

Satura
varietà per verità in Dante e Gadda

-

Satura
Truth through Variety in Dante and Gadda

Serena Vandi

Submitted in accordance with the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

The University of Leeds

School of Languages, Cultures and Societies

November 2018

The candidate confirms that the work submitted is her own and that appropriate credit has been given where reference has been made to the work of others.

This copy has been supplied on the understanding that it is copyright material and that no quotation from the thesis may be published without proper acknowledgement.

The right of Serena Vandi to be identified as Author of this work has been asserted by her in accordance with the Copyright, Designs and Patents Act 1988.

Abstract

Questa tesi è uno studio comparativo delle opere di Dante Alighieri (1265-1321) e di Carlo Emilio Gadda (1893-1973), nello specifico, della *Commedia* dantesca e del principale *corpus* gaddiano. Suo scopo è quello di dimostrare che nelle opere di questi due autori è riconoscibile un simile rapporto tra ‘varietà’ (linguistica, retorica, stilistica, contenutistica) e una necessità di rivelazione della ‘verità’ più profonda del reale. Per identificare tale rapporto la tesi adotta la categoria di ‘*satura*’: con il nome originario della ‘satira’ si intende estendere oltre quel genere due suoi aspetti chiave, varietà di forma e contenuto e missione di svelamento della verità, per riconoscerli, nella loro connessione, come strutture fondamentali delle opere di Dante e Gadda. Metodo principale dell’indagine è l’analisi retorico-stilistica dei testi, con speciale attenzione ai loro significati metaletterari, accompagnata dall’osservazione delle riflessioni di poetica degli autori. Alcuni puntuali riscontri intertestuali sono messi al servizio della centrale operazione comparativa, che intende andare oltre questioni di influenza. Per mezzo dell’identificazione di una ‘*satura*’ dantesca e gaddiana, la comparazione mira piuttosto a illuminare reciprocamente i due autori.

Dopo un’introduzione in cui si approfondiscono scopi, orizzonte teorico e metodologia del lavoro, la prima sezione è dedicata alla definizione teorica del rapporto ‘varietà per verità’ in Dante e Gadda, che si configura come un ‘nodo’ tra etica, metafisica, gnoseologia e poetica che struttura le loro opere. Nella seconda sezione si passa all’analisi comparata di tre strategie retorico-stilistiche in Dante e Gadda: enumerazione, similitudine e neologismo composto; queste tecniche hanno in comune la funzione di relazione di una varietà di elementi. La terza e ultima sezione osserva i modi in cui tale operazione ‘relazionale’ sulla varietà si avvicina all’obiettivo di verità; si analizzano gli ‘eccessi’ retorici della *satura* in relazione alla questione dell’ineffabilità della verità, la funzionalità della dialettica tra la forma ‘piena’ della *satura* e il suo contrario, forme di ‘vuoto’ testuale che la intercalano, e infine i confini testuali della *satura* (*incipit* ed *explicit*), per considerarne l’ansia onnicomprensiva e la capacità rivelatoria della verità ultima della realtà: Dio, per Dante, il dolore, per Gadda.

Al di là delle differenze fondamentali che separano un autore medievale e un autore del Novecento, e proprio in virtù di esse, la tesi offre una riflessione su questioni generali di critica letteraria, in particolare su un nesso essenziale della letteratura: quello tra le strutture formali del testo e le sue potenzialità etico-gnoseologiche.

Abstract

This thesis is a comparative study of the works of Dante Alighieri (1265-1321) and Carlo Emilio Gadda (1893-1973), and more specifically, of Dante's *Commedia* and Gadda's main literary *corpus*. It aims to demonstrate that we can identify in both authors' works a similar correlation between 'variety' (linguistical, rhetorical, stylistic, and of content) and the need to reveal the deepest truth of reality. To identify this correlation, the thesis makes use of the category of '*satura*': by using the original name of 'satire', I aim to extend beyond that genre two of its key aspects, variety of form and content and a mission to unveil the truth, to identify them and their connection as fundamental structures in the works of Dante and Gadda. The main methodology of this research will be a rhetorical-stylistic analysis of Dante's and Gadda's texts, paying particular attention to their metaliterary meanings, alongside the observation of the authors' reflections on poetics. Some specific intertextual references are used to reinforce the main comparative approach, which aims to go beyond issues of literary influence. By identifying what '*satura*' means for Dante and Gadda, this comparison aims, on the other hand, to help us to understand Dante through Gadda, and Gadda through Dante.

After the introduction, which focuses on the purposes, theoretical framework and methodology of this study, the first section defines the theoretical correlation 'truth through variety' in Dante and Gadda, which appears to lie at the base of their works, tying together ethics, metaphysics, gnoseology and poetics. In the second section I move on to a comparative analysis of three rhetorical-stylistic strategies in Dante and Gadda: enumeration, simile and compound neologism; these techniques have in common the function of relating a variety of elements. The third and final section observes the ways in which that 'relating' process gets close to the aim of revealing the truth; I analyse some rhetorical 'extremes' of *satura*, in relation to the issue of the ineffability of the truth, the dialectic between the form of *satura* which implies 'fullness' and the contrasting form based on textual 'emptiness', and finally the textual borders of *satura* (openings and endings), in order to consider its all-encompassing anxiety and its power to reveal the ultimate truths: God, for Dante, and grief, for Gadda.

Beyond the fundamental differences which separate a medieval and a twentieth-century author, or precisely on the basis of them, the thesis offers a reflection on some general matters in literary criticism, in particular on an essential relationship in literature: that between the formal structure of the text and its ethical-gnoseological potentiality.

Alla mia famiglia

*Indice**Ringraziamenti* 11*Abbreviazioni* 13Introduzione – Due ‘gran nodi’. La *satira* come categoria critica 15

I – Varietà per verità

1 – ‘Non per ambage’: la missione etica di verità 39

1.1 – Il grido di Dante profeta esule 40

1.2 – Dante, Amleto, Gadda e la macchina della verità 44

1.3 – Il ghigno isolato di Gadda 52

1.4 – Gadda, *Macbeth*, Dante e la doppia magia della parola 58

1.5 – ‘Profeti’ non vati 67

2 – Un ‘gomitolo di concause’ in un ‘volume’: la coscienza filosofica della complessità 75

2.1 – ‘Legno’ e ‘picciola barca’: viaggi metamorfici di conoscenza 76

2.2 – Due sfere diverse: realtà infinite, piene, varie e internamente interrelate 84

2.3 – Dante sta a Ulisse come Gadda sta a Rimbaud. La letteratura come missione etico-conoscitiva 91

3 – ‘Fronde’, ‘pianerottoli’ e ‘magma’: la scelta linguistica della fluidità 101

3.1 – ‘Fronde’ in ‘rame capricciose’: le parole infinite di Dante e Gadda 101

3.2 – Parole-pianerottoli ‘d’una fluenza conoscitiva-espressiva’ 111

3.3 – ‘Magma’ linguistico su ‘magma’ reale: la lingua fluida di Gadda (e Dante) 115

II – Varietà

4 – Enumerazione 125

4.1 – Religiose orchestre: l’enumerazione come coscienza della complessità 126

4.2 – Archiviomani: enumerazione tassonomica 130

4.3 – Realtà soverchianti: enumerazione caotica 137

5 – Similitudine 153

5.1 – Reti di relazioni: la similitudine come sistema narrativo-conoscitivo 154

5.2 – Relazioni espanse: similitudini *per collationem* 1615.3 – Relazioni capillari: similitudini *per brevitatem* 169

5.4 – ‘Nasce per quello, a guisa di rampollo’: grappoli di similitudini 177

6 – Neologismo 187

- 6.1 – ‘Combinazioni-possibilità’: i neologismi composti 188
- 6.2 – ‘Inserire’ e ‘inmillare’: i neologismi come coordinazioni gnoseologiche 192
- 6.3 – I neologismi come simboli e generatori di *satura* 197

III – Verità

7 – La ‘macchina’ della *satura* come espressione di ineffabilità 215

- 7.1 – Ineffabilità fabulante: concentrazioni retoriche 216
- 7.2 – Ineffabilità squadernata: dichiarazioni di impotenza 227

8 – ‘Salti’ e ‘buchi’. La dialettica tra *satura* e anti-*satura* verso la verità 241

- 8.1 – ‘Salti’ epifanici: metaforismo ‘assoluto’ nella *Cognizione* e nel *Paradiso* 243
- 8.2 – ‘Buchi’ saturi: puntini di sospensione e enjambement 261

9 – Ansia onnicomprensiva. I confini della *satura*: *incipit* ed *explicit* 269

- 9.1 – La ‘salamoia gravitazionale’: *incipit* ed *explicit* cosmici in Dante e Gadda 270
- 9.2 – Il Libro, modello o miraggio: ‘fine’ dell’ansia onnicomprensiva 284
- 9.3 – I finali di *Commedia*, *Cognizione* e *Pasticciaccio* 294

Conclusioni 307

Bibliografia 313

Ringraziamenti

Questa tesi rappresenta un percorso per me molto importante, in cui ho avuto la fortuna di essere guidata da Gigliola Sulis e Claire Honess, non supervisor ma maestre, nel senso più pieno del termine, che non potrò mai ringraziare abbastanza: per la fiducia, l'entusiasmo, la professionalità, gli insegnamenti, la disponibilità, la maieutica, il supporto costante.

Ringrazio con loro tutto il Dipartimento di Italian@Leeds, che è stato l'ambiente ideale per il mio dottorato, ambiente umano prima che professionale; la School of Languages, Cultures and Societies, la Faculty of Arts, Humanities and Cultures e la University of Leeds, per aver finanziato il mio corso di dottorato con la 'University of Leeds 110 Anniversary Research Scholarship'. Ringrazio in particolare le Director of PGR Studies, Ingrid Sharp e Olivia Santovetti, il Doctoral College, e la 'mamma' dei PGR, Karen Priestley, per il modo meraviglioso in cui fa il suo lavoro, e con lei Helen Costelloe e tutto l'ufficio amministrativo della Scuola. Grazie, inoltre, al Research and Innovation Team della School of Languages, Cultures and Societies, con cui ho il piacere di lavorare: Catherine Davies, il suo predecessore Alan O'Leary, Alice Potter, Lucie Vrsovska, Gloria Dawson, Rebecca Wilding.

Un grazie speciale ai dantisti di Leeds: il Leeds Centre for Dante Studies, Matthew Treherne, Claire Honess, Jacob Blakesley, Federica Pich, e il gruppo dante@leeds, in particolare l'ideatore Pietro Delcorno. Grazie al grande gruppo ItaLeeds, la migliore accezione di interdisciplinarietà. E grazie al team di 'Prometheus Bound', per l'esperienza emozionante.

Il percorso che ha condotto a questo progetto di tesi è partito a Bologna, con l'altro maestro che ho avuto la fortuna di incontrare, Giuseppe Ledda, per cui i ringraziamenti, come per Gigliola e Claire, si rimandano alla topica dell'ineffabilità. Grazie, inoltre, a Riccardo Stracuzzi, per i consigli gaddiani; a Cristina Savettieri, per la passione gaddiana trasmessa in ogni occasione; a Federica Pedriali e Paola Italia, per i preziosi suggerimenti; ad Ambra Moroncini, per il gentile supporto; ad Alberto Godioli, per l'infinita disponibilità e la migliore Summer School.

E grazie a tutti i colleghi incontrati durante il percorso, con cui ho scambiato idee e gioie: gli AlmaDantisti, i colleghi delle SIS conference, il gruppo 'Chiasmi 2017' (e grazie a Marco Arnaudo per i consigli), la Summer School 'Humor and Satire in

Contemporary Europe'. Un grazie speciale ai partecipanti a “‘L’ombra sua torna”: Dante, the twentieth century and beyond’ e “‘Un laboratorio per l’ingegnere” – A Research Day on Gadda’, agli sponsor (School of Languages, Cultures and Societies, The Society for Italian Studies, Italian@Leeds, The Italianist) e soprattutto alle colleghe organizzatrici: Maddalena Moretti e Carlota Cattermole Ordóñez, ‘dentiste’ preferite, e Laura Lucia Rossi, per la condivisione di Gadda style.

Grazie infinite alle amiche, prima che colleghe, del dipartimento di Italiano, compagne di viaggio fondamentali: Clara, Laura, Silvia, Alice, Rachel, Francesca; e grazie a tutta Botany House.

Grazie, per gli scambi di follia, a: Valerio, Luca, Cellu, Micaela, Nathan, Alistair, Andi, Matt, Valentina, Alessio, Erika, Carola e tutti gli amici di Casa Morandi.

E grazie a Roberta e Maddalena, la mia casa.

Grazie a chi c’è sempre stato da lontano: Viola, Camilla, Francesco, Chiara, Matteo, Federico, Marina, Carlotta, Elisa.

Grazie a Leonardo e Fara e alle mie rocce, Martina e Eleonora.

E, infine, il grazie più importante: alla mia famiglia, che mi ha sempre incoraggiata a seguire i miei sogni e che per prima ci ha sempre creduto. Questa tesi è dedicata a loro.

*Abbreviazioni*Opere di Dante

VN – *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, in Dante Alighieri, *Opere minori*, I/1, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini (Milano-Napoli: Ricciardi, 1984), pp. 1-247

Conv. – *Convivio*, a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis, in Dante Alighieri, *Opere minori*, I/2 (Milano-Napoli: Ricciardi, 1988)

DVE – *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in Dante Alighieri, *Opere minori*, II (Milano-Napoli: Ricciardi, 1979), pp. 3-237

Inf. – *Inferno*

Purg. – *Purgatorio*

Par. – *Paradiso*

[*La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi (Milano: Mondadori, 1967)]

Per tutti i commenti danteschi si fa riferimento al:

DDP – *Dartmouth Dante Project*, <<https://dante.dartmouth.edu>>

Opere di Gadda

I testi sono citati dall'edizione in cinque volumi diretta da Dante Isella per Garzanti (1988-1993):

MDF – *La Madonna dei Filosofi*

CDU – *Il castello di Udine*

A – *L'Adalgisa*

C – *La cognizione del dolore*

[*RR I* – *Romanzi e racconti I*, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti (Milano: Garzanti, 1988)]

P – *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*

M – *La meccanica*

AG – *Accoppiamenti giudiziosi*

RD – *Racconti dispersi*

RAI – *Racconti incompiuti*

[*RR II* – *Romanzi e racconti II*, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi (Milano: Garzanti, 1989)]

MI – Le meraviglie d’Italia

AN – Gli anni

VLC – Verso la Certosa

VM – I viaggi la morte

SD – Scritti dispersi

[*SGFI – Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella (Milano: Garzanti, 1991)]

PLF – Il primo libro delle favole

EP – Eros e Priapo (Da furore a cenere)

GGP – Giornale di guerra e di prigionia

[*SGFII – Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli (Milano: Garzanti, 1992)]

PDT – Pagine di divulgazione tecnica

TRA – Traduzioni

RI – Racconto italiano di ignoto del novecento

MM – Meditazione milanese

MDS – I miti del somaro

PDO – Il palazzo degli ori

[*SVP – Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti (Milano: Garzanti, 1993)]

Introduzione

Due 'gran nodi'. La *satura* come categoria critica

Questa tesi è uno studio comparativo su Dante Alighieri e Carlo Emilio Gadda. Essa utilizza come guida il concetto di *satura*: con il nome originario della 'satira' si intende estendere oltre quel genere due suoi aspetti chiave, varietà di forma e contenuto e missione di svelamento della verità, per riconoscerli, nella loro connessione, come strutture fondamentali delle opere di Dante e Gadda. '*Satura*' vuole indicare il rapporto 'varietà *per* verità', inteso come relazione tra una certa struttura testuale e una certa idea sul ruolo della letteratura. Il metodo principale dell'indagine è l'analisi retorico-stilistica dei testi, con speciale attenzione ai loro significati metaletterari, accompagnata dall'osservazione delle riflessioni di poetica degli autori. Scopo della tesi è sperimentare un nuovo schema interpretativo, la *satura*, per illuminare reciprocamente le opere di Dante e Gadda e per osservare in esse una relazione, quella tra varietà e verità, che riguarda più ampiamente l'essenza del letterario.

La domanda di ricerca alla quale questa tesi cercherà di rispondere è dunque la seguente: si può riconoscere nelle opere di Dante Alighieri e Carlo Emilio Gadda una simile fondamentale relazione, indicabile come *satura*, tra varietà (linguistica, retorica, stilistica, contenutistica) e necessità di rivelazione della verità più profonda del reale?

Nel sostenere una somiglianza, la risposta conterrà le differenze che naturalmente dividono un autore medievale e un autore del Novecento. Tali differenze sono talmente fondamentali e ovvie che si riterrà di non dedicarvi più spazio di quanto sia necessario all'argomentazione centrale. Ciò che qui soprattutto interessa è infatti un nesso tra pensiero e strutture testuali, un tessuto connettivo di base, che si riconoscerà quale essenza specifica della scrittura di Dante Alighieri e di Carlo Emilio Gadda, nelle sue diverse declinazioni. Si sono dunque scelti volutamente due poli comparativi generali e polivalenti come 'varietà' e 'verità': la prima ha forme diverse in Dante e in Gadda; la seconda sarà identificata per Dante e per Gadda rispettivamente con i diversi nomi di 'Dio' e 'dolore'. A noi interessa paragonare il nesso che lega i due concetti nel nucleo teorico e nella struttura testuale dell'opera dei due autori.

Il lavoro intende contribuire a diversi ambiti di ricerca. Se un tassello sarà aggiunto agli studi su 'Dante in Gadda' (in via di espansione), quest'ultimo non è il *focus* specifico del nostro studio, che si identifica invece nella formula 'Dante e Gadda', finora

inutilizzata. Come anticipato, la comparazione è volta all'illuminazione reciproca dei due autori, dunque intende inserirsi nei distinti campi degli studi danteschi e degli studi gaddiani, ma cercando, nel collegarli, di toccare questioni generali di critica letteraria, quali i rapporti tra letteratura ed etica, letteratura e verità, letteratura e linguistica, metaletterarietà, forme e funzioni di alcune strategie retoriche specifiche (enumerazione, similitudine e neologismo), ineffabilità, epifania, vuoto e silenzio, non-finito.

Il primo nome che viene in mente quando si accostano Dante e Gadda è quello di Gianfranco Contini. Il critico e amico di Gadda è stato infatti il primo a collegarli, identificandoli come i due 'gran nodi' di una 'linea plurilinguistica' della letteratura italiana che egli individua in opposizione al 'monolinguisimo' di matrice petrarchesca.¹ La distinzione tra plurilinguismo dantesco e monolinguisimo petrarchesco risale al saggio *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), in cui Contini parte da Dante per parlare di Petrarca, sostenendo che se il classicismo, rappresentato dal secondo, si è sempre definito 'in nome di un codice ideale di riduzione', per identificare tale codice serve osservare gli 'estremi' espressivi che esso intende eliminare: Dante rappresenta appunto l'estremo, è esempio di plurilinguismo in 'compresenza' (per Contini anche 'poliglottia degli stili e [...] dei generi letterari') e di un 'interesse teoretico' che sfocia in 'sperimentalità incessante'.² Questa idea di compresenza linguistica e stilistica torna nell'*Introduzione alla 'Cognizione del dolore'* (1963) di Gadda, dove il critico, nel cercare una familiarità per lo stile dell'autore, lo distanzia dalla 'linea di Petrarca', dei 'temperamenti addetti al tragico', e lo lega ai "comici" acconci alla partita doppia' (stili alto e basso) e quelli 'supremi, [...] saliti a trascendere la molteplicità degli stili', ovvero il Dante della *Commedia*, 'non assolutamente il punto di partenza, [...] però il gran nodo che qualifica la linea ascendente di Gadda'.³ Tornano anche i concetti, già opposti al classicismo petrarchesco, di 'estremo' e 'violenza', nel saggio sull'*Espressionismo letterario* (1977), in cui un paragrafo è dedicato a Gadda. Quando Contini parla di 'espressionismo' dà all'etichetta un senso molto più largo di quello usato per l'avanguardia primonovecentesca: intende una forma di 'violenza', che nell'espressionismo storico è soprattutto tematica e in parte formale, e che invece per esteso è la violenza formale, lo scarto, la deformazione espressiva che egli osserva, in modo transdisciplinare, in Vitale

¹ Gianfranco Contini, 'Introduzione alla *Cognizione del dolore*', in *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)* (Torino: Einaudi, 1989), pp. 15-35 (p. 29).

