

Alberto Godioli

Un commento in chiaroscuro

1.

Per complessità linguistica, densità allusiva e istanze enciclopediche, Gadda è senza dubbio il più commentabile tra i grandi narratori del Novecento italiano; il paragone con Joyce, proposto da Contini nel 1934 e poi ribadito da tanti altri, è in questo senso più che fondato. Com'è noto, questa particolare predisposizione alla glossa è stata più volte riconosciuta ed esasperata dall'autore stesso, attraverso la pratica umoristica dell'autocommento – da Severino Diligenti (*Un fulmine sul 220*) e Feo Averrois (*Il castello di Udine*) fino agli apparati che accompagnano *L'Adalgisa* e la prima redazione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Nella produzione narrativa di Gadda, il *Pasticciaccio* è in effetti l'opera la cui lettura può trarre i maggiori benefici dalla presenza di un commento; ancora più frequentemente che nella *Cognizione*, ricostruire la stratigrafia delle allusioni e del linguaggio gaddiano è qui una condizione necessaria per comprendere appieno il significato (talvolta anche la lettera) del testo.

Il commento diretto da Maria Antonietta Terzoli risponde quindi a un'esigenza reale, e rappresenta un ammirevole tentativo di confrontarsi sistematicamente con i numerosi problemi interpretativi posti dal capolavoro di Gadda. Nei suoi momenti migliori, l'imponente apparato di note riesce davvero nell'intento, in due modi complementari: da una parte, ponendosi come ideale mediazione tra il lettore e la sterminata critica gaddiana, e rinviando quindi di volta in volta agli studi più significativi o risolutivi su un dato aspetto del romanzo (su questo punto, però, dovremo tornare in seguito); dall'altra, cercando di chiarire i luoghi ancora oscuri. Un caso esemplare in questo secondo ambito è l'«oliografia» appesa nella bottega di Zamira Pacori (capitolo sesto), il cui soggetto viene identificato da Terzoli con un dipinto di Eleuterio Pagliano, *Zeusi e le fanciulle di Crotona*, 1889: la corretta attribuzione permette ora di ricostruire il gioco parodico implicito nella descrizione gaddiana, di collegare il passo ad altri riferimenti a Zeusi disseminati nel romanzo, e infine di cogliervi una sottile dichiarazione di poetica (come evidenziato dalla curatrice fin dall'*Introduzione*).¹ Un altro esempio, per restare nel dominio delle arti figurative, è il riconoscimento delle Giuditte di Caravaggio e Artemisia Gentileschi come modello per la «piega nera verticale tra i due sopraccigli» di Assunta, alla fine del capitolo decimo. Come nel caso dell'oleografia, la segnalazione di un preciso riferimento artistico arricchisce la nostra comprensione di un aspetto problematico del romanzo; anche se, a differenza di quanto affermato a più riprese da Terzoli (pp. 25-26, 859-60, 932), non credo che il det-

taglio caravaggesco sia necessariamente spia del coinvolgimento di Assunta nel delitto (la sua funzione narrativa potrebbe semplicemente essere quella di suggerire a Ingravallo che l'assassino è in realtà una donna, si tratti di Assunta o di Virginia o di entrambe). Non altrettanto determinanti sul piano dell'interpretazione, ma comunque utili alla ricostruzione del *modus operandi* di Gadda, sono i numerosi reperimenti di fonti in direzioni finora poco esplorate (se non dalla Terzoli stessa e dai suoi allievi): ad esempio l'*Enciclopedia italiana* e le guide del Touring Club Italiano, di cui Gadda ha evidentemente fatto largo uso durante la stesura del romanzo.

2.

