loro nomi «vengono ossessivamente ripresi e fraintesi» (p. 166). Queste interferenze denunciano «significati pesantemente tendenziosi e fondamentali in termini di strutture narrative» (p. 168), in cui l'onomastica «si tematizza, spostandosi dall'espressione al contenuto» (*ibidem*). Nella digressione sul sogno di Pestalozzi i significati sono plasmati a partire

dai significanti che creano degli «insistiti lapsus-verbali» (p. 170), come topo-topazio, e testimoniano un precedente confronto con il libro freudiano sulle formazioni linguistiche, la *Psicopatologia della vita quotidiana*: «Dal caso clinico freudiano, il sogno del topo-topazio attinge immagini, costrutti e dinamiche strutturali» (p. 176). Il *Pasticciaccio* – aggiunge Baldi – è «un testo che lascia riaffiorare, quando interrogato, un vero e proprio inconscio testuale» (p. 183). È allora un «romanzo sul nome» (p. 185) che inizia da quello del suo protagonista, Don Ciccio Ingravallo, e prelude ad un finale «identico e rovesciato» (p. 186): il nome dell'assassino non può essere pronunciato (si ricorre infatti all'allusione e alla dimenticanza) e diventa perciò una «figura retorica assoluta» (p. 187).

L'ultimo intervento del volume, *Gadda intempestivo* di Cristina Savettieri, analizza i motivi per cui «Gadda oggi ci appare fuori sincrono» (p. 196), resistendo a «collocazioni storiografiche definitive». L'idea di intempestività permette a Savettieri di applicare a Gadda il concetto di stile tardo proposto da Said in *On late style* adattandolo alla sua particolare «condizione tanto di anticipo e precocità quanto di tardività» (p. 197). L'*Adalgisa*, nella sua essenza sperimentale, suscita ancor più di altre pagine gaddiane «sensazione d'imbarazzo e angoscia» per il suo non essere «in sintonia con i tempi» (*ibidem*). È Gadda stesso, infatti, a volerla programmaticamente discontinua, accentrata solo dalla presenza centrifuga dell'autore che emerge nell'apparato di note. L'opera è caratterizzata da una storicità a strati: tre sono i tempi individuati da Savettieri (tempo della storia, tempo della memoria e tempo della prospettiva storicizzante delle glosse). Anche le tipologie di intempestività sono tre. La prima riguarda «i natali» dell'autore: Gadda appartiene «all'età dei cavalli e della cavalleria» e non «della Lambretta, della bomba atomica» (p. 214). La seconda intempestività risiede nel rapporto tormentato con le sue opere: la stesura e la pubblicazione avvengono in momenti diversi e il lavoro pubblicato «reca spesso i segni dell'insoddisfazione o dell'angoscia vera e propria» (p. 217). Il risultato è che un'opera come la *Cognizione* viene presentata come un romanzo degli anni Sessanta, ma in essa «vive un romanzo modernista degli anni Trenta» (p. 219). L'ultima intempestività è di tipo estetico: l'ingegnere entra nel mondo letterario «come un intruso in soggezione» (p. 221). Questa sua poliedricità lo porta a moltiplicare le trame, a fondere «convenzione e oscurità, tradizione e barbarie» (p. 222).

Il Quaderno del «Seminario gaddiano permanente» propone uno sguardo caleidoscopico su opere e generi letterari, metodologie e prospettive ermeneutiche con cui leggere l'opera di Gadda. Il libro perciò si presenta plurale ed insieme armonioso nel conciliare i diversi punti di vista che rendono lo scrittore «un interlocutore vivo e presente, liberandolo dalla vulgata del classico illeggibile, autore pericolosamente ai margini della ricezione» (p. 7). Si apre così un nuovo fronte critico che sollecita a interrogarsi anche sulla posizione di Gadda nella letteratura italiana ed europea.