² Gianfranco Contini, 'Preliminari sulla lingua del Petrarca', in *Variante e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)* (Torino: Einaudi, 1970), pp. 169-92 (pp. 170-75).

³ Contini, 'Introduzione alla *Cognizione del dolore*', p. 29.

da Bologna, Joyce, Gadda.⁴ Dante è incluso ‘virtualmente’ nella categoria: ‘nel suo stile “comico” come enciclopedia degli stili definita dalla variante inferiore includeva, ma sottomettendole, le virtualità che un giorno si sarebbero dette espressionistiche’.⁵

Proprio con Contini nascono, così, le etichette che ingombrano da sempre la critica gaddiana: plurilinguismo, espressionismo, *pastiche*, maccheronea, barocco. E proprio con Contini queste categorie diventano ossessione dello stesso Gadda, che con il critico ha un rapporto ‘osmotico’: Giulio Ungarelli, nell’introduzione al loro carteggio, individua una ‘osmosi stilistica’ tra i due,⁶ che, più in profondo, è anche osmosi critica e creativa. Gadda, infatti, scrive a Contini: ‘la tua attenzione, così precisa, così acuta, è premio ambitissimo e direi quasi movente della mia scrittura’, ammettendo ‘io scrivo per due o tre persone, principe te’.⁷ Sempre grato dell’attenzione critica del filologo nei suoi confronti, ma al contempo in inquieto continuo scontro con le etichette che questi ha contribuito a diffondere, Gadda riconosce che quella attenzione sia ‘movenete’ della sua scrittura e che Contini sia il suo lettore ideale, se non nelle intenzioni l’unico suo destinatario. Quando si tratta dell’interpretazione continiana di Gadda e anche del suo rapporto con Dante non si può dunque tralasciare il fatto che quello Dante-Gadda-Contini è, gaddianamente, uno ‘gnommero’ (*P*, 16) non facilmente districabile, e che in questo caso la scrittura e le influenze sono a loro volta fortemente influenzate dalla critica.

Plurilinguismo, espressionismo, *pastiche*, maccheronea, barocco sono categorie complesse e sfuggenti e non si equivalgono, ma sicuramente si sovrappongono parzialmente nel fare tutte riferimento a un modo marcato dell’espressione, all’insegna della varietà: varietà ottenuta per accumulo, riuso e deformazione della lingua. Le grandi linee dello schema interpretativo continiano toccano, infatti, soprattutto la forma; e questa caratterizzazione di Gadda alla luce della sua marcata forma espressiva ha contribuito, fin dall’inizio, a una ricezione e una critica fortemente focalizzate sul suo stile. È soprattutto a partire da *La disarmonia prestabilita* (1969) di Giancarlo Roscioni,⁸ altro amico-critico di Gadda ed editore della sua, postuma, *Meditazione milanese*,⁹ che si inizia a ‘scavare’ dietro il *pastiche* gaddiano, a guardare alla sua teoria della conoscenza insieme

⁴ Gianfranco Contini, ‘Espressionismo letterario’, in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)* (Torino: Einaudi, 1988), pp. 41-105. Cfr. anche Gianfranco Contini, ‘Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese’ [1947], in *Varianti e altra linguistica*, pp. 533-66.

⁵ Contini, ‘Espressionismo’, p. 103.

⁶ Giulio Ungarelli, in Gianfranco Contini, Carlo Emilio Gadda, *Carteggio, 1934-1963*, a cura di Dante Isella, Gianfranco Contini, Giulio Ungarelli (Milano: Garzanti, 2009), p. 208.

⁷ Gadda 67 [25 settembre 1957], in Contini, Gadda, *Carteggio*, p. 183.

⁸ Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda* (Torino: Einaudi, [1969] 1995).

⁹ Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, a cura di Gian Carlo Roscioni (Torino: Einaudi, 1974).

alla sua poetica e al suo stile. Tuttavia, va precisato che Contini stesso, pur avendo attirato l'attenzione stilistica sullo scrittore, è stato il primo a intuire i motivi profondi del 'barocco' gaddiano: 'quanto di risentimento, di passione e di nevrastenia covi dietro al fatto del "pastiche"'.¹⁰ È soprattutto poi dagli anni '90 che si sono dedicati studi al Gadda filosofo, narratore, linguista, oltre che al Gadda 'stilista'.¹¹

Per quanto riguarda Dante, il suo plurilinguismo è argomento di scuola, per cui i riferimenti critici sono ancora Contini¹² ed Erich Auerbach¹³ *in primis*, ma di cui si sono occupati in tanti, soprattutto Zygmunt G. Barański,¹⁴ Paola Manni,¹⁵ Marco Santagata.¹⁶ Nel 2010 è uscito il volume *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, curato da Sara Fortuna, Manuele Gagnolati e Jürgen Trabant, che esplora la novità del plurilinguismo dantesco come espressione di una 'new configuration of the relationship between authority, knowledge and identity that seems to open up towards modernity and is imbued with subjectivity'.¹⁷

Il presente lavoro è debitore della grande intuizione continiana di una linea Dante-Gadda e intende iniziare a percorrere tale linea. Nonostante la fortuna critica di quello schema, non esistono ad ora studi che accostino Dante e Gadda, se non in una ricerca di 'Dante in Gadda' o 'Dante per Gadda'; siccome l'intuizione di Contini non stabilisce una discendenza, ma è comparativa, crediamo sia opportuno, utile e anche necessario che essa

¹⁰ Gianfranco Contini, 'Primo approccio al *Castello di Udine*' [1934], in *Quarant'anni d'amicizia*, pp. 3-10 (p. 3).

¹¹ Cfr. Luigi Matt, *Gadda: storia linguistica italiana* (Roma: Carocci, 2006); Manuela Bertone, *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda* (Roma: Editori Riuniti, 1993); Raffaele Donnarumma, *Gadda. Romanzo e 'pastiche'* (Palermo: Palumbo, 2001); Raffaele Donnarumma, *Gadda modernista* (Pisa: ETS, 2006); Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà* (Torino: Einaudi, 2001); Federica G. Pedriani, *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani* (Ravenna: Longo, 2007); Carla Benedetti, 'Carlo Emilio Gadda e la gioia del narrare', in *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, a cura di Paolo Amalfitano (Roma: Bulzoni, 2004), pp. 191-207; *Gadda. Meditazione e racconto*, a cura di Cristina Savettieri, Carla Benedetti, Lucio Lugnani (Pisa: ETS, 2004); Giuseppe Stellardi, *Gadda: miseria e grandezza della letteratura* (Firenze: Franco Cesati, 2006); Giuseppe Stellardi, 'Fragments of (Urban) Space and (Human) Time: Gadda's Poetics (with Baudelaire and Benjamin)' in *Cultural Reception, Translation and Transformation from Medieval to Modern Italy. Essays in Honour of Martin McLaughlin*, a cura di Guido Bonsaver, Brian Richardson e Giuseppe Stellardi (Oxford: Legenda, 2017), pp. 410-23; Cristina Savettieri, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda* (Pisa: ETS, 2008); Alberto Godioli, *'La scemenza del mondo'. Riso e romanzo nel primo Gadda* (Pisa: ETS, 2011); Alberto Godioli, *Laughter from Realism to Modernism* (Oxford: Legenda, 2015).

¹² Contini, 'Preliminari sulla lingua del Petrarca'; Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante: saggi danteschi* (Torino: Einaudi, 1976).

¹³ Erich Auerbach, *Studi su Dante* (Milano: Feltrinelli, 1963).

¹⁴ Zygmunt G. Barański, *'Sole nuovo, luce nuova': saggi sul rinnovamento culturale in Dante* (Torino: Scriptorium, 1996).

¹⁵ Paola Manni, *La lingua di Dante* (Bologna: Il Mulino, 2013).

¹⁶ Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante* (Bologna: Il Mulino, 2011).

¹⁷ Sara Fortuna, Manuele Gagnolati, Jürgen Trabant, 'Introduction. Dante's Plurilingualism', in *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*, a cura di Sara Fortuna, Manuele Gagnolati, Jürgen Trabant (Londra: Legenda, 2010), pp. 1-14 (p. 1).

venga sviluppata in senso comparativo. Quando diciamo di voler sviluppare la linea continiana intendiamo innovarla, darle un nuovo spessore: si vuole infatti dimostrare che quando si nominano insieme Dante e Gadda non si sta per parlare della categoria di plurilinguismo, all'insegna della quale Contini li collega, ma che un altro filo lega e complica i due 'gran nodi', intrecciandosi a quello della 'varietà' (cui riconduciamo plurilinguismo e pluristilismo): quello della 'verità'. La nostra ipotesi è che Dante e Gadda abbiano in comune non solo una tendenza alla varietà (non solo linguistica e stilistica), ma anche un'idea di letteratura quale missione etico-gnoseologica di rivelazione di una verità complessa; la nostra ipotesi è che abbiano in comune precisamente il nesso essenziale tra questi due aspetti: 'varietà' e 'verità'.

Ovviamente, posto l'intento comparativo, quando si dice 'Dante e Gadda' non si può prescindere dal cercare 'Dante in Gadda', tanto più in quanto Gadda intrattiene un legame particolare con Dante. Dante è una delle tante componenti della tradizione letteraria che, tutta insieme, Gadda originalmente 'inghiotte', ma anche, in particolare, uno dei suoi dichiarati modelli e il patrimonio testuale che più abbondantemente e anche inconsapevolmente gli torna alla memoria, come fosse ormai lingua sua. Luigi Matt osserva:

alcuni autori tornano con maggior frequenza; è il caso, per far solo un esempio, dell'amatissimo Dante: dalla *Commedia*, in particolare, Gadda desume un'infinità di tessere, sparse in varia misura in tutte le sue opere.¹⁸

Eppure, oltre alla mancanza di uno studio comparativo, anche gli studi intertestuali specifici sui due autori non sono molti, hanno iniziato a svilupparsi solo di recente, e nessuno di essi è di dimensioni monografiche. Luigi Scorrano e Lidia Bertolini hanno compilato cospicue e utili rassegne di dantismi in Gadda, il primo nell'ambito dei suoi studi sul dantismo nel Novecento e la seconda in un breve contributo su Dante in Gadda e Pizzuto.¹⁹ Riscontri sparsi della presenza e del significato di Dante per Gadda sono presenti in lavori su Dante e il Novecento²⁰ e in studi generali su Gadda, di alcuni dei

¹⁸ Matt, *Gadda*, p. 11.

¹⁹ Luigi Scorrano, *Modi ed esempi di dantismo novecentesco* (Lecce: Adriatica Editrice Salentina, 1976); Luigi Scorrano, *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del novecento* (Ravenna: Longo, 1994); Lidia Bertolini, 'Presenza di Dante in Gadda e Pizzuto', *Letteratura italiana contemporanea*, 5, 13 (1984), 53-76.

²⁰ Marziano Guglielminetti, 'Dante e il Novecento italiano', in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, a cura di Ennio Sandal (Roma: Antenore, 2008), pp. 3-18; Alberto Casadei, 'Dante nel ventesimo secolo (e oggi)', *L'Alighieri*, 35 (2010), 45-74; *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno*

quali si renderà conto nel corso della tesi, quali spunti importanti per la nostra interpretazione (ad esempio, Cristina Savettieri sul dantismo di *Eros e Priapo*).²¹ Di recente, l'analisi della presenza testuale di Dante in Gadda si è evoluta nella considerazione delle sue implicazioni più strutturali, filosofiche e narratologiche: Manuela Marchesini ha rintracciato strutture narrative dantesche nel *Pasticciaccio*,²² chi scrive si è occupata della forma 'sistematica' del dantismo gaddiano, in tre casi di studio: *La Madonna dei Filosofi*, *La cognizione del dolore*, le opere antifasciste (*Eros e Priapo*, *Il primo libro delle favole*, *I miti del somaro*);²³ Mathijs Duyck ha interpretato alcuni dantismi quali spie del riconoscimento gaddiano di Dante come modello gnoseologico e narratologico;²⁴ Alberto Godioli ha osservato in alcuni dantismi del *Pasticciaccio* un riferimento al sistema etico della *Commedia* e, nello specifico, anche un debito alla rappresentazione della metamorfosi dei ladri in *Inferno* XXV.²⁵

Il percorso di ricerca che ha condotto a questa tesi è partito con uno studio dei neologismi paradisiaci danteschi in relazione al *tópos* dell'ineffabilità;²⁶ è passato per un lavoro sui dantismi di Gadda;²⁷ per giungere poi a un progetto che intende includere e in qualche modo superare tutte le tappe precedenti: una comparazione 'Dante e Gadda', senza, per parafrasare Harold Bloom, 'angoscia dell'influenza'.²⁸

Internazionale della MOD, Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014, a cura di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola, Caterina Verbaro (Pisa: ETS, 2015).

²¹ Cfr. Paola Italia, *Glossario di Carlo Emilio Gadda 'milanese'. Da 'La meccanica' a 'L'Adalgisa'* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998); Aldo Pecoraro, *Gadda* (Roma-Bari: Laterza, 1998); Robert S. Dombroski, *Creative Entanglements: Gadda and the Baroque* (Toronto: University of Toronto Press, 1999); Matt, *Gadda*; Cristina Savettieri, 'Il Ventennio di Gadda', in *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*, a cura di Romano Luperini e Pietro Cataldi (Pisa: Pacini, 2009), pp. 1-33, poi in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/savettierifasc.php>>.

²² Manuela Marchesini, 'Finding the cure: Dante in Gadda e Schaub', *Nuovi Argomenti*, 32 (2006), 242-51; Manuela Marchesini, 'From Giorgio Agamben's Italian category of "comedy" to "profanation" as the political task of modernity. Ingravallo's Soaring Descent, or Dante according to Carlo Emilio Gadda', in *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, a cura di Manuele Gagnolati, Fabio Camilletti, Fabian Lampart (Vienna: Turia+Kant, 2011), pp. 285-303.

²³ Serena Vandi, 'Faville dantesche nei fuochi gaddiani: tre "sistemi" di dantismi in Carlo Emilio Gadda', Tesi di Laurea Magistrale in Italianistica, Università di Bologna, A.A. 2012-2013; Serena Vandi, 'Dante in Gadda: lirismo "ricombinante" ne *La Madonna dei Filosofi*', *L'Alighieri*, 45 (2015), 35-70.

²⁴ Mathijs Duyck, "'Peregrino del mondo di cognizione". Recupero danteschi nell'opera di Carlo Emilio Gadda', *L'Alighieri*, 48 (2016), 65-92; Mathijs Duyck, 'Dante in the Hands of a Modernist Glutton. Notes on C.E. Gadda's Narrative Deformations of the "Comedy"', *Romance Notes*, 56, 2 (2016), 353-66.

²⁵ Alberto Godioli, 'The World as a Continuum: Kantian (and Dantean) Echoes in Gadda's *Pasticciaccio*', *The Modern Language Review*, 110, 3 (2015), 694-703.

²⁶ Serena Vandi, 'Neologismi e Ineffabilità nel *Paradiso* di Dante', Tesi di Laurea in Lettere Moderne, Università di Bologna, A.A. 2010-2011.

²⁷ Vandi, 'Faville dantesche nei fuochi gaddiani'; Vandi, 'Dante in Gadda'.

²⁸ Cfr. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Londra: Oxford University Press, 1975). In questo libro Bloom identifica la storia della poesia come storia dell'influenza poetica tra autori; in questa tesi poniamo in secondo piano la questione dell'influenza di Dante su Gadda, inquadrandola nel principale metodo comparatistico.

Il metodo che qui si segue, infatti, ha più della comparativistica che dell'intertestualità, è più un confronto sincronico che una ricerca della fonte, anche se la cronologia e il forte debito che palesemente Gadda intrattiene con Dante non permettono di prescindere da una prospettiva diacronica, di influenza e ricezione. Posto l'utilizzo anche di quest'ultimo approccio più tradizionale, il centro e l'intento della presente tesi è una lettura comparata, che, a differenza di ciò che interessa la comparativistica propriamente detta, è interna a una stessa tradizione culturale e letteraria. Si tratta di un'operazione arbitraria; tuttavia, si è creduto di porre Dante e Gadda su uno stesso livello, non solo per la grande distanza cronologica e culturale che li separa, la quale problematizza lo stesso carattere 'intraculturale' della comparazione, ma anche e soprattutto perché il tipo di riflessione che ci si prefigge pone ai margini la traccia di una sicura derivazione. Con Dante e Gadda, infatti, si vuole cercare di osservare alcune questioni che caratterizzano la letteratura *tout court*, utilizzando i due autori come casi di studio per esplorare la 'macchina' della scrittura in due momenti in cui crediamo essa abbia mostrato in modo particolare la sua essenza, momenti 'unici' in modo simile, se si considera che Dante e Gadda condividono nella storia della letteratura italiana (e non solo) uno *status* di isolamento e difficile catalogazione. Come affermano Contini, in apertura al suo primo scritto su Gadda, il *Primo approccio al 'Castello di Udine'*, e Giuseppe Stellardi, in *Gadda: miseria e grandezza della letteratura*:

Il caso Carlo Emilio Gadda è di quelli che posseggono, più che tutto, una grande importanza teorica.²⁹

Gadda è un esempio e perfino un monito; ci dice qualcosa di essenziale non solo sul secolo e sul rapporto di quest'ultimo con il pensiero e con l'arte, ma anche sul senso della letteratura in generale.³⁰

Sulla paradigmaticità di Dante per la letteratura italiana e mondiale non servono precisazioni, ma si cita un passo di Auerbach, che ci interessa particolarmente per il suo distacco dal concetto di 'influenza':

A noi interessa qualcosa che egli creò e che rimase vivo e attivo, senza che ci importi sapere se coloro nei quali ciò si ritrova seguivano le sue dottrine o no, se lo amavano oppure lo odiavano, o se semplicemente lo conoscevano. Perché la terra da lui scoperta rimane una conquista; molti

²⁹ Contini, 'Primo approccio al *Castello di Udine*', p. 3.

³⁰ Stellardi, *Gadda*, p. 80.

vi entrarono, alcuni la esplorarono, e presto non si seppe più che egli era stato il primo, o almeno non ci se ne rese più conto. Questo ‘qualcosa’ che rimase vivo, questa terra ormai scoperta, è l’evidenza della realtà poetica, la moderna forma europea della mimesis artistica dell’accadere.³¹

L’approccio di questo studio si inserisce sulla scia di recenti lavori intertestuali/comparativi condotti su Dante e il Novecento, in specie quelli di Manuele Gagnolati. Nel 2011 escono due notevoli volumi su Dante e il Novecento, ricchi di approcci innovativi: *Dante, oggi/3*, curato da Roberto Antonelli, Annalisa Landolfi e Arianna Punzi,³² e *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, curato da Manuele Gagnolati, insieme a Fabio Camilletti e Fabian Lampart, nel quale il concetto di ‘productive reception’ è ampliato in quello di ‘metamorphosis’: i riusi sono letti attraverso un ‘horizontal and reciprocally illuminating paradigm’.³³ Oltre la stessa *metamorphosis*, nel 2013 Gagnolati conduce un originale confronto tra Dante e due autori del Novecento in *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*.³⁴ Qui il critico imposta una comparazione prescindendo quasi del tutto dai manifesti legami che uniscono gli autori (*in primis*, la medesima tradizione letteraria): ‘sarebbe sicuramente interessante approfondire le influenze di un autore sull’altro, ma questo non è lo scopo principale del libro’.³⁵ Si prende qui in prestito quest’ultima affermazione, poiché questo, infatti, non è lo scopo principale neanche della presente tesi. Gagnolati si ispira al ‘metodo di “lettura per diffrazione” (*diffractive reading*) formulato dall’epistemologa e studiosa della scienza Donna J. Haraway’:

Rifacendosi al fenomeno ottico della diffrazione, secondo il quale delle onde luminose che incontrano un oggetto non danno luogo a un’ombra che ripete con precisione la forma dell’oggetto ma producono un *pattern* di diffrazione complesso che dipende tanto dalle onde quanto dall’oggetto, Haraway propone una strategia di lettura che, invece di *riflettere*, attui una *diffrazione*. Secondo Haraway, la lettura per diffrazione, che fa interagire i testi al di là di ogni legame apparente di parentela e li studia non solo insieme ma anche l’uno attraverso l’altro,

³¹ Erich Auerbach, ‘Dante, poeta del mondo terreno’, in *Studi su Dante*, pp. 1-161 (p. 157).