In breve, grazie al commento la nostra conoscenza del *Pasticciaccio* è senza dubbio più completa e più profonda; basta questo a renderlo un'opera meritoria, e una gradita aggiunta agli studi gaddiani. Detto questo, non possiamo non registrare almeno tre ordini di motivi per cui il volume Carocci costituisce un'occasione mancata, soprattutto se si pensa all'auspicio – espresso nell'*Introduzione* – di «porsi come riferimento per ogni futuro studio del romanzo e del suo autore» (p. 26). La prima riserva è di tipo metodologico, e riguarda la presenza diffusa di note superflue o non del tutto fondate; su questo punto hanno già insistito alcuni recensori, adducendo una lunga lista di esempi.² È davvero necessario scomodare Dante per glossare l'uso del verbo 'significare' (p. 47), o Jung per il sintagma «collettività fantasiosa» (p. 58)? Analogamente, su quali basi è possibile interpretare l'espressione «il nipotino del duce dei baffoni» come un rinvio alla *Fattoria degli animali* di Orwell, o l'uso di forme quali «filza», «traverso» e «dimane» come spie di un'ipotetica influenza sveviana (pp. 71, 600 e 791)?³ Davvero il numero civico del Palazzo degli Ori può nascondere un riferimento ai libri dell'*Eneide*, perché «12 è anche la somma delle cifre del numero 219» (p. 57)? Simili annotazioni tendono a indebolire la credibilità complessiva dell'apparato, e rischiano di confondere lettori meno esperti; per poter fare buon uso del commento si rende quindi particolarmente necessario un vaglio critico costante, volto a distinguere di volta in volta tra osservazioni opportune e fuorvianti.

Maria Antonietta Terzoli,
 Commento a
 «Quer pasticciaccio
 brutto de via
 Merulana»
 di Carlo Emilio
 Gadda

1 M.A. Terzoli, *Commento a «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana» di Carlo Emilio Gadda*, Carocci, Roma 2015, pp. 7-9.

2 Mi riferisco in particolare a C. Bologna, *Ciccio Ingravallo nei meandri di una ciclopica impresa*, in «Alias - il manifesto», 6 dicembre 2015, p. 3; e M. Bignamini, *Per fatto (quasi) personale. Considerazioni su un commento al «Pasticciaccio»*, Clueb, Bologna 2016. Il libro di Bignamini esamina tutti gli esempi da me elencati nelle righe seguenti, tranne l'ultimo.

3 Cfr. anche *Introduzione*, p. 17.

Il secondo limite del commento risiede nella tendenza a trascurare un numero cospicuo di studi già editi sul *Pasticciaccio*, creando così un effetto di indistinzione tra scoperte effettivamente nuove e altre già proposte dalla critica precedente. Ed è questo un limite non secondario, per un'opera che – come si è accennato – dovrebbe anche aiutare il lettore a orientarsi nella vasta bibliografia gaddiana. Il caso più evidente è quello che sta al centro del *pamphlet* di Mauro Bignamini, *Per fatto (quasi) personale*: il «dossier» assemblato da Bignamini documenta infatti, in modo a mio parere convincente, una lunga serie di prestiti non dichiarati dalla tesi di dottorato dell'autore stesso (i cui materiali sono poi confluiti nel volume *Mettere in ordine il mondo? Cinque studi sul «Pasticciaccio»*, 2012, mai citato nel commento Carocci). Non sta certo a noi valutare quanto di intenzionale vi sia in una simile omissione, o quanto invece dipenda da una svista in una delle tante fasi della preparazione del commento; ciò che importa è che almeno 44 osservazioni contenute nell'apparato (stando al conteggio di Bignamini) non vengono attribuite al loro autore, il che impedisce a chi legge di risalire al contesto originario in cui tali osservazioni sono state formulate. A questa si aggiungono altre lacune ben più circoscritte e in larga misura inevitabili, data la mole del lavoro svolto da Terzoli: ad esempio, che i «bernoccoli metafisici» del primo capitolo vadano ricondotti a Manzoni (p. 39) era già stato segnalato nel 1996.⁴ Meno spiegabile, invece, è la totale assenza di riferimenti all'importante saggio di Gabriele Frasca, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger* (2011): ne consegue che il parallelo tra il finale del capitolo nono e un episodio dell'*Ulysses*, al quale Frasca dedicava un intero capitolo, viene presentato come un ritrovamento della Terzoli stessa (pp. 758 e 853), così come le osservazioni sul rapporto tra *Pasticciaccio* e fisica quantistica (pp. 47-48) o quella sull'imposta sul celibato del 1926 (p. 111), anch'esse già reperibili in forma più approfondita nel libro di Frasca.