³² *Dante, oggi/3. Nel mondo*, a cura di Roberto Antonelli, Annalisa Landolfi, Arianna Punzi, volume monografico di *Critica del testo*, XIV/3 (2011).

³³ Fabio Camilletti, Manuele Gagnolati, Fabian Lampart, ‘Metamorphosing Dante’, in *Metamorphosing Dante*, pp. 9-18 (p. 13).

³⁴ Manuele Gagnolati, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante* (Milano: Il Saggiatore, 2013).

³⁵ Gagnolati, *Amor che move*, p. 10.

produce una nuova ‘coscienza critica’ che non è interessata alla riflessione ostinata sul rapporto tra l’originale e la sua copia ma cambia la prospettiva e vuole produrre qualcosa di nuovo.³⁶

Il presente studio, traendo forza dal coraggio comparativo di quello di Gragnolati, se ne differenzia, banalmente perché conduce un confronto binario e non ternario, poi, soprattutto, per un’intenzione più generale. Il lavoro di Gragnolati si concentra su due opere di Pasolini, una di Morante e su *Vita nova* e *Commedia*, per indagare, mediante un dinamico discorso ‘difratto’ per segmenti da un’opera all’altra, il rapporto specifico tra istanza autoriale, linguaggio, desiderio e corpo nei tre autori. Qui si osserva di Dante principalmente la *Commedia*, in quanto *summa* del suo percorso poetico (pur con necessari riferimenti alle altre opere), mentre per Gadda si tiene in considerazione un vasto *corpus*, che copre tutto il suo percorso,³⁷ per condurre un confronto tra i due autori incentrato sul rapporto tra motivi e modi alla base della loro opera in generale. Più che in termini di diffrazione di raggi, li si guarda come due ‘fuochi’ a distanza, il secondo nato anche sulle vive braci del primo, ma appunto come due segnali indipendenti di una modalità di innesco e di sviluppo della scrittura che si ripropone in momenti diversi della storia letteraria, per il fatto di esserne probabilmente una modalità primaria. La domanda a cui si cerca di rispondere investe i moventi primari della scrittura, i suoi modi possibili, il rapporto di questi ultimi con quei moventi e, infine, i problemi che con questi modi si affrontano e si superano, o si creano.

Prima di spiegare il nostro titolo, facciamo una premessa sulla sua genesi. L’idea di ‘*satura*’ nasce dall’analisi di un sistema di dantismi in Gadda: la rievocazione di paesaggi infernali ‘fluidi’ (Acheronte, Stige, Flegetonte, bolge di pece e sterco) in rappresentazioni della società nei testi gaddiani *L’Adalgisa*, *La cognizione del dolore*, *Eros e Priapo*. Questi bacini di folle ‘sbagliate’ e disarmoniche, cui alcune spie conferiscono un generale sapore dantesco, sono resi dai più tipici accessi di ‘pienezza’ linguistica gaddiana, spesso nella forma di enumerazioni caotiche. Ecco un paio di esempi, che richiamano rispettivamente la ‘pegola’ (pece) di *Inferno* XXI e XXII e

³⁶ Gragnolati, *Amor che move*, p. 11.

³⁷ Le opere gaddiane analizzate o toccate in questa tesi (in diversi modi e misure, che di volta in volta saranno giustificati) sono: *MDF*, *CDU*, *A*, *C*, *P*, *AG*, *MI*, *AN*, *VLC*, *VM*, *PLF*, *EP*, *GGP*, *PDT*, *RI*, *MM*, *MDS*, *PDO* (si veda la tavola delle abbreviazioni). Inoltre, si terrà conto di: ‘*Per favore, mi lasci nell’ombra*’. *Interviste 1950-1972*, a cura di Claudio Vela (Milano: Adelphi, 1993); *Un gomito di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, a cura di Giorgio Pinotti (Milano: Adelphi, 2013); Contini, Gadda, *Carteggio*.

Acheronte e ‘bufera infernal’ di *Inferno* III e V,³⁸ e che si rivedranno più approfonditamente nella tesi:

Oh! plasma germinativo della gente! Dove tu, per quanto minchione te tu sia, o anzi proprio e precisamente per quello, che ci hai nella testa un bel turacciolo, te tu ti senti tenuto a galla come un papa senza neanche darti pena nuotare: da un clima unto e fraterno, da una pégola vivificatrice.

(Quando il Girolamo ha smesso...., in *A*, 306-07)

Maree d’uomini e di femmine! [...] Tempestoso mare addosso le zattere sbatacchiate delle genti sparse, slavate, con sargassi di cinesi o di bracci di negri fuor dal ribollire delle onde: armeni, russi, bianchi e rossi, arabi che s’eran conquistati una scialuppa col coltello alla mano, levantini veri con un carico, sulla spalla, di tappeti finti, di Monza: e sull’effuso mugghiare di quella turba in tobòga senza più né Cristo né diavolo, moltitudine flagellata contro la proda dal precipitare dell’onda, ecco, ecco, alfine! il trionfo blafardo di alcuni impresari di pompe funebri, pochissimi, uno in ogni città del Maradagàl.

(*C*, 692-93)

La società lombarda di *Quando il Girolamo ha smesso.... (L’Adalgisa)* è retta da legami solo apparentemente stretti e ‘confortevoli’, la cui capacità di unione è figurativamente quella vischiosa e solo superficiale della pece. Nel secondo brano, tratto da *La cognizione del dolore*, la società maradagalese (*alias* brianzola) è una ‘marea’ caotica di illusi in cerca di fortuna, in un mondo senza senso, ancora incapaci di un’armonia sociale funzionale. Anche le masse infernali dantesche non sono comunità sociali, ma appunto solo masse, perché prive dei valori che reggono una società, e ‘legate’ solo dalle sostanze fluide che costituiscono la loro dannazione.³⁹ Quegli stessi bacini danteschi sembrano in quei luoghi gaddiani metafora di un generale modo di concepire la realtà e di rappresentarla, segno di un’intertestualità più strutturale. Non c’è spazio qui per proporre l’analisi completa di questi ‘paesaggi infernali’, che torneranno parzialmente nella tesi, con *focus* non sui dantismi ma su alcune macrostrutture testuali; ci serve però soffermarci

³⁸ ‘Bollia là giuso una pegola spessa’ (*Inf.*, XXI. 17); ‘non far sopra la pegola soverchio’ (*Inf.*, XXI. 51); ‘Pur a la pegola era la mia ’ntesa’ (*Inf.*, XXII. 16); ‘vidi genti a la riva d’un gran fiume’ (*Inf.*, III. 71); ‘Io venni in loco d’ogne luce muto, | che mugghia come fa mar per tempesta, | se da contrari venti è combattuto. | La bufera infernal, che mai non resta, | mena li spirti con la sua rapina; | voltando e percotendo li molesta’ (*Inf.*, V. 28-33); cfr. anche: ‘lungo la proda del bollor vermiglio’ (*Inf.*, XII. 101) e “‘Chi fu colui da cui mala partita | di’ che facesti per venire a proda?’” (*Inf.*, XXII. 80).

³⁹ Cfr. Jonathan Usher, “‘Più di mille’”: Crowd Control in the *Commedia*’, in *Word and Drama in Dante: Essays on the ‘Divina Commedia’*, a cura di John C. Barnes e Jennifer Petrie (Dublino: Irish Academic Press, 1993), pp. 56-71 e Claire E. Honess, *From Florence to the Heavenly City. The Poetry of Citizenship in Dante* (Oxford: Legenda, 2006).

su un'immagine-ossessione gaddiana che in qualche modo li condensa: quella del 'calderone', che deriva a Gadda un po' da quei luoghi danteschi e un po' da Shakespeare. Questa la fonte dantesca, dalla scena dei barattieri:

Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli
 fanno attuffare in mezzo la caldaia
 la carne con li uncin, perché non galli.
 (*Inf.*, XXI. 55-57)

Questa la derivazione shakespeariana (il ritornello delle tre streghe del *Macbeth*, IV. i. 10-11, 20-21, 35-36),⁴⁰ nella nota pubblicitaria in cui Gadda annuncia sulla rivista *Letteratura* l'imminente pubblicazione di un volume miscelaneo dal titolo *La cognizione del dolore* (progetto mai realizzato, da cui l'omonimo romanzo si è staccato in autonomia):

'Double, double toil and trouble:

Fire, burn: and cauldron bubble'

Una tensione magica sembra sostentar sulle fiamme il pentolone gaddiano dove ribollono, con parvenze inattese, creature e forme tuttavia venute gli dal mondo. Così dalle forconate che l'autore di quando in quando regala al suo lessico, taluno penserebbe a una cottura laboriosa, a una vana magia. Ma tutti i pezzi di malabestia con tutti i sedani e tutte le carote ch'egli butta a vorticare e a dar vapore in quel subbuglio, rivengono l'un dopo l'altro a galla secondo necessità: una rappresentazione formale si adempie. Dalla congestione si schiarisce il disegno; nel disegno si ferma il giudizio: l'amarezza, il dolore disperato, lo scherno, la carità, la speranza; e, incancellabile, il richiamo della terra.⁴¹

È l'eterogeneità, la varietà, la cifra che Gadda vuole far emergere con l'immagine del 'pentolone' al centro di questo annuncio, il quale, al di là della sua occasione, potrebbe figurare come quarta di copertina dell'*opera omnia* dell'autore. Le 'parvenze inattese' che emergono dalla sua prosa, nella loro varietà, non sono frutto di 'vana magia': questa rivendicazione potrebbe allinearsi alla *excusatio* apposta alla prima edizione in volume del romanzo *La cognizione del dolore* (1963), *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore* (C, 759-65), in cui Gadda risponde a eventuali accuse di

⁴⁰ William Shakespeare, *Macbeth*, in *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, a cura di John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor e Stanley Wells (Oxford: Oxford University Press, [1986] 2005), pp. 969-93 (pp. 984-85).

⁴¹ Nota pubblicitaria per un volume poi non edito, *Letteratura*, 5 (1938), citata da Liliana Orlando in 'Le meraviglie d'Italia', in 'Note ai testi', in *SGFI*, pp. 1229-50 (p. 1238).

‘baroccaggine’ con ‘barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine’ (p. 760). Che barocco sia solo il mondo o anche il Gadda che lo osserva (lo sono probabilmente entrambi, com’è opinione di Federico Bertoni),⁴² in ogni caso se è Gadda a osservarlo sembra necessario (‘secondo necessità’) che tali ‘parvenze’ vengano a galla in modo così ‘inatteso’. ‘Ribollono’, ‘forconate’, ‘lesso’, ‘a galla’ in questo testo richiamano puntualmente la ‘caldaia’ dantesca di ‘lessi dolenti’, l’inferno-cucina dei barattieri,⁴³ uno dei luoghi dove è più concentrata la ‘compresenza’ di stili della *Commedia*, per Contini attuabile specialmente ‘sul piano del comico’.⁴⁴ Il piano del comico è di fatto il piano del titolo del poema: la sua ambizione onnicomprensiva, in tutti i suoi sensi, linguistico, stilistico, tematico, gnoseologico, è testualmente assimilabile a quella ‘caldaia’/‘calderone’ di ‘forconate’ d’autore. Questa tesi intende collegare la tendenza onnicomprensiva e ‘varia’ di Dante e Gadda alle ragioni etiche e gnoseologiche, *necessarie*, della loro scrittura. È da questi ‘calderoni’ che è nata l’idea della *satira*.

Satura è il nome latino della ‘satira’, che indicava in origine una forma teatrale nata a Roma nel IV secolo a.C., caratterizzata da una varietà di componenti e di temi, varietà giustificata dal fine morale di mostrare e dissacrare i vizi della società. Il termine è passato in seguito a indicare le miscellanee poetiche di Ennio, prima di designare, a partire da Orazio, tutto il genere letterario del greco Luciano e di Lucilio, e poi di Orazio stesso, Persio e Giovenale.⁴⁵ Si utilizza qui il termine latino perché vi traspare, e ci interessa, l’etimo. Il grammatico Diomede (IV secolo d.C.) ha proposto per esso quattro possibili etimologie: ‘*satyri*’, divinità dei boschi dall’aspetto caprino; ‘*lanx satura*’, piatto pieno di primizie offerto in dono agli dei; ‘*satira*’ come farcitura mista; ‘*lex satura*’, legge composta di varie prescrizioni.⁴⁶ La derivazione dal greco *sàtyros* è stata dimostrata falsa nel 1605 dall’umanista Isaac Casaubon, ma Attilio Brilli osserva quanto sia importante per la definizione della satira anche la storia delle sue etimologie false, per i caratteri che vi proiettano.⁴⁷ Le etimologie della famiglia latina di ‘*satur*’ (‘pieno’) hanno

⁴² Bertoni, *La verità sospetta*, pp. 58-66.

⁴³ Cfr. ‘bolle [...] bollia [...] bolle che ’l bollor levava’ (*Inf.*, XXI. 7-21), ‘la carne con li uncin, perché non galli’ (*Inf.*, XXI. 57), ‘boglienti pane’ (*Inf.*, XXI. 124), ‘lessi dolenti’ (*Inf.*, XXI. 135), ‘bollori’ (*Inf.*, XXII. 30), ‘State in là, mentr’io lo ’nforco’ (*Inf.*, XXII. 60), ‘bogliente stagno’ (*Inf.*, XXII. 141); ‘là dove bolle la tenace pece’ (*Inf.*, XXXIII. 143). Sul tema dell’inferno-cucina si vedano gli studi di Piero Camporesi: *Il carnevale all’Inferno* [1975], in *Il paese della fame* (Bologna: Il Mulino, 1978), pp. 23-51; *La casa dell’eternità* (Milano: Garzanti, 1987).

⁴⁴ Contini, ‘Preliminari sulla lingua del Petrarca’, p. 172.

⁴⁵ Cfr. Matthew Hodgart, *La satira* (Milano: Il Saggiatore, 1969), p. 134 e G.L. Hendrickson, ‘*Satura tota nostra est*’, in Attilio Brilli, *La satira. Storia, tecniche e ideologie* (Bari: Dedalo, 1979), pp. 105-26.

⁴⁶ Cfr. C.A. Van Rooy, *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory* (Leida: Brill, 1965), pp. 1-2. Cfr. Diomede, *Artis Grammaticae Libri III*, III, in *Grammatici Latini ex recensione Henrici Keili* (Lipsia: Teubner, 1857), I, 297-529 (pp. 485-86).

⁴⁷ Brilli, ‘Introduzione’, in *La satira*, pp. 7-62 (pp. 9-12).

in comune gli elementi della varietà e della pienezza, mentre la falsa da *sàtyros* collega la qualità ‘nuda’, animale e dissacrante di queste creature selvagge allo spirito sprezzante della satira. È in particolare dall’immagine di *lanx satura* che è nato il titolo di questa tesi, in relazione ai ‘calderoni’ danteschi e gaddiani, per la comune matrice culinaria e per gli aspetti di varietà e pienezza; il termine è però stato scelto anche e soprattutto per il ruolo che nel genere satirico ha la varietà: quello di rivelare la verità, e per quest’ultimo senso, è utile, come vedremo, anche il concetto di ‘denudare’ dissacrando che è incluso nella falsa etimologia da *sàtyros*. Martha Kleinhans analizza tutta l’opera gaddiana attraverso la chiave di lettura dell’iconicità, in un lavoro intitolato ‘*Satura*’ und ‘*Pasticcio*’. *Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas* [‘*Satura e Pasticcio*. Forme e funzioni dell’iconicità nell’opera di Carlo Emilio Gadda’]: la studiosa collega la metafora culinaria gaddiana del ‘pasticcio’ all’immagine di *lanx satura*, per applicarle alla qualità iconica e miscelanea della scrittura gaddiana.⁴⁸ Tale studio, molto esaustivo e innovativo, ma penalizzato nella ricezione tra gli italianisti dalla mancata traduzione in italiano, utilizza il termine *satura* per il suo valore icastico, ritenendone però solo la componente della varietà. Per la nostra tesi, ‘*satura*’ è invece una metafora, uno schema interpretativo, una struttura da riconoscersi comparativamente in Dante e in Gadda, un po’ sul modello dell’estensione ‘metaforica’ del termine ‘espressionismo’ già vulgata e poi sviluppata da Contini⁴⁹ (‘così l’“*esprit d’observation*” nel senso proustiano conduce dalla percezione monografica del fatto alla definizione d’una questione ricorrente entro la quale inserirlo’),⁵⁰ ma che non va a sostituire e non si lega specificamente all’uso continiano di quel termine. Una struttura inerente la letteratura, non un suo specifico genere. La satira, in realtà, non è neanche un genere: Attilio Brilli e Matthew Hodgart ne notano, nel cercare di definirla, il carattere estremamente sfuggente, la sua presenza in vari generi e forme espressive diversi.⁵¹ Si intende qui sfruttare proprio questo carattere proteiforme per nominare un nesso essenziale a tutta la letteratura: si espanderà il raggio d’azione di due elementi chiave di tale ‘genere’ ubiquo e onnicomprensivo, la varietà e l’intento di rivelazione della verità, utilizzandoli per indagare il rapporto tra alcune motivazioni e alcuni modi alla base della scrittura di Dante e Gadda e del letterario *tout court*. Zygmunt Barański, trattando del genere e titolo del poema dantesco, riconosce un simile carattere proteiforme e

⁴⁸ Martha Kleinhans, ‘*Satura*’ und ‘*Pasticcio*’. *Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas* (Tubinga: Max Niemeyer Verlag, 2005).

⁴⁹ Contini, ‘Espressionismo’, p. 41.

⁵⁰ Contini, ‘Espressionismo’, p. 104.

⁵¹ Brilli, ‘Introduzione’, p. 15 e Hodgart, *La satira*, p. 10.

onnicomprendivo al concetto medievale di ‘commedia’ e nota come Dante lo sfrutti per innovarlo dall’interno:

Comedia [...] racchiude in sé lo stesso onnicomprensivo punto di vista che caratterizza la forma, la materia e la dimensione metaletteraria del poema di Dante. L’Alighieri unisce in una singola opera tutti gli elementi del ‘comico’ discussi separatamente dalla tradizione, e, perciò, mai simultaneamente attualizzati da quel genere.⁵²

Sotto questo punto di vista, si sarebbe quasi potuto qui impiegare proprio il termine ‘commedia’ per un confronto con Gadda, le cui caratteristiche comiche sono palesi e fondamentali, ma si è scelta la categoria di *satura* con un’analoga intenzione di sfruttamento della versatilità del concetto, per innovare il legame Dante-Gadda rispetto alla linea tra i “‘comici’ supremi” già tracciata da Contini.⁵³ ‘Comico’ in quello schema interpretativo valeva, come detto, anche ‘plurilinguismo’; il presente lavoro vuole osservare come i due autori siano legati da un doppio filo intrecciato di varietà (non solo plurilinguismo) e verità, e per questo intreccio sembra potersi più efficacemente utilizzare il nome ‘*satura*’.

L’operazione di estensione del concetto di ‘*satura*’ al confronto ‘Dante e Gadda’, tra l’altro, pur non riguardando la satira in senso stretto, tocca molti suoi aspetti, elevandoli a forma paradigmatica più generale: li si elenca qui, con riferimenti sparsi ai capitoli in cui principalmente li ritroveremo, e li si segnalerà poi nel corso della tesi. Prima di tutto, appunto, la caratteristica di varietà: per Northrop Frye, ‘lo scrittore satirico dimostra l’infinita varietà di quello che gli uomini fanno’, con insistenza sulla ‘complessità dei dati dell’esperienza’,⁵⁴ contro quelle che Hodgart chiama sistematizzazioni, norme e astrazioni, e con intento rivelatorio di tale complessità, di ‘improvvisa rivelazione di corrispondenze nascoste e connessione di idee non congruenti’:⁵⁵ dunque, una varietà al servizio della rivelazione di una verità complessa (capitoli 2 e 3). Tale incongruenza, dal valore rivelatorio, è spesso perseguita con la tecnica della dislocazione del punto di vista (che vedremo temporale in Dante e spaziale in Gadda), cui è riconducibile la figura straniante del ‘mondo alla rovescia’, che offre una prospettiva totalizzante e inedita sulla realtà (capitoli 4 e 9).⁵⁶ Lo straniamento è in

⁵² Barański, ‘*Sole nuovo*’, p. 39.

⁵³ Contini, ‘Introduzione alla *Cognizione del dolore*’, p. 29.

⁵⁴ Northrop Frye, *Anatomia della critica: quattro saggi* (Torino: Einaudi, 1969), p. 307.

⁵⁵ Hodgart, *La satira*, p. 112.

⁵⁶ Brillì, ‘Introduzione’, pp. 42-43 e Frye, *Anatomia della critica*, p. 311.

generale ottenuto nella satira dal contrasto tra elementi diversi e contribuisce a mostrare il complesso codice retorico su cui essa si fonda: la satira è spesso, infatti, una ‘macchina retorica’ dalle ‘figure marcate’, come osserva Brillì, e anche questo aspetto si ritroverà nella nostra *satura* (capitolo 7).⁵⁷ Soprattutto, l’intento rivelatorio è mosso da una funzione ‘militante’, che Frye riconosce alla satira,⁵⁸ un forte carattere etico e pragmatico, il quale affonda le radici nelle origini rituali di questo ‘non-genere’, primitive, orali e magiche: ‘dai riti di fertilità alle falloforie, dai fescennini ai saturnalia alle medievali feste dei folli al carnevale’, individuate da Brillì e puntualmente esplorate da Hodgart (capitolo 1).⁵⁹ A questa originaria funzione magica e performativa vengono ricondotti alcuni procedimenti retorici di base della satira: il ‘principio della similarità’, la ‘struttura enumerativa’,⁶⁰ la ‘ripetizione “infinita”’, la ‘fantasia verbale’;⁶¹ queste tecniche potranno qui ritrovarsi nell’analisi di enumerazione, similitudine e neologismo (capitoli 4, 5 e 6). Oltre a questi tratti, tipico della satira è ‘un uso deliberato di digressioni e divagazioni’,⁶² che ancora ne espongono lo stesso processo retorico (capitoli 4, 5 e 7), l’intertestualità,⁶³ la frammentarietà⁶⁴ e il ‘disprezzo della forma chiusa e del “senso della fine”’ (capitoli 8 e 9).⁶⁵ Altri caratteri riconosciuti sono, infine, la contingenza,⁶⁶ data dalla massiccia referenzialità, e la rappresentazione della ‘folla ribollente’ della società, per far emergere la ‘stupidità del mondo’ (Hodgart; capitoli 4, 5 e 6).⁶⁷ Ripetiamo che non tratteremo strettamente di satira in Dante e in Gadda, e che quelli qui menzionati non sono i suoi unici tratti distintivi; ma a suffragio dell’opportunità di utilizzo dello schema metaforico della *satura* per confrontare alcuni basilari modi e motivi della scrittura dei due autori, si ritrovino questi aspetti della satira in tutte le analisi di questa tesi. *Satura* non è per noi satira, ma una ‘spigolatura’ di alcuni caratteri essenziali della satira ci aiuta a riconoscere una generale e strutturale similarità, oltre i generi, tra Dante e Gadda, permettendoci di chiamarla metaforicamente ‘*satura*’.

Se si applica il termine ‘*satura*’ a Dante e a uno scrittore del Novecento gravitante nel gruppo fiorentino della rivista *Solaria*, non si può non menzionare il celebre titolo

⁵⁷ Brillì, ‘Introduzione’, pp. 20, 40-46.

⁵⁸ Frye, *Anatomia della critica*, p. 298.

⁵⁹ Brillì, ‘Introduzione’, pp. 12-15 e Hodgart, *La satira*, pp. 13-35.

⁶⁰ Brillì, ‘Introduzione’, p. 21.

⁶¹ Julia Kristeva, ‘Le figure del discorso carnevalesco’, in Brillì, *La satira*, pp. 233-52 (pp. 234-38).

⁶² Frye, *Anatomia della critica*, p. 313.

⁶³ Brillì, ‘Introduzione’, pp. 46-52.

⁶⁴ Frye, *Anatomia della critica*, p. 313.

⁶⁵ Brillì, ‘Introduzione’, p. 11.

⁶⁶ Hodgart, *La satira*, pp. 9-10.

⁶⁷ Hodgart, *La satira*, pp. 129-31.

Satura di una delle raccolte poetiche di Eugenio Montale (1971), amico di Gadda e come vedremo molto presente nella sua opera in forma di diretto riferimento o citazione, nonché mediatore di molto suo dantismo, di cui è uno dei massimi esponenti novecenteschi. Montale spiega così il suo titolo a Maria Corti, in un'intervista:

Ma io ho giocato per il titolo un po' sull'equivoco, ma non escluderei che significasse anche satira, però le poesie satiriche in realtà sono poche, diciamo così. Invece come presentazione di poesie di tipo diverso, di intonazione e di argomento diverso, allora come, oserei dire, miscellanea, la parola poteva andare.⁶⁸

Questo carattere di 'miscellanea', l'aspetto di 'varietà' contenuto nel nome '*satura*' che motiva anche il titolo di questa tesi, è connesso, però, nella raccolta montaliana, con l' 'unitarietà' che vi riconosce Corti e che il poeta identifica con i fondamentali 'richiami' che legano le poesie tra di loro: anche lì, come qui, *satura* significa una varietà posta in relazione, con intento conoscitivo. Infatti, Giorgio Zampa individua nel libro di Montale una eterogeneità di 'quesiti [...] tutti d'ordine escatologico': la prospettiva del libro è quella onnicomprensiva di 'un lirico che guarda se stesso come da un altro pianeta', con 'processo conoscitivo [...] ripreso da capo, ma dall'estremità opposta'.⁶⁹ Questo significato di onnicomprensione della varietà del reale è anche il senso con cui usiamo il termine *satura* per trattare dell'opera di Dante e Gadda, con la differenza sostanziale che se in *Satura* Zampa vede 'la fine della poesia come presa sul reale' e 'il suo innalzamento a seconda potenza, come poesia della poesia',⁷⁰ in Dante e in Gadda la stessa prospettiva onnicomprensiva non è distaccata o autoreferenziale, ma mantiene la certezza o la speranza (o la disperazione) di una presa sul reale, della possibilità di un'alta missione di verità. È ovvio che in un confronto sulle possibilità di 'presa', Gadda, specie il Gadda più tardo, risulterebbe più vicino al contemporaneo, ma non è questo il luogo per tale confronto.

Per quanto riguarda il 'non-genere' satirico in senso stretto, studi recenti su entrambi i fronti hanno evidenziato l'importanza della satira per Dante e Gadda, e si vedrà questo aspetto specifico soprattutto nel capitolo 1 di questa tesi, dedicato alla loro missione 'profetico-satirica' di verità. Per Gadda, tutto il versante comico, umoristico,

⁶⁸ "'Satura' di Eugenio Montale", intervista di Maria Corti, in Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa (Milano: Mondadori, 1996), pp. 1699-701 (p. 1701).

⁶⁹ Giorgio Zampa, 'Introduzione', in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa (Milano: Mondadori, 1984), pp. ix-liv (p. xlvii).

⁷⁰ Zampa, 'Introduzione', p. xlv.

ironico, caricaturale, satirico della sua scrittura, con i problemi di distinzione di tali categorie, è dagli inizi sempre stato evidenziato dalla critica come componente fondamentale e distintiva. In particolare, Raffaele Donnarumma, nel compilare la voce ‘Satira’ della *Pocket Gadda Encyclopedia*, osserva che ‘l’istinto satirico è uno dei più antichi, dei più radicati e dei più pervasivi nell’opera di Gadda’;⁷¹ Albert Sbragia legge in chiave satirica il *pamphlet* antifascista *Eros e Priapo*;⁷² Giuseppe Papponetti compie un *excursus* dell’*indignatio* giovenaliana dello scrittore, attraverso i suoi diversi bersagli;⁷³ Alberto Godioli individua e ‘sbrogia’ nelle prime opere di Gadda, fino alla *Cognizione del dolore*, le suddette affini ma diverse categorie, rintracciando modelli come Swift, Manzoni, Dickens, e facendo emergere un pesante fondo satirico in gran parte dell’opera gaddiana,⁷⁴ e analizza inoltre la funzione del riso in Gadda a confronto con Pirandello, Svevo e Palazzeschi.⁷⁵ Osserveremo anche riferimenti diretti di Gadda alle menzionate origini rituali e all’evoluzione latina della *satura* stessa, specie in questo scritto di risposta all’etichetta continiana di ‘maccheronea’, che si citerà più estesamente al capitolo 3:

L’erba macaronica la s’è largamente abbarbicata alle cagioni e del pensare e del dire: [...] se ne cibarono intorno a Roma o avverso Roma le genti galliche e barbare, ma molto avanti ancora le atellane e sabelliche, e tusche ed osche.

(*Fatto personale... o quasi*, in *VM*, 495)

Per un Dante ‘satiro’, molto importante per questo studio è il contributo di Suzanne Reynolds ‘*Orazio satiro (Inferno IV, 89): Dante, the Roman satirists, and the medieval theory of satire*’, in cui la studiosa riflette sull’inaspettato aggettivo con il quale Dante definisce in *Inferno IV* Orazio, che molto probabilmente conosceva in modo diretto solo per l’*Ars Poetica*, e non per le satire.⁷⁶ Reynolds rintraccia in un commento medievale a una *Istoria Oratii* l’aggettivo ‘satiricus’, in riferimento alle *Odi*: la satira, per

⁷¹ Raffaele Donnarumma, ‘Satira’, *A Pocket Gadda Encyclopedia*, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/satiradonnaru.php>>.

⁷² Albert Sbragia, ‘*Satura tota nostra est: Eros e Priapo*’, in *Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaronic* (Gainesville, FL: University Press of Florida, 1996), pp. 159-82.

⁷³ Giuseppe Papponetti, ‘La solitudine del satiro: Carlo Emilio Gadda’, *Otto/Novecento*, 2 (2002), 187-99.

⁷⁴ Godioli, ‘*La scemenza del mondo*’.

⁷⁵ Godioli, *Laughter from Realism to Modernism*.

⁷⁶ Suzanne Reynolds, ‘*Orazio satiro (Inferno IV, 89): Dante, the Roman satirists, and the medieval theory of satire*’, in ‘*Libri Poetarum in Quattuor Species Dividuntur*’. *Essays on Dante and ‘genre*’, a cura di Zygmunt G. Barański, Supplement (2) to *The Italianist*, 15 (1995), 128-41.

il commentatore, sarebbe un modo trasversale della scrittura oraziana, legato all'obiettivo morale di rimproverare i vizi.

This collocation of praise and blame is crucial, for it served in later medieval literary theory as a way of defining and understanding the role and function of literature itself. By adopting this fundamentally ethical model for Horace's work, the Vatican commentator effectively makes the Roman poet an embodiment of what he understands literature, as a whole, to be. When we are talking about Horace and satire, we are not only discussing a level of style but a functional and ethical definition of literary textuality.⁷⁷

Questa lettura 'allargata' della satira sarebbe secondo la studiosa quella adottata da Dante quando definisce 'satiro' Orazio nel limbo: una modalità, fondata sulla varietà e il fine morale, che pertiene al letterario in generale; il nostro studio si colloca proprio in questa linea di interpretazione estesa di 'satira' in Dante. Importanti sono poi gli studi di Claire Honess sul fine politico-morale del poema dantesco, da allinearsi con il genere satirico: l'intento primario di quello che Ugucione da Pisa definisce 'carmen reprehensorium' è lo stesso della *Commedia* scritta 'in pro del mondo che mal vive' (*Purg.*, xxxii. 103) e questa missione profetica si può realizzare solo attraverso i modi della satira.⁷⁸ Marco Arnaudo dedica un capitolo del suo esaustivo volume sull'influenza dantesca nel Seicento alla presenza di Dante nella satira di quel secolo, in cui Daniello Bartoli si riferisce al poema come '*Commedia* o *Satira* ch'ella sia' e Lodovico Adimari chiama Dante 'principe satirico dell'Arno'.⁷⁹ Partendo proprio da quest'ultima definizione e dalle sue riprese settecentesche, Andrea Mazzucchi ripercorre la ricezione della *Commedia* in senso satirico in un contributo al volume *La satira in versi*, curato da Giancarlo Alfano: la lettura del poema come una satira è rintracciata nelle antiche biografie dantesche (Villani e Boccaccio), nelle miniature di un manoscritto trecentesco, nei primi commenti (Jacopo della Lana, Guido da Pisa e Benvenuto da Imola) e nel testo di *Paradiso* xvii.⁸⁰ Ambrogio

⁷⁷ Reynolds, 'Orazio satiro', p. 135.

⁷⁸ Honess, *From Florence to the Heavenly City*; Claire E. Honess, 'Salus, venus, virtus. Poetica, politica ed etica tra il *De vulgari eloquentia* e la *Commedia*', in *Dante The Lyric and Ethical Poet. Dante Lirico e Etico*, a cura di Zygmunt G. Barański e Martin McLaughlin (Oxford: Legenda, 2010), pp. 2-23; Claire E. Honess, 'The Language(s) of Civic Invective in Dante: Rhetoric, Satire, and Politics', *Italian Studies*, 68, 2 (2013), 157-74.

⁷⁹ Marco Arnaudo, *Dante barocco. L'influenza della 'Divina commedia' su letteratura e cultura del Seicento italiano* (Ravenna: Longo, 2013), in particolare il capitolo 'Dante e la satira', pp. 89-111.

⁸⁰ Andrea Mazzucchi, 'Dante, "principe satirico dell'Arno"', in *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di Giancarlo Alfano (Roma: Carocci, 2015), pp. 85-99.

Camozzi Pistoja si occupa di Dante ‘satiro’ a partire dal libro IV del *Convivio*⁸¹ e da *Inferno* XIX,⁸² osservando:

Il suo poema non è una satira ma una *comedia* in cui conflano insieme alla satira il linguaggio erotico, quello triviale, quello filosofico, quello della predicazione e molto altro ancora. Si dovrà, purtuttavia, prestare maggiore attenzione di quanto finora è stato fatto, alla parola violenta che pervade il poema.⁸³

Per prestare maggiore attenzione allo spirito morale di cui la ‘parola violenta’ è estrema espressione, quale movente di quella varietà ‘comica’, si vuole appunto qui guardare alla *Commedia* come a una *satira* volta a rivelare la verità.

Varietà e verità sono i due poli su cui si fissa questa tesi, o, meglio, essa si fissa sulla loro relazione: varietà *per* verità. Intendiamo ‘varietà’ come varietà di lingua, stile, contenuti; intendiamo ‘verità’ come il senso profondo della realtà, che identifichiamo con Dio, per Dante, e il dolore, per Gadda; il ‘per’ del titolo indica il terzo componente fondamentale e criterio identificativo della *satira*: il concetto di ‘relazione’, che sottenderà tutte le sezioni della tesi. Identifichiamo la *satira* come una forma testuale che mette in relazione varietà e verità, in una tensione tra la parola, il suo obiettivo e i suoi limiti. L’ipotesi che si cercherà di dimostrare è che Dante e Gadda abbiano in comune delle idee fondamentali sul ruolo della lingua e della letteratura e che a queste idee sia legato un modo comune di creare il testo. Più specificamente, questa tesi consiste nel tentativo di rispondere alla seguente domanda, anticipata in apertura: si può riconoscere nelle opere di Dante Alighieri e Carlo Emilio Gadda una simile fondamentale relazione, indicabile come *satira*, tra varietà (linguistica, retorica, stilistica, contenutistica) e necessità di rivelazione della verità più profonda del reale?

Trattandosi di testi ‘satirici’, si anticipa qui che si troveranno nella tesi citazioni spesso molto estese da Dante e da Gadda: tagliarle avrebbe significato andare contro le necessità della nostra argomentazione, che ne renderà conto compiutamente nell’analisi.

La tesi è divisa in tre sezioni: ‘Varietà per verità’, ‘Varietà’ e ‘Verità’.

Nella prima sezione, ‘Varietà per verità’, si definirà la relazione che dà il titolo alla tesi, la struttura teorica della *satira*: forma letteraria votata alla rivelazione della

⁸¹ Ambrogio Camozzi Pistoja, ‘Il quarto trattato del *Convivio*. O della satira’, *Le Tre Corone*, 1 (2014), 27-53.

⁸² Ambrogio Camozzi Pistoja, ‘Profeta e satiro. A proposito di *Inferno* XIX’, *Dante Studies*, 133 (2015), 27-45.

⁸³ Camozzi Pistoja, ‘Profeta e satiro’, p. 36.

verità profonda di una realtà infinitamente complessa, per mezzo di un linguaggio infinitamente variabile. Il nesso ‘varietà per verità’ si configura più analiticamente come quadruplice nodo di etica, metafisica, gnoseologia e poetica, e che si rivelerà nucleo fondamentale delle opere di Dante e Gadda. Tale nodo sarà osservato nei tre capitoli da tre prospettive diverse. Il primo capitolo, “Non per ambage”: la missione etica di verità’, si focalizza sul ‘filo’ dell’etica e mostra come Dante e Gadda siano accomunati da un forte senso di responsabilità di rivelazione della verità e smascheramento della frode per mezzo delle parole. Il secondo capitolo, ‘Un “gomitolo di concause” in un “volume”’: la coscienza filosofica della complessità’, focalizza i ‘fili’ di gnoseologia e metafisica, confrontando le immagini con cui Dante e Gadda rappresentano il processo di conoscenza che informa la loro scrittura e le immagini con cui indicano la realtà che hanno l’ambizione di onnicomprendere nell’opera letteraria. Il terzo capitolo, “Fronde”, “pianerottoli” e “magma”: la scelta linguistica della fluidità’, si concentra sul ‘filo’ della poetica e conduce ancora un confronto imperniato su immagini, per mostrare come alle missioni etico-conoscitive di Dante e Gadda sia necessario il massimo sfruttamento della variabilità della lingua. Trattandosi di un ‘nodo’, ovviamente, ogni suo singolo elemento sarà sempre considerato in relazione agli altri con i quali è intrecciato.

Con la sezione seconda, ‘Varietà’, si passa dall’impianto teorico della *satura* alla risultante testuale di quelle fondamenta. Si condurrà un’analisi stilistica di tre strategie retoriche che sono cifre nei due autori e che riteniamo rappresentino particolarmente la *satura*: enumerazione, similitudine e neologismo. Queste tre tecniche hanno in comune gli elementi della varietà e della relazione, le chiavi cognitive e retoriche per ‘abbracciare’ la totalità che la *satura* ha il compito etico-gnoseologico di abbracciare. I tre fenomeni saranno trattati, come mediante zoom, in progressione dal più ‘grande’ al più ‘piccolo’ (per spazio testuale occupato), dal meno ‘deformante’ al più ‘deformante’, dal meno ‘relazionale’ al più ‘relazionale’. L’enumerazione (capitolo 4) è l’esempio più icastico della *satura*: è un raggruppamento, potenzialmente infinito, di elementi eterogenei, sempre al confine tra il sommo ordine e l’estremo caos. La similitudine (capitolo 5) è il paradigma retorico della relazione tra elementi differenti. Il neologismo (capitolo 6) è la forma estrema di variazione linguistica, e nella forma composta su cui ci si concentrerà esso rappresenta la massima condensazione della relazione tra elementi diversi.