Quest'ultimo episodio, del resto, è spia di una più generale resistenza nei confronti di interi ambiti della critica gaddiana recente; e arriviamo così al terzo e ultimo aspetto problematico del commento. Fa specie, ad esempio, che un volume di mille di pagine sul *Pasticciaccio* non contenga alcun riferimento a studi di tipo interpretativo sulla nozione di *pastiche*, o sulla categoria di causa nel romanzo; lo stesso termine *modernismo*, al centro di tante disamine critiche dell'opera gaddiana negli ultimi dieci anni, non viene mai menzionato da Terzoli e dai suoi collaboratori. Per un'operazione così vasta, che ambisce a porsi come riferimento per ogni futura ricerca sul *Pasticciaccio* e sul suo autore, sarebbe stata quindi auspicabile una maggiore apertura nei confronti delle diverse prospettive critiche che compongono

4 Cfr. L. Alessandri, *L'autore nel «Pasticciaccio»*, in «Lingua e Stile», 31, 1, 1996, pp. 79-99: p. 79.

attualmente il panorama degli studi gaddiani. A emergere dal commento Carocci è, invece, un'immagine parziale di Gadda e del suo romanzo più importante; l'interesse per la microallusione, il preziosismo linguistico o l'aneddoto enciclopedico tende a essere privilegiato a scapito di temi più generali, come ad esempio la poetica romanzesca di Gadda all'altezza del *Pasticciaccio*, e la sua collocazione nella storia del romanzo europeo tra Otto e Novecento. Quest'ultimo esito è in parte inevitabile, vista la speciale attenzione al particolare implicita nella forma commento; tuttavia, un atteggiamento più inclusivo nei confronti di altri punti di vista avrebbe permesso di ricomporre un quadro critico più completo ed equilibrato.

3.

Infine, tornando all'ambito delle osservazioni puntuali, vorrei soffermarmi su uno spunto critico offerto dal commento, che meriterebbe però un ulteriore approfondimento: mi riferisco al «nome ossolano» di Pestalozzi nel settimo capitolo, interpretato da Terzoli come un'«implicito omaggio all'amico Gianfranco Contini» (p. 424). In effetti, almeno due indizi contenuti nel capitolo ottavo (e non segnalati da Terzoli) sembrano confermare l'ipotesi, e stabilire un nesso privilegiato tra la figura del brigadiere e l'influenza continiana sul *Pasticciaccio*. Il primo indizio si trova nelle righe che precedono la rievocazione del celebre sogno di Pestalozzi: «dando di clacson addosso a un oco, il quale indugiava a paperar di culo nella via, stritolò una mezza bestemmia fra i denti». ⁵ Che il ricordo del sogno venga suscitato dall'improvvisa comparsa di un *oco* non è casuale: da un lato l'animale richiama uno degli pseudonimi più cari all'autore (l'Alì Oco de Madrigal di *Eros e Priapo*), dall'altro avverte il lettore – o meglio un certo tipo di lettore – circa l'importanza dei contenuti osceni nell'economia semantica delle pagine che seguono. Un'ipotesi etimologica di lungo corso individua infatti nel peggiorativo *ocazzo* le origini di *cazzo*, come Gadda mostra di sapere bene in una lettera del 1948 proprio a Contini:

Il volo pasquativo dei cigni-ocazzi e delle fulgide e soavemente correggesche divaricazioni di poppe-chiappe ha lietamente oltreché stupendamente arreso alla mia Pasqua pocolieta di cigno, [...] piuttosto oco e nemmeno, hélas, ocazzo, come dich'io. ⁶

L'avventura onirica di Pestalozzi inizia, dunque, con un probabile ammicco al filologo di Domodossola. L'idea di un omaggio a Contini è poi

Maria Antonietta Terzoli,
 Commento a
 «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»
 di Carlo Emilio Gadda

5 C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Opere II. Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti, Milano 1989, p. 192.

6 C.E. Gadda e G. Contini, *Carteggio 1934-1963*, a cura di D. Isella, G. Contini e G. Ungarelli, Garzanti, Milano 2009, p. 143.

rafforzata dal moltiplicarsi di tessere dantesche (finora inesplorate) nel sogno: la frequenza delle allusioni, in effetti, è tale da indurci ad attribuire al brigadiere una memoria letteraria altrimenti poco spiegabile. Indicativa, in primo luogo, la scena in cui il topaccio semina il panico tra le allieve della «contessa Circia»:

Piombatogli in quel punto tra le gambe come la nera fólgora d'ogni solletico e d'ogni nero evenire, il topaccio pazzo aveva impaurato a un tratto le belle. [...] Ed erano gridi ed acuti da non dire mentre saettava qua e là il baffone come cocca di balestra, nera acuminata polpetta.⁷