La terza e ultima sezione, ‘Verità’, inverte lo ‘zoom’ e guarda alla *satura* di Dante e Gadda nel suo insieme, per osservarne i modi, ancora retorico-stilistici, di avvicinamento all’obiettivo di verità: la verità ultima del reale, ovvero Dio, per Dante, e

il dolore, per Gadda. Il capitolo 7, ‘La “macchina” della *satura* come espressione di ineffabilità’, analizza forme estreme di combinazione delle tecniche retoriche viste nella sezione precedente e dichiarazioni più o meno dirette di difficoltà espressiva, quali momenti di particolare esposizione della ‘macchina’ retorica della *satura* e in quanto tali segni sia della forza del suo tentativo rappresentativo, sia della sua debolezza, del suo sforzo nel dire una verità talmente complessa da essere ineffabile. Nel capitolo 8, ‘“Salti” e “buchi”. La dialettica tra *satura* e anti-*satura* verso la verità’, si generalizza ulteriormente lo sguardo per osservare la dialettica tra la *satura* e forme di apparente anti-*satura* che vi sono incastonate come dei ‘negativi’, dei ‘salti’ di stile ‘irrelati’, rispetto al contesto retorico ‘relazionale’, o addirittura delle forme di ‘buco’ del testo: paradossalmente proprio in questi punti più si adombrano le verità con cui hanno a che fare rispettivamente Dante e Gadda, anzi è nella suddetta dialettica che ci si avvicina all’obiettivo di verità. Il capitolo 9, ‘Ansia onnicomprensiva. I confini della *satura*: *incipit* ed *explicit*’, osserva la *satura* di Dante e Gadda da lontano, come un tutto unico, per cercare di definirne l’essenza e valutarne la capacità onnicomprensiva e rivelatoria della verità, attraverso i suoi confini o la sua impossibilità stessa di avere dei confini.

Come già anticipato, la tesi mostrerà ingenti differenze tra i due autori oggetto della comparazione, differenze riconducibili a quella sostanziale tra il ruolo dell’intellettuale e le ideologie etiche, filosofiche, religiose, linguistiche, poetiche nel Medioevo e nel Novecento. Sulla distanza tra questi diversissimi contesti intendiamo gettare un ponte che sia utile a ragionare su principi fondamentali e persistenti della letteratura, particolarmente evidenti in suoi due ‘gran nodi’.

I – Varietà per verità

In questa prima sezione si esplorerà lo speciale rapporto che in Dante e in Gadda lega ‘varietà’ e ‘verità’, il nesso fondamentale che è oggetto della presente tesi e che decidiamo di chiamare ‘*satura*’. Dimosteremo che tale nesso, indicato nel titolo attraverso i suoi due termini essenziali, si configura in realtà come un complesso ‘nodo’ formato da quattro ‘fili’: etica, metafisica, gnoseologia e poetica. Osserveremo questo nodo, nei tre capitoli, da tre diversi punti di vista, sempre riconoscendo parallelamente la sua struttura nell’opera di Dante e nell’opera di Gadda, e le fondamentali differenze con cui nei due autori esso si declina: il primo capitolo si focalizzerà più sul ‘filo’ dell’etica, il secondo su metafisica e gnoseologia, il terzo su quello della poetica. È importante però ricordare che, trattandosi di un nodo, è impossibile isolare ognuna delle sue componenti, ed è proprio questo il nostro punto: quando si parlerà della missione etica di verità di Dante e Gadda, la si legherà alla caratteristica di totalità conoscitiva che essa deve assumere e ai possibili modi testuali necessari al suo perseguimento; quando si osserveranno le caratteristiche di totalità e complessità della verità oggetto di tale missione gnoseologica, si ricorderà la sua ragione etica e si anticiperanno le esigenze espressive che questa copertura totale implica; quando si tratterà delle possibilità linguistiche che tale missione di verità deve sfruttare, si legheranno indissolubilmente queste possibilità al movente etico della missione e al suo referente, la totalità complessa del reale. Il *focus* di ogni capitolo ci servirà a definire meglio i singoli ma legati termini del nodo che sosteniamo sia il nucleo delle operazioni letterarie dantesca e gaddiana e che finalmente riconduciamo al nesso biunivoco tra ‘varietà’ e ‘verità’: la *satura*.

In questa sezione si utilizzeranno principalmente testi teorici di Dante e Gadda, riguardanti etica, metafisica, gnoseologia e poetica, o luoghi testuali in cui i due autori, entrambi particolarmente inclini alla riflessione metaletteraria, si riferiscono a tali ambiti.

Una volta rintracciata in questa prima sezione la struttura teorica della *satura* di Dante e Gadda, nelle successive due sezioni si analizzerà la risultante testuale di questa struttura, specificamente nella *Commedia* e nei romanzi e racconti gaddiani, focalizzando di nuovo prima un termine del nostro modello critico, la varietà (sezione II), poi l’altro, la verità (sezione III), ma sempre considerandoli dentro l’indissolubile rapporto che li lega, secondo la nostra tesi principale.

1 – ‘Non per ambage’: la missione etica di verità

In questo primo capitolo si riconoscerà nelle operazioni letterarie di Dante e di Gadda una simile missione etica di rivelazione della verità (cui riconduciamo, tra i tratti specifici della satira in senso stretto elencati in introduzione, la sua funzione ‘militante’).¹ Il concetto di ‘verità’ rimarrà per ora generale, valendo sia come contrario di frode, sia come senso profondo della realtà, della totalità complessa del reale, e si definirà meglio nel secondo capitolo e nella sezione III della tesi. In questo capitolo ci si focalizzerà sul movente etico della scrittura, sulla sua ragione, la spinta che le sta ‘a monte’ e la investe di una missione gnoseologica di ricerca e rivelazione di verità; nel prossimo capitolo indagheremo la natura metafisica di tale verità e le questioni gnoseologiche legate alla sua ricerca e rivelazione.

Si dimostrerà che Dante e Gadda sono accomunati dalla convinzione che il linguaggio abbia un forte potere etico e gnoseologico, finanche performativo e quasi magico (caratteri originali della satira in senso stretto),² dunque un impatto sugli atti degli uomini, che pertengono al dominio della morale. In quanto scrittori, essi si sentono investiti dell’alto compito etico di ricercare le ‘parole vere’, a costo di superare le resistenze del linguaggio stesso e di generare resistenze nel pubblico destinatario, a causa dell’acredine che può contraddistinguere tali ‘parole vere’. Dante è investito della missione divina di riportare in modo completo e veritiero la sua eccezionale esperienza oltremondana, come un profeta cristiano; Gadda si autoinveste di un compito di rivelazione delle ‘ragioni oscure e vivide della vita’ (CDU, 119). Le missioni di entrambi si fondano sulla necessaria relazione tra l’obiettivo di verità e un obbligo di completezza, che piega il loro mezzo espressivo alla varietà: come anticipato, di totalità e mezzi espressivi si tratterà più specificamente ai capitoli 2 e 3, qui li si introdurrà in relazione al movente etico della missione letteraria. La comparazione ci consentirà di riconoscere nella condizione di isolamento gnoseologico e poetico percepita da Gadda la condizione di isolamento conferita a Dante dal forzato esilio. Questo simile, ma nei due casi diverso, *status* di *outsider* è utile e necessario a una prospettiva onnicomprensiva e veritiera sulla realtà, propria, oltre che del profeta, anche della figura del satiro. Tuttavia, non tratteremo strettamente di profetismo e satira in Dante e Gadda, bensì, riferendoci ad alcuni motivi e modi tipici del profeta e del satiro, cercheremo di toccare l’essenza del letterario *tout court*.

¹ Frye, *Anatomia della critica*, p. 298.

² Brilli, ‘Introduzione’, pp. 12-15 e Hodgart, *La satira*, pp. 13-35.

Il confronto tra le dirette dichiarazioni di poetica dei due autori sul ruolo che essi assegnano alla letteratura sarà potenziato dall'osservazione di luoghi in cui Gadda cita direttamente Dante quale modello 'profetico' di rivelazione della verità e smascheramento della frode: come vedremo, per entrambi 'la frode si rivela dal suo nome', l'etica è un fatto espressivo.

Nel primo paragrafo si tratterà di Dante profeta esule e della sua missione di verità; nel secondo paragrafo si confronteranno Dante e Gadda sull'impegno di verità che essi conferiscono alle parole (con un ulteriore riferimento comparativo all'*Amleto* shakespeariano); nel terzo paragrafo si osserverà la specie gaddiana di isolato 'profetismo'; nel quarto paragrafo si confronteranno Dante e Gadda a proposito del potere magico-etico del linguaggio; nel quinto paragrafo si noterà, infine, come il comune obiettivo di verità si leghi a un comune rifiuto per l'oscurità del 'vaticinio', cui essi oppongono l'urgenza di una ricerca espressiva, che rischia tuttavia a sua volta l'oscurità della 'saturazione' linguistica.

1.1 – Il grido di Dante profeta esule

In questo paragrafo si osserverà che la scrittura della *Commedia* è per Dante una missione profetica, di rivelazione di una verità, e come questo alto compito sia direttamente legato alla sua condizione sociale di esule.

Dante nella *Commedia* ci racconta come gli venga detto di scrivere il poema stesso e perché debba farlo: è una missione divina. L'investitura gli è conferita per la prima volta sulla cima del purgatorio da Beatrice:

Però, in pro del mondo che mal vive,
al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,
ritornato di là, fa che tu scrive.
(*Purg.*, xxxii. 103-05)

Tu nota; e sì come da me son porte,
così queste parole segna a' vivi
del viver ch'è un correre a la morte.
(*Purg.*, xxxiii. 52-54)

‘Fa che tu scrive’, ‘nota’, ‘segna’: tre semplici imperativi, di reminiscenza biblica (‘quod vides, scribe in libro’, Apocalisse 1, 11), che solennemente giustificano l’intero viaggio e l’intero poema dantesco. Dante vede perché deve ricordare e deve ricordare perché deve scrivere a un pubblico vasto, il ‘mondo che mal vive’, con un fine ben preciso: ‘in pro’, a vantaggio dei peccatori, affinché essi siano efficacemente ammoniti delle conseguenze oltremondane dei loro comportamenti e li possano modificare.

L’investitura profetica si articola poi ulteriormente e si compie nel paradiso, per bocca dell’avo Cacciaguida e di San Pietro.

Ma nondimen, rimossa ogne menzogna,
tutta tua visïon fa manifesta;
e lascia pur grattar dov’è la rogna.
(*Par.*, XVII. 127-29)

e tu, figliuol, che per lo mortal pondo
ancor giù tornerai, apri la bocca,
e non asconder quel ch’io non ascondo.
(*Par.*, XXVII. 64-66)

Ancora due solenni imperativi – ‘fa manifesta’ e ‘apri la bocca’ – che chiaramente investono il pellegrino di un urgente compito divino: essere profeta.

Le quattro consegne citate non si limitano, però, a comandare l’atto del ‘dire’ o ‘scrivere’; esse forniscono tutte anche una precisa istruzione sulla caratteristica fondamentale che questa testimonianza deve avere: la testimonianza deve essere veritiera. Le terzine di Beatrice e Cacciaguida presentano nella stessa rilevata posizione, la seconda parte del primo verso, la stessa avvertenza: le ‘parole’ devono essere trasmesse ‘sì come [...] son porte’ e dal resoconto va ‘rimossa ogne menzogna’; il discorso di San Pietro si chiude solennemente sulla precisazione di ‘non asconder’, ovvero di dire tutto e così per come è visto e udito.

Ci soffermeremo solo sull’investitura di *Paradiso* XVII, perché questa è tra tutte (si vedano anche *Par.*, XXI. 97-99 e XXV. 129), come nota Nicolò Maldina, ‘la più completa’, in quanto l’unica a riferirsi ‘all’*iter* dantesco nel suo complesso’.³

Cacciaguida rivela a Dante due cose: che in terra sarà presto esule e che sarà profeta. Dopo tutte le brevi e oscure anticipazioni su entrambi i destini che il pellegrino

³ Nicolò Maldina, *In pro del mondo: Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale* (Roma: Salerno, 2017), p. 37.

ha ricevuto durante il viaggio, finalmente le ‘chiose’ (*Par.*, XVII. 94) dell’avo chiariscono a Dante la sua ‘vita futura’ (v. 22). E le due profezie sono profondamente intrecciate l’una all’altra. Dopo il dolorosamente chiaro annuncio ‘di Fiorenza partir ti convene’ (v. 48), Cacciaguida aggiunge che la vita di Dante si ‘infuturerà’ oltre le punizioni di chi l’ha condannato (vv. 97-99): il neologismo si riferisce alla fama terrena di poeta, presentata come una sorta di compensazione provvidenziale alla condizione di esule. Il pellegrino sa già, grazie a Beatrice, a quale compito sia legata quella gloria ed esprime un doppio timore riguardo all’essere un profeta esule:

per che di provedenza è buon ch’io m’armi,
 sì che se loco m’è tolto più caro,
 io non perdessi li altri per miei carmi.

[...]

ho io appreso quel che s’io ridico,
 a molti fia sapor di forte agrume;
 e s’io al vero son timido amico,
 temo di perder viver tra coloro
 che questo tempo chiameranno antico.

(*Par.*, XVII. 109-20)

Dopo aver appreso che sarà cacciato dalla propria città, Dante ha paura che mostrando tutto ciò che ha visto durante il viaggio, inclusi peccati e punizioni particolarmente infamanti, possa farsi più nemici di quelli che già avrà; mentre, d’altro canto, omettendo la verità, teme di non guadagnare la promessa gloria presso i posteri. Cacciaguida, come si è anticipato, pone deciso l’accento sull’obbligo di verità, specificando:

[...] ‘Coscienza fusca
 o de la propria o de l’altrui vergogna
 pur sentirà la tua parola brusca.

[...]

[...] se la voce tua sarà molesta
 nel primo gusto, vital nodrimento
 lascerà poi, quando sarà digesta.
 Questo tuo grido farà come vento,
 che le più alte cime più percuote;
 e ciò non fa d’onor poco argomento.

(*Par.*, XVII. 124-35)

Certamente la parola di Dante risulterà ad alcuni ‘brusca’, ma nonostante questo e anzi proprio per questo va pronunciata. Il riferimento di Dante al ‘forte agrume’ è ripreso da Cacciaguida con termini appartenenti ai medesimi campi semantici del gusto e della violenza: ‘brusca’, ‘rogna’, ‘molesta’, ‘percuote’.

Qui Cacciaguida, profeta egli stesso, non solo sta dicendo a Dante di essere profeta, ma gli sta insegnando come farlo: Claire Honess osserva che ‘the clarity and precision of Cacciaguida’s prophecy constitute an object lesson in how to articulate an important message’.⁴ Le parole dell’avo sono infatti introdotte da questo importante commento:

Né per ambage, in che la gente folle
già s’inviscava pria che fosse anciso
l’Agnel di Dio che le peccata tolle,
ma per chiare parole e con preciso
latin rispuose quello amor paterno.
(*Par.*, XVII. 31-35)

Cacciaguida non usa il linguaggio enigmatico degli oracoli antichi (*ambages*, ‘parole ambigue’, *Aen.*, VI. 99), in cui rimanevano ‘invischiati’ i pagani; né quello degli indovini, puniti nella terza bolgia infernale (*Inf.*, XX); né quello di Beatrice stessa, che appena prima di incaricare Dante di scrivere espone una ‘narrazion buia’, una profezia misteriosa sul destino della Chiesa (*Purg.*, XXXIII. 34-51). Cacciaguida parla invece con ‘chiare parole e con preciso | latin’ (‘latino’ qui vale genericamente ‘linguaggio’), e anche con parole esplicite e di registro basso, come ‘rogna’ (‘nello spazio di due versi [...] passa dal linguaggio dei mistici e della semiotica medievale a quello della taverna fiorentina’).⁵ E l’uso di ‘rogna’ è giustificato e addirittura obbligato proprio in virtù dell’alto obiettivo di verità: la ‘rogna’, per essere rivelata, può e deve essere chiamata ‘rogna’, ‘rivelarsi dal suo nome’, come scopriremo tra poco con Gadda. Honess nota che ‘the primacy of this clarity – for his ancestor as for Dante – requires that the speaker not be limited by conventional linguistic or rhetorical restrictions’.⁶ Per ‘percuotere le più alte cime’ si deve fare resistenza a qualsiasi barriera stilistica, si può e si deve includere tutta la varietà del linguaggio, pur di trovare il modo più efficace per comunicare un messaggio che riguarda il destino universale degli uomini. A questo punto, il legame tra la condizione di esule e

⁴ Honess, *From Florence to the Heavenly City*, p. 162.

⁵ Barański, ‘*Sole nuovo*’, p. 71.

⁶ Honess, *From Florence to the Heavenly City*, p. 163.

quella di profeta si rivela complesso e decisivo. Cacciaguida profetizza a Dante che durante l'esilio egli perderà anche 'la compagnia malvagia e scempia' (v. 62), con lui esiliata, ma che questo sarà un bene: 'a te fia bello | averti fatta parte per te stesso' (v. 69). Se si considera che il 'grido' di Dante sarà spiacevole e violento, si comprende come questo aspetto positivo dell'isolamento non sia legato solo alla malvagità della compagnia, ma anche e soprattutto a quella missione. Si vedano in proposito le riflessioni di Giuseppe Mazzotta e Claire Honess:

Dante's exile from the city is linked with the poetic act and is described as the transmission of truth to the people [...]. It is an act central to the idea of community because through the poetic discourse Dante acts upon the world by being outside of it.⁷

the poem's project actually demands an independence and a universal perspective which require the poet to stand above the petty concerns of factional politics. [...] Like the Biblical prophets, and like Christ, another archetypal outsider figure, Dante too is rejected by his own community, and like them his mission is to speak out regardless against the corruption of contemporary society.⁸

Il ruolo universale che attende Dante non permette una posizione di parte se non quella isolata e 'superiore' del profeta cristiano, *outsider* come Cristo stesso; e anche le sue parole non possono privilegiare un tono, ma devono rendersi disponibili nella loro universalità. I destini di esule e profeta sono uno solo: Dante dall'isolamento patito, per sofferta conoscenza dei mali della realtà, li 'griderà' a tutto il mondo per correggerli.

Nel prossimo paragrafo vedremo come il 'lasciar grattar dov'è la rogna' sia prerogativa, oltre che del profeta, anche del satiro, e come i due ruoli siano legati da un comune urgente obiettivo di verità.

1.2 – Dante, Amleto, Gadda e la macchina della verità

Vediamo ora come il ruolo di Dante profeta assomigli a quello di un satiro e come i due ruoli si incontrino nell'uso di 'parole vere', che per essere tali devono essere 'gravi' e 'brusche' e che devono ricercarsi e utilizzarsi anche quando possono apparire

⁷ Giuseppe Mazzotta, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in The Divine Comedy* (Princeton: Princeton University Press, 1979), p. 138.

⁸ Honess, *From Florence to the Heavenly City*, p. 161.

menzognere. Anzi, si dimostrerà, confrontando l'impegno di verità di Dante con quello di Gadda, attraverso la mediazione dell'*Amleto* di Shakespeare, come la 'faccia di menzogna' della letteratura sia lo strumento del profeta, del satiro, più in generale dello scrittore per rivelare la verità e come ciò riguardi l'essenza stessa del letterario. La nostra tesi è che Dante e Gadda si caratterizzino particolarmente per questa missione etica di verità conferita alla scrittura.

Il luogo in cui per la prima volta nel poema Dante è implicitamente consacrato a profeta e insieme a satiro è il canto XIX dell'*Inferno*, interpretato da Zygmunt Barański in chiave profetica⁹ e, più di recente, da Ambrogio Camozzi Pistoja in chiave satirica¹⁰ (ma già Barański, come si noterà, menziona nel suo studio l'aspetto satirico). Vi è descritta la terza bolgia dell'ottavo cerchio, dove sono puniti, confitti a testa in giù in buche di pietra, i simoniaci, ovvero il clero colpevole di mercimonio delle cariche ecclesiastiche; i peccatori sono soprattutto papi e il canto diventa occasione per un'invettiva di respiro universale contro la Chiesa. La fitta trama di riferimenti biblici tracciata da Barański consacra Dante a profeta riformatore dei mali della Chiesa e più largamente della cupidigia, che è sua principale 'ossessione' e 'bersaglio effettivo della [sua] "satira"'.¹¹ In particolare, l'enigmatico riferimento autobiografico in similitudine al 'battezzatore' rotto ('l'un de li quali, ancor non è molt'anni, | rupp'io per un che dentro v'annegava', *Inf.*, XIX. 19-20) è interpretato da Barański come un 'segno del ruolo speciale che Dio ha assegnato al Nostro', probabilmente non solo limitatamente alla scena qui narrata, ma a tutto il viaggio, per cui questo canto svolgerebbe una 'funzione vitale nella struttura della *Commedia*'.¹² Il momento in cui le invettive di Dante pellegrino e Dante poeta vengono a coincidere ('forse come in pochi altri canti, Dante riesce qui a dimostrare l'intimo rapporto di continuità che esiste tra il personaggio e il poeta')¹³ è la scena centrale in cui il visitatore parla con il dannato papa Niccolò III ed è assimilato, con forte senso antitetico (senso che è chiave di lettura dell'intero episodio),¹⁴ a un frate che confessa un 'perfido assessin' (v. 50). L'invettiva è già implicitamente avviata dalle prime parole del papa stesso, poiché egli scambia Dante per Bonifacio VIII (vv. 52-53), ancora vivo al momento del viaggio, il quale è così in modo strategico già dannato a questa bolgia. La risposta del

⁹ Zygmunt G. Barański, 'I segni della Bibbia: II. La lezione profetica di *Inferno* XIX', in *Dante e i segni: Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri* (Napoli: Liguori, 2000), pp. 147-72.

¹⁰ Camozzi Pistoja, 'Profeta e satiro'.

¹¹ Barański, *Dante e i segni*, p. 151.

¹² Barański, *Dante e i segni*, pp. 164-65.

¹³ Barański, *Dante e i segni*, p. 154.

¹⁴ Barański, *Dante e i segni*, p. 151.

pellegrino, introdotta significativamente da ‘io non so s’i’ mi fui qui troppo folle’ (v. 88), aggettivo dantesco per la *hybris* ulissiaca (‘folle volo’, *Inf.*, xxvi. 125), è un aspro rimprovero che culmina con ‘Però ti sta, ché tu se’ ben punito’ (v. 97) e con il riferimento apocalittico alla Chiesa che ‘puttaneggia’ (*Inf.*, xix. 108). Già Barański riconosce al canto un’alternanza di tono ‘che oscilla tra il drammatico-profetico e il sarcastico, e tra il tragico e il plebeo’,¹⁵ mescolanza di toni tipica del profetismo biblico. Camozzi Pistoja rintraccia in questa mescolanza anche i tratti specifici della satira (alcuni dei quali si sono elencati in introduzione, seguendo Hodgart, Brillì e Frye):¹⁶ lessico del corpo; ‘mondo alla rovescia’ (collegato alla posizione di Lucifero e all’intera struttura dell’inferno); la ‘digressione autobiografica’ sul battezzatore, di ‘discolpa da un’ingiusta accusa’, in ossequio al precetto satirico del ‘primum seipsum [...] usque ad nationem’, dello ‘smacchiare’ prima la reputazione dell’autore; le immagini della tromba, delle corna, delle gambe caprine e del satiro ‘essere ibrido’ formato dalla testa di Dante e dalle gambe di Virgilio, che lo sorregge.¹⁷

Sofferamoci su due espressioni che sia Barański sia Camozzi Pistoja evidenziano in senso profetico e satirico e che si collegano ad altri due punti della *Commedia* fondamentali per il nostro discorso.

E se non fosse ch’ancor lo mi vieta
 la reverenza delle somme chiavi
 che tu tenesti ne la vita lieta,
 io userei parole ancor più gravi.
 (*Inf.*, xix. 100-03)

Dante, consapevole della propria possibile ‘follia’, sa che sta usando ‘parole gravi’ e le sottolinea riconoscendole e auspicandone di peggiori, solo frenato dalla ‘reverenza’ verso la carica papale: un limite di fatto già superato nel momento stesso in cui viene evidenziato. Poco sotto, al termine dell’invettiva di Dante pellegrino, il poeta commenta la reazione di Virgilio:

I’ credo ben ch’al mio duca piacesse,
 con sì contenta labbia sempre attese

¹⁵ Barański, *Dante e i segni*, p. 147.

¹⁶ Cfr. Hodgart; Brillì, ‘Introduzione’, pp. 9-12, 42-43; Frye, *Anatomia della critica*, pp. 311, 313.

¹⁷ Camozzi Pistoja, ‘Profeta e satiro’, pp. 31-35.

lo suon de le parole vere espresse.

(*Inf.*, XIX. 121-23)

Barański riconosce in filigrana a questa espressione di Virgilio il ‘piacere’ di Dio al battesimo di Gesù (Matteo 3. 16-17), parallelo che sancisce una simile ‘iniziazione sacra’.¹⁸ Per Camozzi Pistoja, dopo che ‘Dante si comporta qui come uno dei demoni cornuti sferzatori dell’Ade’, ‘la stessa doppiezza avvolge la contenta labbia di Virgilio’, che potrebbe per lo studioso leggersi, a fronte di ‘tanta grottesca comicità’, anche come un ‘ghigno di scherno’, un ghigno da satiro.¹⁹

Ciò che importa di più, però, è che le ‘parole gravi’ siano designate come ‘parole vere’: ‘designazione generalmente associata alla *pagina sacra*’, nota Barański,²⁰ e parole satiriche, ‘dal significato “nudo”, schietto, prive dell’integumento allegorico’, per Camozzi Pistoja, gli ‘inornata nomina’ dell’*Ars Poetica* oraziana (*Ars Poetica*, 234).²¹ A proposito di ‘inornata nomina’, non si può non pensare qui alla ‘contrapposizione a distanza’ instaurata nel canto II dell’*Inferno* tra ‘parola ornata’ e ‘vere parole’, di cui tratta Andrea Battistini ne *La retorica della salvezza*:²²

Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò c’ha mestieri al suo campare,
l’aiuta sì ch’i’ ne sia consolata.

(*Inf.*, II. 67-69)

‘Oh pietosa colei che mi soccorse!
e te cortese ch’ubidisti tosto
a le vere parole che ti porse!

(*Inf.*, II. 133-35)

Virgilio informa Dante di essere stato incaricato da Beatrice di recuperarlo dalla selva oscura e che allo scopo la donna ha fatto appello alla sua ‘parola ornata’ di poeta. A sua volta, Dante riconosce le parole della donna come ‘vere parole’. La ripetizione dello stesso termine con due diversi aggettivi, come avviene in *Inferno* XIX, istituisce di per sé un parallelismo/antitesi e nello specifico del canto II contrappone la retorica classica a

¹⁸ Barański, *Dante e i segni*, p. 155.

¹⁹ Camozzi Pistoja, ‘Profeta e satiro’, p. 35.

²⁰ Barański, *Dante e i segni*, p. 154 (corsivo nel testo).

²¹ Camozzi Pistoja, ‘Profeta e satiro’, p. 32. Orazio, “‘Ars Poetica’” (“Epist.” II 3), in *Epistole e ‘Ars Poetica’*, a cura di Ugo Dotti (Milano: Feltrinelli, 2008), pp. 157-97 (p. 176).

²² Andrea Battistini, *La retorica della salvezza: Studi danteschi* (Bologna: Il Mulino, 2016), p. 37.

quella cristiana: della prima vengono da subito dichiarati i limiti di ‘verità’, che sono i limiti stessi di Virgilio personaggio (vissuto ‘nel tempo de li dèi falsi e bugiardi’, *Inf.*, I. 72). Se per Dante la retorica classica, in linea con il pensiero di Agostino, è la base da cui partire e su cui si fonda l’intero poema, essa tuttavia non basta per accedere alla verità cristiana e viene superata continuamente e dichiaratamente dalla retorica della *Commedia*.

Tali tessere qualificative delle ‘parole’ interessano qui perché se ne ritrova una coppia proprio in *Paradiso* XVII, in riferimento alle profezie sul destino di Dante:

dette mi fuor de la mia vita futura
 parole gravi [...]
 [...]
 ma per chiare parole e con preciso
 latin rispuose quello amor paterno.
 (*Par.*, XVII. 22-35)

Le ‘parole gravi’ sono quelle che Dante ha ricevuto sul suo futuro esilio fino a quel punto, poco chiare e dure a sentirsi; le ‘chiare parole’ sono quelle di Cacciaguida di cui si è già parlato, finalmente chiarificatrici, non oscure come le precedenti, ma ugualmente ‘gravi’: esse, infatti, confermano quelle profezie e sono anzi doppiamente ‘gravi’, perché dolorose a riceversi e ‘aspre’ nel tono, dal quale deriva la loro ‘chiarezza’, esempio della ‘parola brusca’ che Dante a sua volta dovrà usare. Pare significativo che le stesse ‘parole gravi’ con le quali è profetizzato a Dante un destino da profeta esule, ‘chiare’, nel senso di ‘nude’ (‘rognà’), che ne ispirano di ‘brusche’, si trovino anche a *Inferno* XIX, pronunciate da Dante stesso, già profeta-satiro, e là designate come ‘vere’; ‘vere’ come quelle ‘inornate’ di Beatrice che scacciano in Dante il timore di essere ‘folle’ (*Inf.*, II. 35), il medesimo timore che si ripropone solo per essere ancora scongiurato quando Dante pronuncia le sue ‘parole gravi’ e ‘vere’. Il sistema di rimandi, in punti chiave del poema, mostra un’ossessione etica legata al linguaggio e una specifica idea di come il linguaggio debba essere per assolvere al proprio alto compito etico, in ‘chiare’ e martellanti parole come la semplice espressione ‘parole vere’.

Un altro punto fondamentale in cui la verità delle parole è rivendicata da Dante, con riferimento all’impresa del poema nel suo complesso, è al centro dell’*Inferno*, nel canto XVI.

Sempre a quel ver c’ha faccia di menzogna

de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote,
 però che senza colpa fa vergogna;
 ma qui tacer nol posso; e per le note
 di questa comedia, lettor, ti giuro,
 s'elle non sien di lunga grazia vòte,
 ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro
 venir notando una figura in suso,
 maravigliosa ad ogne cor sicuro.
 (*Inf.*, XVI. 124-32)

La ‘figura [...] maravigliosa’ è Gerione, il mostro che trasporta sul dorso Dante e Virgilio dal cerchio settimo al cerchio ottavo. Teodolinda Barolini²³ e Zygmunt Barański²⁴ hanno interpretato questa figura e tutto il canto XVI in senso metaletterario, considerando il fatto che proprio in questo punto Dante nomina per la prima volta titolo e genere del proprio poema: ‘comedia’. Prima ancora della lunga e dettagliata descrizione di Gerione, condotta nel canto successivo, Dante anticipa con suspense il suo arrivo definendolo ‘figura [...] maravigliosa’, di un meraviglioso che sembra inverosimile: l’autore qui sente addirittura la necessità di un appello al lettore di avvertimento che, nonostante sia opportuno evitare di dire cose inverosimili, egli decide di non tacere, sfruttando anzi così l’occasione per rivendicare personalmente la veridicità di ciò che sta per dire. Barański osserva che la questione della ‘verità’, ben distinta da quella di verosimiglianza, è ‘cruciale’ nel Medioevo: spesso le due categorie erano opposte e ‘i dibattiti sulla relativa verità dei diversi generi di scrittura erano centrali’, al punto da ‘stabilire una gerarchia testuale basata sul rapporto dei generi con il vero’.²⁵ Lo studioso sostiene che qui, a differenza del punto del *Convivio* che questo passo richiama, nel quale Dante discute del senso allegorico – ‘quello che si nasconde sotto ’l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna’ (II. i. 3) –, l’autore sta dicendo che il suo poema non è una ‘bella menzogna’ che nasconde la ‘veritade’, ma è un ‘ver’ che ha solo ‘faccia di menzogna’. Questa ‘faccia di menzogna’ è equiparata sia da Barański sia da Barolini a Gerione stesso, il quale ha però la ‘faccia d’uom giusto’ (*Inf.*, XVII. 10) ed è ‘sozza imagine di froda’ (*Inf.*, XVII. 7): Gerione raffigurerebbe così ‘sia il poema sia il suo contrario’.²⁶

²³ Teodolinda Barolini, ‘Ulisse, Gerione e l’aeronautica della transizione narrativa’, in *La ‘Commedia’ senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale* (Milano: Feltrinelli, 2003), pp. 74-109.

²⁴ Barański, ‘Il “meraviglioso” e il “comico” (*Inferno*, XVI)’, in *Sole nuovo*, pp. 153-82.

²⁵ Barański, *Sole nuovo*, p. 177.

²⁶ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 100.

Al di là della specifica funzione di Gerione come costruzione metapoetica, è chiaro che in questo passaggio sia posto in questione il poema stesso, la letteratura stessa, ‘l’inautenticità inerente a ogni forma narrativa’.²⁷ Bruno Nardi, nel saggio *Dante profeta*, sostiene che Dante credesse davvero che gli fosse concesso da Dio di visitare l’aldilà perché lo descrivesse in poesia e afferma che ‘in ogni poeta veramente ispirato, c’è la natura del profeta, e il profeta è a suo modo un poeta’.²⁸ Barolini cerca di superare la ‘dicotomia *theologus-poeta*’ che ha lungamente diviso gli studi danteschi, per accettare ‘le rivendicazioni profetiche alle condizioni che il testo ci impone’, e così osservare ‘la pressione che tali rivendicazioni esercitano su un poeta’: secondo la studiosa, ‘Dante usava consapevolmente i mezzi della finzione letteraria [...] al servizio di una visione che riteneva vera’.²⁹ Per Barański, la *Commedia* è un ‘meraviglioso’ vero, ‘perché è partecipe della Verità’,³⁰ e per mezzo del poema Dante rivendica ‘per la poesia il primato gnoseologico, perché [...] essa riesce a far combaciare nel modo più effettivo la forma e il contenuto del creato’.³¹ Tuttavia, essa mantiene necessariamente una ‘faccia di menzogna’, perché, nota Barolini, ‘perfino una *comedia*, per poter diventare un testo, deve entro un certo limite adattarsi a quell’umana e dunque fraudolenta costruzione che è il linguaggio’.³² La letteratura ha ‘faccia di menzogna’, è finzione per definizione, ma al poema dantesco ‘ha posto mano e cielo e terra’ (*Par.*, xxv. 2): ancora Barolini osserva che ‘le sue pretese religiose rendono la sua preoccupazione particolarmente urgente’.³³ I ruoli di profeta e poeta non sono distinti, ma, come osserva Nardi, sono fortemente interrelati e in questa relazione si devono comprendere, poiché quanto più Dante riesce a essere bravo poeta, tanto più riuscirà efficace profeta e, viceversa, la sua poesia, proprio perché è spinta dal compito di trasmettere un’ardua verità, dispiega tutte le sue forze.

Sulla forza ‘meravigliosa’ della *fictio* di dire la verità interviene Gadda con una memorabile sentenza, nella recensione a una rappresentazione di *Amleto*. Prima di leggerla, andiamo a vedere il punto della tragedia a cui Gadda si riferisce: la ‘play within the play’ organizzata da Amleto nell’atto II. Una compagnia di attori arriva alla corte di Elsinore e il principe di Danimarca decide di far loro mettere in scena *The Murder of*

²⁷ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 91.

²⁸ Bruno Nardi, ‘Dante profeta’, in *Dante e la cultura medievale* (Roma-Bari: Laterza, 1985), pp. 265-326 (p. 294).

²⁹ Barolini, ‘Dante e la creazione di una realtà virtuale: realismo, ricezione e le risorse della narrativa’, in *La ‘Commedia’ senza Dio*, pp. 11-35 (pp. 17, 27, 22).

³⁰ Barański, ‘*Sole nuovo*’, p. 179.

³¹ Barański, ‘La vocazione enciclopedica’, in *Dante e i segni*, pp. 100-01.

³² Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 93.

³³ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 26.

Gonzago, la storia di un delitto, con inserto di qualche verso scritto da lui stesso: tutto ciò per cercare di capire dalle reazioni del re spettatore se egli sia colpevole dell'assassinio del padre di Amleto, come predetto dal fantasma di questi.

I have heard
 that guilty creatures sitting at a play
 have by the very cunning of the scene
 been struck so to the soul that presently
 they have proclaim'd their malefactions;
 for murder, though it have no tongue, will speak
 with most miraculous organ. I'll have these players
 play something like the murder of my father
 before mine uncle: I'll observe his looks;
 I'll tent him to the quick: if he but blench,
 I know my course. The spirit that I have seen
 may be the devil: and the devil hath power
 to assume a pleasing shape; yea, and perhaps
 out of my weakness and my melancholy,
 as he is very potent with such spirits,
 abuses me to damn me: I'll have grounds
 more relative than this: the play's the thing
 wherein I'll catch the conscience of the king.
 (*Hamlet*, II. 2. 587-604)³⁴

Nonostante Amleto si sia appena auto-dannato per la propria inazione e inclinazione a sfogarsi solo a parole invece di vendicare coi fatti la morte del padre, egli decide che una 'play', una rappresentazione teatrale finzionale fatta di parole, sia 'the thing' 'to catch the conscience of the king'. E ancora più interessante è che la verità rivelata ad Amleto dal fantasma del padre ('the spirit') sia qui soppiantata da 'grounds more relative than this', prove più certe: paradossalmente, una messinscena, ugualmente 'fantasmatica'. Colpisce qui che il fantasma, ipotizzato come il diavolo che sa assumere 'a pleasing shape', una *mirabilia* con 'faccia giusta', sia associato da vicino e per contrasto con una 'play', una creazione verbale ugualmente falsa, finzionale, ma 'vera', il 'ver ch'ha faccia di menzogna', che è anche in grado di avere un impatto sugli atti delle persone, di azionare delle conseguenze con la rivelazione della verità. Di nuovo, una creazione letteraria,

³⁴ William Shakespeare, *Amleto*, a cura di Keir Elam (Milano: BUR, 2006), pp. 264-67.

dunque finta ma vera e investita di un alto compito etico, che afferma la propria autenticità in associazione/contrasto con una figura ‘meravigliosa’ e vera.

Gadda individua in questa strategia metateatrale di Shakespeare la dimostrazione dell’essenza stessa dell’arte:

Quei comici che il re usurpatore ed assassino aveva consentito fossero accolti a palazzo, perché distraessero Amleto dalla tetraggine, e dalla cupezza della sua ritenuta follia – teatro, versi recitati, parole – quei comici, essi proprio, vengono da Amleto adoperati a raggiungere il fine della procedura: cioè la prova. In questo, è chiaro, il genio dialettico e metafisico dello Shakespeare sembra indicare una suprema funzione del teatro e dell’arte in genere, contro l’opinione frivola che l’arte costituisca uno svago, un semplice ‘divertissement’: il teatro, e l’opera d’arte in generale, può essere e perciò deve essere l’indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità.

(‘*Amleto*’ al teatro Valle, in *VM*, 541)

L’*Amleto* è un punto di riferimento per Gadda e si può riconoscere il protagonista shakespeariano nel suo Gonzalo della *Cognizione del dolore*;³⁵ in questa tragedia e nello specifico in questa scena, egli trova dispiegato il senso dell’arte quale ‘fattivo’ ‘indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità’. Questa sentenza è uno dei motivi fondanti di questa tesi: per Dante e per Gadda la scrittura può e deve essere uno strumento etico di rivelazione della verità, nella menzogna della *fictio*.

Dopo aver visto l’investitura dantesca e avere introdotto il confronto con Gadda, inquadrandolo, con l’*Amleto* shakespeariano, nell’ambito di un discorso sull’essenza della letteratura in generale, nel prossimo paragrafo ci si focalizzerà sulla responsabilità etico-conoscitiva che Gadda affida alla propria scrittura.