L'immagine della nera folgore evoca – in forma condensata – la mostruosa metamorfosi inflitta ai ladri Buoso e Francesco Cavalcanti: il secondo, sotto le sembianze di un serpentello «livido e nero come gran di pepe», assale il primo con la rapidità di un ramarro che «folgore par se la via attraversa» (*Inf.* XXV, 79-84). Ma anche la similitudine con la «cocca di balestra» è di origine dantesca, se si pensa alla celebre uscita di scena di Gerione in *Inf.* XVII («discaricate le nostre persone, | si dileguò come da corda cocca», 135-136); a un altro mostro infernale si allude poi, in termini più scoperti, quando la contessa invoca «le sovvenzioni del Papà, del Papè, del grande Aleppo»,⁸ con ovvio richiamo a Pluto in *Inf.* VII, 1-2. La memoria gaddiana torna infine, circolarmente, al canto dei ladri, attraverso il paragone tra il topo e l'edera:

Lo spiritato ratto aveva infilato quella via, [...] le rampicava ora le cosce come un'edera, grasso e nel suo terrore fremente, la faceva ridere a cascatella grulla, smaniare dal solletico.⁹

Tanto le cosce quanto il rampicante vengono appunto dai versi in cui Cianfa Donati – anch'egli in forma di serpente – si avventa su Agnolo Brunelleschi («li diretani e le cosce distese, e miseli la coda tra 'mbedue | e dietro per le ren su la ritese. | *Ellera* abbarbicata mai non fue | ad alber sì, come l'orribil fiera | per l'altrui membra aviticchiò le sue», *Inf.* XXV, 55-60). Pur restando plausibili i collegamenti intertestuali con Basile e Landolfi (come vogliono Terzoli e Bignamini rispettivamente),¹⁰ l'eco dantesca è sicuramente più forte, e ha il vantaggio di confermare l'ipotesi di un *clin d'œil* all'ossolano Contini. Del resto, è anche degno di nota che i tre canti evocati da Gadda abbiano a che fare con il denaro (*Inf.* VII tratta di avari e prodighi, *Inf.* XVII di usurai, *Inf.* XXV di ladri): l'accumulo di prestiti dall'*Inferno* corrobora insomma il legame demoniaco tra eros e ricchezza

7 Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 193.

8 *Ivi*, p. 194.

9 *Ibidem*.

10 Cfr. Terzoli, *Commento* cit., pp. 18, 693; Bignamini, *Per fatto (quasi) personale*, cit., pp. 91-92.

che sta alla base del romanzo, rendendo così ancora più compatto il tessuto figurale di un giallo in cui la principale indiziata ha «Farfarello in corpo»,¹¹ e il luogo del delitto custodisce l'«oro del diavolo».¹²

4.

Quello addotto nel paragrafo precedente è solo un esempio di come le annotazioni proposte da Terzoli possano servire come punto di partenza per ulteriori indagini; la schedatura, naturalmente, potrebbe continuare. In queste pagine, comunque, si è solo cercato di illustrare le diverse caratteristiche del commento, evidenziando la compresenza di nuove acquisizioni critiche, limiti metodologici e strutturali, e infine spunti passibili di ulteriori sviluppi. Nel complesso, ad ogni modo, riesce difficile non vedere nel volume Carocci un'operazione per certi aspetti incompiuta, dalla quale sarebbe stato lecito attendersi di più, tanto più che l'iniziativa fa capo a una delle massime interpreti di Gadda oggi in attività. Da una parte, il commento segna un innegabile avanzamento nella nostra conoscenza del *Pasticciaccio*, e si imporrà senza dubbio come un necessario strumento di consultazione per gli studi futuri sul romanzo. Dall'altra, l'attendibilità e la fruibilità del lavoro sono limitate a tratti dalla presenza di note digressive o fuorvianti, e dalla mancata sistematicità nei rinvii alla critica gaddiana precedente – a quelle «voci dei molti altri», insomma, di cui tanto l'«artista» quanto il critico non possono non tenere conto.¹³

Maria Antonietta Terzoli,
Commento a «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana» di Carlo Emilio Gadda

11 Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 136.

12 *Ivi*, p. 71.

13 L'allusione è a uno scritto gaddiano del 1949, *Tirinnanzi*, citato da Terzoli nell'*Introduzione* al commento (pp. 9-10).