1.3 – Il ghigno isolato di Gadda

Ora leggeremo alcune dichiarazioni di poetica attraverso cui Gadda delinea per sé la figura di un *outsider*, della società e della società letteraria in specie, a cui la condizione di sofferto isolamento consente una conoscenza onnicomprensiva del bene e del male

³⁵ Per la presenza dell’*Amleto* in Gadda si veda: Giuseppe Stellardi, ‘Amleto’, *A Pocket Gadda Encyclopedia*, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/amletostellardi.php>>; Manuela Bertone, “‘Nel magazzino, nel retrobottega del cervello / Within the book and volume of my brain’: per l’*Amleto* di Carlo Emilio Gadda”, in *Gadda. Meditazione e racconto*, pp. 105-36; Robert S. Dombroski, ‘A Baroque Ethics’, in *Creative Entanglements*, pp. 74-95.

della realtà, utile alla loro completa rivelazione. Questa è annunciata quale riscontro scritto veritiero, vario e ‘brusco’, una forma molto simile, come suggeriremo, a quella della missione profetico-satirica dantesca, sebbene con possibilità di impatto opposte.

Gadda si autoconferisce una sorta di investitura profetica nel bizzarro manifesto di poetica *Tendo al mio fine*, che apre la sua seconda raccolta di racconti, *Il castello di Udine*. In nota al titolo del saggio, l'autore specifica che si tratta di un ‘riscontro del Ns. a un referendum indetto da “Solaria” nel 1931, circa le “tendenze” degli scrittori interrogati’; e facendo gioco sul doppio significato di ‘fine’, ovvero ‘morte’ e ‘finalità’, rivela che ‘il Ns. si dà l’aria di rispondere al referendum, ma devolve la pagina ad espressione lir[ica] della propria amarezza’ (p. 122, n. 1). Il testo fa ripetutamente emergere quella rabbiosa ‘amarezza’ da una patina letteraria parodiante un proemio epico.

Tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s’è creduto di proponermi come formate cose ed obbietti: come paragrafi immoti della sapiente sua legge. [...] Era ed è la legge che custodisce ed impone l’inutilità marmorea del bene, che ignora o misconosce le ragioni oscure e vivide della vita, la qual si devolve profonda: deformazione perenne, indagine, costruzione eroica.

‘Umbra profunda!’, diceva di sé l’Arrostito. Tendo a dare di questa devoluzione un segno, tenue e forse indecifrato algoritmo in sul marmoreo muro della legge, della virtù e dell’inutilità veneranda.

(*Tendo al mio fine*, in *CDU*, 119)

La ‘legge’ è ‘in senso lato, agnatizio e tribuico’, il ‘sistema delle inibizioni che costituiscono eredità normativa della tribù. Nel caso del Ns. la tribù è il ceto mercativo-politecnico di Milano e dintorni’ (p. 122, n. 2): all’‘inutilità marmorea del bene’, oggetto di scrittura imposto da tali convenzioni, Gadda oppone la propria osservazione delle ‘ragioni oscure e vivide della vita’. Se la vita come egli la esperisce è deformazione, anche il suo modo di indagarne e rivelarne la natura deformata deve essere un’operazione di deformazione, deve forzare le inibizioni, per lasciare un ‘segno’ vero e non inutile su quel marmo.

L’esperienza della deformazione si presenta dall’inizio come condizione isolata e questo isolamento patito si intreccia all’esigenza di rappresentare la complessità della vita per come la si è appunto sofferta.

Umiliato dal destino, sacrificato alla inutilità, nella bestialità corrotto, e però atterrito dalla vanità vana del nulla, io, che di tutti li scrittori della Italia antichi e moderni sono quello che più possiede

di comodini da notte, vorrò dipartirmi un giorno dalle sfiancate sèggiole dove m'ha collocato la sapienza e la virtù de' sapienti e de' virtuosi, e, andando verso l'orrida solitudine mia, levarò in lode di quelli quel canto, a che il mandolino dell'anima, ben grattato, potrà dare bellezza nel ghigno.

(*Tendo al mio fine*, in *CDU*, 119)

L'autore si sente titolare unico di un destino di sofferenza e cognizione della 'vanità vana del nulla' e questa sensazione di 'orrida solitudine' scatena la decisione di un isolamento poetico volontario, condizione di libertà dalle convenzioni necessaria a rendere conto di un personale processo di conoscenza. 'Levarò' inaugura una serie di martellanti futuri di 'dire' in anafora che intonano il testo a proemio e che 'suonano' come un'autoinvestitura sacra, da profeta; in più, si noti il particolare del 'ghigno', che suggerisce, in aggiunta alla sacralità dello *status* profetico, un ruolo di satiro altrettanto rivelatore e altrettanto *outsider*, figure che si sono viste unite nel Dante di *Inferno* XIX.

Gli oggetti dell'indagine e del canto gaddiani, e le modulazioni di questo canto, non consentono omissioni:

Sarò il poeta del bene e della virtù, e il famiglio dell'ideale: ma farò sentirvi grugnire il porco nel braco: messi il grifo e le zampe dentro e sotto dal cùmulo della gianda, dirà la sua cupida e sensual fame con le vèntole balbe degli orecchi e immane gaudio di tutto il cilindro del corpo. E fremirà nel suo codino cavaturaccioli.

Grugnerà, dirà; finché la pazza frusta lo farà miaulare come il gatto pestato in sulla coda, e saltare come il cavallo legato, quando arde la stalla.

(*Tendo al mio fine*, in *CDU*, 119-20)

Al netto della patina arcaica dello scritto, qui è evidente il dantismo da *Inferno* VIII ('Quanti si tegnon or là sù gran regi | che qui staranno come porci in brago', 49-50), mentre meno sicura è la derivazione dantesca di 'grifo' e La 'cupida e sensual fame' del 'porco in brago' potrebbe richiamare anche tutto il paesaggio infernale da cui proviene: i cerchi di incontinenza, ma anche quello successivo della frode e il peccato dantesco principe, la *cupiditas* (oggetto anche della vista invettiva di *Inferno* XIX), che sottende tutto l'inferno. Il porco e il fango, immediati simboli di ciò che è basso, brutto e sporco, sono caricati dall'eco dantesca di una connotazione etica negativa. Al porco sono affidati i futuri di 'dire' ed esso così si identifica direttamente con il poeta: il vizio stesso 'dirà', 'grugnerà' la propria parte di verità, la 'rogna' si rivelerà da sé stessa.

Il 'porco' gaddiano a cui è affidato il futuro di un racconto universale sembra legato alla *Commedia* più che per la singola scena di provenienza. Così come il raggio

d'azione di questa gaddiana indagine-grido deve includere tutto, dalla virtù al vizio, anche Dante è infatti il poeta della virtù e del vizio, di inferno e paradiso, del tutto, e deve esserlo utilizzando tutto il linguaggio a disposizione, dai 'porci in brago' alla 'novella fronda', che Gadda cita più oltre nello stesso testo.

Tendo a una sozza dipintura della mandra e del suo grandissimo e grossissimo intelletto: tendo a far che vādino contenti li eroi [...]. Ma altri saranno macilenti e cavi nel viso, come io sarei, se avessi a vivere dell'eredità de' miei padri, e sostentarmi con l'arrosto delle ipoteche; questi aranno cenci e pidocchi, e diranno parole bruttissime incontro a tutti e tal fiata insino incontro alla sempiterna divinità di Nostro Signore; del che aranno castighi orrendi e meritatissimi, come quello dell'udir periodare i laureati scrittori della Italia, essendo essi digiuni di sillabe e di patate. [...] E di nuovi mèriti arà fronda novella, e germeni nuovi, la primavera.

(*Tendo al mio fine*, in *CDU*, 120)

Questa dichiarazione di intenti onnicomprensivi sembra una carrellata mista di inferno, purgatorio e paradiso, con arcaismi di peso dantesco, dalla 'mandra fortunata' (*Purg.*, III. 86), alle 'menti grosse' (*Par.*, XIX. 85), ai bestemmiatori della 'sempiterna divinità' (*Inf.*, XI. 47; *Par.*, XIX. 58), al 'rinovellarsi' della 'fronda' (*Purg.*, XXXIII. 143-44): tutto sarà oggetto di scrittura, nulla sarà omesso, nessun tipo di parola sarà bandito, 'tutto saravvi', 'sogni e chimère', 'sputi e catarri' (p. 121).

La realtà di Gadda è flusso deformante e vario, di cui spesso sono sottolineati gli aspetti fluidi e disgustosi, come quest'altro 'braco' di 'porci', giudicato dal Gonzalo protagonista del romanzo *La cognizione del dolore*:

'Vuoi il caffè?', gli chiese dolcemente. Egli la guardò senza rispondere, poi disse, torvo: 'Perché tutti quei maiali per casa?'

[...]

Avrebbe voluto inginocchiarsi e dire: 'perdonami, perdonami! Mamma, sono io!'. Disse: 'Se ti trovo ancora una volta nel braco dei maiali, scannerò te e loro....'.

(*C*, 736-37)

La madre di Gonzalo accoglie in casa folle di compaesani, che il figlio considera una massa eterogenea di 'porci' da punire in un dantesco 'braco'.

Come la realtà che deve svelare, la pagina di Gadda tende a presentarsi, e nel manifesto *Tendo al mio fine* di fatto si presenta, come un fluido 'braco' fitto di varie immagini, 'broda' di eterogenee enumerazioni.

A proposito di braco ed enumerazioni, si legga l'*incipit* di una recensione gaddiana al romanzo autobiografico *Journal du voleur* di Jean Genet, *Il faut d'abord être coupable*:

È il motto in fascetta. L'autore traspone in un giudizio parenetico, di timbro che sarei tentato qualificare agostiniano (egli è ateo), quello che per il mio criterio più pedestremente enumerativo, fondato sui cataloghi, arrossato all'opera dall'incendio del probabile, confortato da discriminazioni questurinesche nei più sani propositi, è invece il vecchio (e discutibilissimo) canone: 'primum vivere, deinde philosophari'. Per meritare un bel regno dei cieli senza Trinità, e il perdono d'un giudice che non è Cristo ma la coscienza generale del 'milieu' umano, si deve primamente rivoltolarsi per una sorta di novo gaudio nel braco umiliato del dolore, e praticare il furto e tradire: e adire, in letizia, la inclinazione un tantino quattrocentesca del Bazzi.

(*Il faut d'abord être coupable*, in *VM*, 612)

In questo commento all'autobiografia di un ladro, Gadda riflette sulla necessità di una dialettica bene/male per una loro vera comprensione, e simboleggia il concetto di 'male' con l'immagine del 'braco umiliato del dolore', in cui 'rivoltolarsi'. Anche il 'porco in braco' di *Tendo al mio fine* prova 'gaudio' nel 'rivoltolarsi': le immagini sono sorelle e servono entrambe a significare un 'male' che necessariamente va affiancato al 'bene', là nella scrittura, qui nell'esperienza biografica di scrittore. Ma il 'vivere' è dichiarato propedeutico proprio al 'philosophari', quale necessaria esperienza finalizzata alla conoscenza delle 'ragioni oscure e vivide della vita'. L'autoriconoscimento gaddiano di un 'criterio pedestremente enumerativo' (di cui torneremo a parlare al capitolo 4) pare degno di nota nel contesto di una visione 'totalizzante' della scrittura, che deve comprendere tutto, inclusa la posizione etica dell'autore. La formula 'enumerativa' 'primum... deinde...' ricorda il precetto satirico che si diceva del 'primum seipsum [...] usque ad nationem': prima il satiro deve fare i conti con la propria condotta, dopo essersi immerso nella realtà, poi può allontanarsi e giudicare i comportamenti altrui.

Capiamo, dunque, che il 'braco' della vita e dell'opera in Gadda ha un forte peso etico e serve a rappresentare icasticamente il suo 'canto' onnicomprensivo, il quale assume i toni del profetismo e della satira che si sono riconosciuti nella missione di Dante. Le dantesche 'parole gravi' e 'brusche' sono in *Tendo al mio fine* le 'parole bruttissime' veicolo di 'castighi orrendi e meritatissimi': vi si ritrova l'isolata istanza giudicante solennemente investita dai verbi futuri, i quali indicano un compito universale rivolto alla posterità, di premio, ammonizione e biasimo, quale quello della *Commedia*, 'il più

esemplare processo al mondo *sub specie* letteraria', come osserva Aldo Pecoraro, riconoscendovi un modello per il giudizio che attraversa la *Cognizione* gaddiana.³⁶

La violenza e gli effetti delle 'parole bruttissime' di Gadda sono gli stessi di quelli temuti da Dante e previsti da Cacciaguada:

e se qualche mal odore torcerà lo stomaco a qualcheduno delli eroi, manderemo per sali ed aròmi, da corroborarlo.

(*Tendo al mio fine*, in *CDU*, 121)

Il campo semantico del cattivo sapore/odore è il medesimo di *Paradiso* XVII, con l'aggiunta di ironia disincantata: l'autore non sarà sicuramente preoccupato di quelle reazioni. Ma se il 'grido' dantesco sarà 'vento' che percuoterà 'le più alte cime', il canto di Gadda sarà invece infine ricoperto dall'erba:

E leggerò i libri sapientissimi delli scrittori, infino a che, sopra alla mia trapassata sapienza, vi crescerà l'erba.

[...]

E in sul muro, che chiude il Campo, si leggerà, mal vedibile, un segno: un segno inscritto col sangue.

Crescerà ne' vecchi muri l'urtica: e l'erba di sopra la lassitudine mia.

E l'erba, che sarà cresciuta, la mangerà il cavallo, che campato sarà.

(*Tendo al mio fine*, in *CDU*, 122)

Gadda in nota spiega che 'lassitudine' è 'interpretazione biologica della morte' e 'il cavallo è la saluberrima stupidità, superstite e pascolante sopra la vana fatica del pensiero' (p. 123, nn. 10, 11): egli sa già che la fatica del suo 'cammino solitario' non sarà compresa dai posteri e dunque non sarà 'vital nodrimento' (*Par.*, XVII. 131) per nessuno. Sulla dimensione della ricezione del messaggio profetico si tornerà al paragrafo 1.5; qui si noti la sola intenzione di rappresentazione giudicante a stretto confronto con quella dantesca.

I 'castighi orrendi e meritatissimi' riservati agli immersi nel braco si ritrovano, come si accennava, nell'immersione nel 'braco' minacciata dal Gonzalo della *Cognizione* alle folle che occupano la sua casa. Per Alberto Godioli, '*Tendo al mio fine*, in apertura, fissa i termini del dissidio che attraversa l'intero volume' e tutta l'opera gaddiana fino al culmine della *Cognizione* (per modificarsi in più aperto dialogo polifonico nel *Pasticciaccio*). L'isolata istanza giudicante opposta alla generale 'stupidità' si

³⁶ Aldo Pecoraro, *Gadda*, pp. 124-26.

ingrandisce sempre più da un'opera all'altra, diventando il motore della scrittura gaddiana, contro ogni utopia di ritorno ai modelli della 'medietà' ottocentesca.³⁷ L'isolata 'cognizione del dolore' è la condizione necessaria e sufficiente a Gadda per esporre la verità di quel dolore, un compito che automaticamente deriva da quella condizione e che ha la solennità e la violenza della missione profetico-satirica dell'esule Dante.

1.4 – Gadda, *Macbeth*, Dante e la doppia magia della parola

In questo paragrafo torneremo, come nel secondo, a confrontare Dante e Gadda sulla loro missione di verità, partendo però da Gadda e da un suo diretto riferimento a Dante quale modello di smascheramento della frode. Guarderemo non più alla parola con 'faccia di menzogna', ma alla menzogna smascherata dalla parola, alla convinzione dantesca e gaddiana che la parola abbia il doppio potere magico (che è quello della satira primitiva) di produrre la frode, ma anche di rovesciarla con la verità.

Ecco il riferimento gaddiano a Dante che ci interessa particolarmente:

Dei molti scrittori italiani che percepirono la vanità e l'iniquo di certe consecuzioni parolaie, citerò solo (per grossi esempi) il Boccaccio, il Dante, il Galileo, il Manzoni. Levano talora l'edificio del giudizio sopra una sola frase o parola accattata sagacemente e poi diabolicamente inserita nel testo, a dileggio ed a confusione de' frodatori. Il 'velen dell'argomento' è loro familiare. Il loro scherno e la loro polemica, in questi casi, hanno una radice che si potrebbe dir filologica: ed è radice diritta. La frode si rivela dal suo nome, come il ladro dal marchio che gli è stato impresso a fuoco sulla fronte: ed essi, per denunciare la frode, ne danno a conoscere il nome.

(*Meditazione breve circa il dire e il fare*, in *VM*, 451-52)

L'autore raggruppa quattro autori di riferimento, all'insegna della verità: essi hanno tutti la capacità di esporre la frode 'filologicamente', semplicemente includendo la lingua falsa nei loro testi, per evidenziarne la falsità. 'Velen dell'argomento' è citazione da *Purgatorio* XXXI. 75, dove il 'veleno' è attribuito al rimprovero di Beatrice a Dante. Questo aspro e sottile rimprovero è necessario al pentimento del pellegrino e dunque alla sua salvezza, nonostante la resistenza che provoca in lui ('Con men di resistenza si dibarba | robusto cerro [...] ch'io non levai al suo comando il mento', 70-73); in questo episodio si assiste

³⁷ Godioli, *La scemenza del mondo*, pp. 80-145.

al potere performativo del linguaggio, caratteristico del sacramento cristiano della confessione: solo con il nominare i peccati, associato a pentimento, si può ottenere il perdono. Il ‘velen de l’argomento’ di Beatrice può essere dunque assunto a simbolo del potere che hanno le parole nel mostrare il male, oltre ogni resistenza che la loro forma ‘brusca’ può provocare. Gadda riconosce a Dante e agli altri autori citati proprio questa capacità di esposizione della ‘rognà’: nei loro testi la ‘frode’ si rivela con le parole, dal proprio stesso basso nome, ‘murder [...] will speak | with most miraculous organ’ (*Amleto*, II. 2. 592-93). L’‘indefettibile strumento della verità’, fatto di parole, dà la possibilità, come lo spettacolo teatrale ad Amleto, di ‘provare’, di mostrare la frode con le parole e anche la frode che è nelle parole, semplicemente usando quelle parole e mostrandole come false: la frode si serve di parole, si scopre con le parole e si combatte con le parole.

Per Gadda non c’è distinzione tra fatti e parole, e questo è il tema centrale del saggio da cui è tratto l’ultimo brano citato, *Meditazione breve circa il dire e il fare*:

Quando scriverò la Poetica, dovrà, ognuno che si proponga intenderla, rifarsi dal leggere l’Etica: e anzi la Poetica sarà poco più che un capitolo dell’Etica: e questa deriverà dalla Metafisica.
(*Meditazione breve circa il dire e il fare*, in *VM*, 444)

La poetica fa tutt’uno con l’etica, la dottrina del bene e del male, che concerne la vita pratica dell’uomo. La tesi dell’autore è che non solo ‘*nomina sunt consequentia rerum*’, ma che è vero anche il contrario: le ‘frasi destituite di senso’, che ‘hanno grande effetto su taluni giovani’, possono avere conseguenze nefaste sulla vita della società intera, assumendo ‘valore di paradigma etico, di canone pratico’ (p. 450).

come il nulla genera il nulla, così quelle celesti musiche generano le musiche tragiche, gli atti spropositati, gli atti inutili, e lo sperpero delle fortune e dei destini: piegano talora verso l’ombra il destino dei figli, per una parola! per una parola ch’era bella da dire, da sentir dire! E accumulano la bestialità sopra la bestialità, come uno strato di sterco sopra a quello dei predecessori.

[...]

finiscono essi stessi con prendere per buona la loro cattiva espressione, ch’è quella della vanità e della frode, e di una smodata concupiscenza: e ci edificano sopra la vita falsa.

(*Meditazione breve circa il dire e il fare*, in *VM*, 444, 450-51)

Si accostino a queste preoccupazioni gaddiane delle preoccupazioni simili:

Questo è l'errore de l'umana bontade in quanto in noi è da la natura seminata e che 'nobilitade' chiamare si dee; che per mala consuetudine e per poco intelletto era tanto fortificato, che l'oppinione, quasi di tutti, n'era falsificata: e de la falsa oppinione nascevano li falsi giudicii, e de' falsi giudicii nascevano le non giuste reverenze e vilipensioni; per che li buoni erano in villano dispetto tenuti, e li malvagi onorati ed essaltati.

(*Convivio*, IV. i. 7)

Qui Dante sta introducendo il discorso sulla nobiltà che occupa il quarto libro del *Convivio*. Prima di tutto è sua cura correggere 'li errori de la gente' (i. 5) riguardo a tale concetto ('intendo riducer la gente in diritta via sopra la propria conoscenza de la verace nobilitade', i. 9), partendo proprio dalla metodica demolizione del 'falso': 'a riprovare lo falso s'intende in tanto in quanto la veritade meglio si fa apparire' (ii. 15). 'La frode si rivela dal suo nome' e lascia spazio libero alla verità.

Come accennato, la 'frase [...] diabolicamente inserita nel testo' della *Commedia* di cui parla Gadda non è solo il linguaggio che espone la frode, ma anche il linguaggio della frode stessa che si espone da solo. Si è già detto della 'parola ornata' di Virgilio, contro le 'vere parole' di Beatrice (*Inf.*, II. 67, 135). Honess si è ampiamente occupata del ruolo del linguaggio nella caratterizzazione dei personaggi della *Commedia* e dei diversi modelli di società che vi si contrappongono. Secondo la studiosa, 'the *Commedia* repeatedly draws a parallel between misconduct in relation to one's community and a misuse of language, and, conversely, shows that to fulfil one's proper role within the community one must possess also adequate communication skills'.³⁸ Francesca mente (*Inf.*, v), Ulisse condanna sé e i compagni con la sua 'orazion picciola' (*Inf.*, XXVI. 122), i barattieri e i loro guardiani usano il linguaggio per ingannarsi a vicenda (*Inf.*, XXI-XXII): il cattivo linguaggio fa parte dei peccati, corrompe la società, conduce all'inferno e caratterizza l'inferno stesso, luogo in cui la cattiva società si perpetua in eterno. L'esposizione di questa frode ancipite, fatta di parole non meno che di atti, è parte di un'operazione espressiva che non può che proporsi come antidoto: il Dante *outsider* paradossalmente agirà più efficacemente all'interno della comunità degli uomini, poiché userà un linguaggio 'vero', la cui verità è garantita dall'ispirazione divina e dal particolare uso impartito da Cacciaguida: 'clarity, comprehensibility and, perhaps most importantly, a flexibility which privileges the message over conventional restrictions of style, genre

³⁸ Honess, *From Florence to the Heavenly City*, p. 172.

and language'.³⁹ Si tratta della chiarezza e della flessibilità che uniche consentono l' 'infuturarsi' della vita del poeta in azione concreta sugli atti di un pubblico vastissimo di destinatari.

Tale forza di antidoto delle 'parole vere', per Gadda, deve contrastare le parole della frode, in una battaglia interna al linguaggio stesso:

In ambiente bugiarda, in circostanza corrotta, lo spirito dello scrittore è preso da un'angoscia, da un'unica: col suo segno, duro segno, reagire alla scioccaggine. La falsità frusta o melensa d'alcuni ideogrammi regolamentari mi astringe a tentar d'inscriverne altri sulle pareti dello speco, più adeguati a conoscenza.

(*Come lavoro*, in *VM*, 435)

Il 'segno' che in *Tendo al mio fine* (1931) era 'tenue e forse indeciftrato', ma forte del suo isolamento e 'inscritto col sangue' (pp. 119, 122), è nel saggio *Come lavoro* (1949) 'duro segno', il cui compito è di 'reagire', di fare resistenza necessaria alla 'scioccaggine', a un' 'ambiente bugiarda', 'falsità frusta o melensa'. L'essere 'frusto', stantio, vano del linguaggio è per Gadda la stessa cosa che l'essere falso ('la vanità e l'iniquo di certe consecuzioni parolaie', *VM*, 451), è il consapevole e colpevole non dire nulla, quando si avrebbe la responsabilità di dire delle cose: lo scrittore ha il compito di 'demandare' alle parole sempre 'novo incarico', come Gadda afferma più avanti nello stesso saggio, non lasciarle in preda alla convenzionalità, continuando a lavorare su di esse come se fossero sempre nuove, applicando una 'brutale deformazione' che le renda sempre significanti qualcosa di 'vero' (p. 437). Solo così, con il linguaggio stesso, lo scrittore può rovesciare gli effetti del linguaggio falso, dunque resistere alla 'vita falsa'.

Questo ancipite potere performativo del linguaggio è concepito come magico da Gadda:

Come la magia e la negromanzia conobbero il valore ossessivo o ricreativo della parola, così questa, anche nella società illuminata, serba il suo contenuto magico. Sta a noi di riscattarla dall'ossessione della frode e di ricreare la magia della verità.

(*Meditazione breve circa il dire e il fare*, in *VM*, 453)

Il confine tra magia nera e magia bianca, tra parola falsa e parola vera, tra inferno e paradiso è molto labile. E la doppiezza di questa magia è bene espressa da una ripetuta occorrenza nei testi gaddiani: il ritornello delle streghe del *Macbeth* (IV. i. 10-11, 20-21,

³⁹ Honess, *From Florence to the Heavenly City*, p. 172.

35-36) che si è già visto in introduzione.⁴⁰ Nella nota pubblicitaria lì citata la magia del ‘pentolone gaddiano’ è rivendicata come non ‘vana’, come varietà volta a far emergere un ‘disegno’ e un ‘giudizio’, a produrre un effetto etico-gnoseologico, dunque una magia positiva.⁴¹ Un’altra occorrenza di quell’ossessionante ritornello si trova con senso invece negativo nel *pamphlet* antifascista *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, scritto tra il 1944 e il 1945 e pubblicato nel 1967. Questa edizione è risultata ‘drasticamente rimaneggiata ed edulcorata’ quando si è riscontrata con il manoscritto originale, scoperto solo in anni recenti e pubblicato nel 2016;⁴² qui si cita l’edizione 1992 di Pinotti per le opere garzantiane curate da Isella, che riprende la 1967, perché è su questa che si è iniziato il presente progetto comparativo, ma si farà riferimento anche alla versione originale, soprattutto perché il confronto fa emergere un aspetto molto interessante e meritevole di future analisi più esaustive: l’edizione licenziata così tardi dall’autore mostra rispetto all’originale un infittirsi dei dantismi. Per Cristina Savettieri, Dante è ‘il vero modello mancato del *pamphlet*’,⁴³ mancato per le differenti possibilità di impatto etico, che noteremo nel prossimo paragrafo. A noi qui però interessano le intenzioni, più degli effetti, e il fatto che Dante sia un modello di intenzione profetica e di responsabilità etica conferita alla parola per il Gadda di *Eros e Priapo* e non solo, nella stretta misura in cui può intendersi ‘profeta’ un autore del Novecento che scrive un trattato antifascista a fascismo quasi superato.

Non palese o per più meglio dire non accetto alla sublime dialessi di alcuni pensatori ed storici, un putrido lezzo redole, su dal calderone della istoria: al rabido, al livido, allo spettrale dipanarsi della tesi, dell’antitesi, della sintesi. Tesi vana, antitesi barocca, e ruffiana sintesi. Che ci ballano, a stratti, la loro ossitona e zoccolata giga d’attorno: d’attorno al sangue, alla vergogna e al dolore: come le tre versiere shakespeariane da torno il caldaro de’ loro malefizî:

double, double toil and trouble:
fire, burn, and cauldron bubble.

‘Italiani! io vi esorto alle istorie!’ Tra le quali ci guazzano dimolte bugie, mi pare a me. Sì, sì, vi esorto alle istorie. Pure io. Mo’ arriva la mia. [...]. È il povero atto di chi leva la sua lampada sopr’alle cose e al loro abominato coacervo, e dice a i’ fratel suo: ‘Fratel mio te tu vedi icché l’è.’ Te tu dirai: a che rimestare in codesto imbratto di che s’è ischifito lo universo; dove tanto

⁴⁰ Shakespeare, *Macbeth*, pp. 984-85.

⁴¹ Nota pubblicitaria, *SGFI*, p. 1238.

⁴² Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo: Versione originale*, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti (Milano: Adelphi, 2016).

⁴³ Savettieri, ‘Il Ventennio di Gadda’.

dolore n'è addosso che a reggerlo a pena devi aver l'animo a la libertà felice della morte? Bene, ti dico, statti cheto: sta' bono: ché il transitus da follia a vita ragionevole non potrà farsi se non prendendo elencatoria notizia delle oscure sentenzie, che hanno scatenato gli oscuri impulsi: e' quali, dirotti i vincoli d'ogni costume e fuggitivi e nel giorno e nel secolo, di penne aliene e de' fasti delle lor bugie si credettono poter vestire la luce della vita: ma erano tenebra e perdizione. (EP, 231-32)

Il *pamphlet* promette continuamente di essere un trattato psicanalitico sul fascismo, ma continuamente prende la via della più pesante invettiva satirica. È il 'calderone della istoria' del ventennio il campo di indagine di questo scritto, un 'caldarò' che, similmente a ciò che si notava in introduzione per il 'pentolone gaddiano', fonde l'imbuto infernale dantesco, la 'caldaia' di pece dei barattieri (*Inf.*, XXI. 55-57) e il 'cauldron' shakespeariano. In particolare, il 'putrido lezzo' (in versione originale, 'merdoso', p. 24) sembra richiamare il 'lezzo' e il 'puzzo' provenienti dal 'profondo abisso' con cui si chiude *Inf.* X (v. 136) e si apre *Inf.* XI (v. 5), mentre 'redole' è latinismo di una musicale terzina di *Par.* XXX (vv. 124-26) che nel testo gaddiano rientra in un riverbero di dentali e liquide, con un meno nobile effetto straniante. La caratterizzazione infernale del ventennio fascista è diffusa in tutto il *pamphlet* e nei congiunti scritti *Il primo libro delle favole* e *I miti del somaro*, e il riferimento alla magia delle streghe del *Macbeth* aggiunge un ulteriore strato di connotazione negativa.⁴⁴ 'Italiani! vi esorto alle istorie' è citazione dal Foscolo dell'orazione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*,⁴⁵ autore invisibile a Gadda e qui probabilmente adottato a simbolo delle storie 'vane'; ma l'esclamazione 'Italiani!' sembra far risuonare anche gli appelli del duce alla folla. Come in *Tendo al mio fine*, si contrappone a una narrazione 'edulcorata' ('l'inutilità marmorea del bene') l'esibizione del 'guazzo' di 'bugie' che tale retorica implica. Ancora il braco esprime la realtà del male, ma anche il 'parolaio' che questa produce e che in qualche modo la cela: il 'parolaio' di 'brutte bugie', la retorica fascista, è, più che braco, una pece che invischia, come le 'ambagi' degli oracoli pagani (*Par.*, XVII. 31-33), come la 'pegola' dei danteschi barattieri, simbolo e punizione dei loro raggiri di fatti e parole. Questa 'pegola da patria comoda e facile' (EP, 316), che ritroveremo in altro contesto al capitolo 4, è un mito di

⁴⁴ Cfr. Vandi, 'Faville dantesche nei fuochi gaddiani'.

⁴⁵ 'O Italiani, io vi esorto alle storie, perchè niun popolo più di voi può mostrare né più calamità da compiangere, né più errori da evitare, né più virtù che vi facciano rispettare, né più grandi anime degne di essere liberate dalla obblivione da chiunque di noi sa che si deve amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi, e che darà pace e memoria alle nostre ceneri', Ugo Foscolo, *Lezioni e articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, edizione critica a cura di Emilio Santini (Firenze: Le Monnier, 1933), pp. 3-37 (pp. 33-34).

massa, dal potere magico e pervasivo, cui secondo Gadda è necessario opporre un mito ugualmente potente, ma fatto di Logos invece che di Eros.

L'uomo civile non può circondarsi di tenebre menzognere o impegolarsi nella mitologica pece per il motivo solo che un prurito di commozione lo pervade. [...]

L'uomo consapevole un solo mito riconosce, un unico Psicagogo da esserne flautatamente guidato all'inferno: il magnete ermetico della propria consapevolezza.

(MDS, 915)

In realtà, il mito razionale da opporre a quello 'qualunque' trascinato da Eros non è esattamente ciò che propone Gadda in questi scritti antifascisti (con l'eccezione degli argomentativi *Miti del somaro*, appena citati). Come si è detto, infatti, il *pamphlet*, e ancora di più le favole antimussoliniane, che inscenano un apposito inferno per il duce, 'Pocolume alle grotte' (PLF, 41), sono luoghi per l'invettiva più umorale, insultante, irrazionale. Questi toni sono riconosciuti da Albert Sbragia, in un commento a *Eros e Priapo*, come caratteristici della satira, specie nelle sue origini 'rituali' dei canti priapei:

This is classical satire in its fullest ritualism. [...] The satirist's mission lies not in the repression of the obscene phallic signifier but in its uncensored and hyperbolized exhibition. [...] Gadda seeks to outdo the dictator at his own histrionic game [...]. The Duce's exhibitionism, the self-manufactured cult of 'ducismo', is taken to its absurd extreme. Made fully visible, the phallic signifier is tumefied to the point of inscribing the entire fascist enterprise. *Eros e Priapo's* satiric method is the exaggeration of narcissistic exhibitionism itself.⁴⁶

Tutto il trattato è dominato dal Priapo-Mussolini e dal suo fallo, onnicomprensivo simbolo della retorica fascista, con l'esibizione del quale Gadda punta a rovesciare quella retorica, a esporre, 'rivelare la frode dal suo nome' (come osserveremo in un esempio al capitolo 7). È l'atto, ancora, di un 'porco'-satiro che 'rimesta' ed estrae:

Se uno gli è un porcello bono d'imbasciatore o di memoratore, lui non ha manco fiutato il sitio, che già principia a rugumare, a biasciare, e soffiare, e ad annasar co' i' ggrifo, e a raspar con l'ugne de li zoccoli, che ci hanno codesti scrittori, codesti imbasciatori e codesti porci a le lor zampe davanti; e dà, e grufola, e fiuta, e soffia, e biascia, e raspa, insino a tanto non gli ha cavato fuora la patacha: senza pure lui l'abbi tocco, quel papavero d'un fungo ritto.

(EP, 238)

⁴⁶ Sbragia, 'Satura tota nostra est', pp. 167-68.

La tesi di Sbragia è che *Eros e Priapo* appartenga a un altro tempo, rispetto al suo proprio (caratteristica che secondo Savettieri è di tutto Gadda: ‘intempestivo’),⁴⁷ che il suo più grande merito non sia certamente l’analisi politica razionale, bensì che stia ‘beyond its twentieth-century anachronism in a more distant archaism’, un ‘appeal to universality’.⁴⁸ La sua dimensione sarebbe appunto quella dell’‘antico fescennio’ (*P*, 120), gli osceni canti fescennini che in epoca romana arcaica avevano funzione apotropaica e da cui si ritiene si sia sviluppata la forma drammatica della *satura*.⁴⁹ Il linguaggio di *Eros e Priapo* ‘espone’ il linguaggio fallico mussoliniano; d’altro canto, l’autore contrappone al fascista ‘refrain of work, country, and a vacuous idealism of spirit over matter’⁵⁰ la ‘magia della verità’. Quell’attenzione alla dimensione magica del linguaggio che si leggeva in *Meditazione breve* (*VM*, 453) secondo Sbragia potrebbe essere ricondotta per datazione (1936) già a un’insofferenza specifica verso la retorica del ventennio.⁵¹ Lo stile di *Eros e Priapo* è quanto di più maccheronico Gadda abbia prodotto e di questo *pastiche* lo studioso sottolinea la dimensione diacronica, applicata in special modo alla sua dominante regionale toscana, toscano descritto infatti da Luigi Matt come ‘pancronico’.⁵² I numerosissimi riferimenti a Dante fanno parte dell’ampia tradizione letteraria, ma allo stesso tempo anche del toscano come lingua del borgo, che anche in Dante è ancora in gran parte lingua del borgo: come di un Gadda ‘Villani redivivus’⁵³ e forse anche Dante redivivo. Questo affondo nell’arcaica forma satirica rende il *pamphlet* per Sbragia una ‘regressione’, ‘to the primitive antiword that lies at the core of his poetics’, ma una regressione ‘redeemed by its translation into literary regression, the ability of his works to plumb the historical geneses of literary genres and forms’.⁵⁴ Si diceva già in introduzione delle origini magico-rituali della satira: Hodgart osserva che ‘l’attacco satirico primitivo è stretto parente della maledizione, [...] basata sulla fede nel potere magico della parola’ e chiedendosi perché la parola sia considerata magica, egli nota che ‘la risposta può anche essere semplicemente che la parola è magica *per causa* del suo potere satirico, cioè letterario’, sostenendo che ‘la letteratura primitiva abbia scopi ed

⁴⁷ Cristina Savettieri, ‘Gadda intempestivo’, Keynote address, “‘Un laboratorio per l’ingegnere” – A Research Day on Gadda’, University of Leeds, 21 maggio 2018.

⁴⁸ Sbragia, ‘Satura tota nostra est’, pp. 171-72.

⁴⁹ Brilli, ‘Introduzione’, pp. 12-15 e Hodgart, *La satira*, pp. 13-35.

⁵⁰ Sbragia, ‘Satura tota nostra est’, p. 175.

⁵¹ Quell’attenzione alla dimensione magica del linguaggio che si leggeva in *Meditazione breve circa il dire e il fare* (*VM*, 453) secondo Sbragia potrebbe essere ricondotta per datazione (1936) già a un’insofferenza verso la retorica del ventennio: cfr. Sbragia, ‘Satura tota nostra est’, p. 180.

⁵² Luigi Matt, ‘Italiano antico’, *A Pocket Gadda Encyclopedia*, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/italianomatt.php>>.

⁵³ Sbragia, ‘Satura tota nostra est’, p. 173.

⁵⁴ Sbragia, ‘Satura tota nostra est’, pp. 181-82.

effetti pratici'.⁵⁵ Questa particolare satira gaddiana sembra incarnare il primitivo potere performativo del linguaggio, di restaurazione del bene sul male, della verità sulla frode. Ciò che qui interessa non è tanto l'appartenenza del *pamphlet* al genere (come si è detto, in realtà un non-genere) satirico, quanto che vi si veda appunto l'essenza del letterario, l'urgenza della parola vera, che informa, come cercheremo di dimostrare, tutta l'opera di Gadda, e tutta l'opera di Dante. Si trovi il potere veritiero dell'«antico fescennio» nel romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*:

Don Ciccio sudò freddo. Tutta la storia, teoricamente, gli puzzava di favola. Ma la voce del giovane, quegli accenti, quel gesto, erano la voce della verità. Il mondo delle cosiddette verità, filosofò, non è che un contesto di favole: di brutti sogni. Talché soltanto la fumea dei sogni e delle favole può aver nome verità. Ed è, su delle povere foglie, la carezza di luce.

[...] Non si può reprimere l'antico fescennio, sbandire dalla vecchia terra la favola, la sua perenne atellana: quando vapora su su, lieto e turpe, il riso, dalle genti e dall'anima [...] Quando il caldo letamaio fuma, sopra il gelo, risorgenti speranze: le speranze favolose della verità! Quando si dissolve, ogni porca, dentro fumanti arature! Quando la diritta scesa del pennato consacra al frutto l'ulivo, e ne sfronda menzogna.

(*P*, 119-20)

La testimonianza di Giuliano Valdarena, nipote dell'assassinata Liliana, riguardo ai suoi ambigui rapporti con la zia, appare al detective Ingravallo allo stesso tempo inverosimile e vera, il che può ricordarci il problema dell'inverosimiglianza vera che Dante deve affrontare nel narrare l'episodio di Gerione. La «favola» è anche qui vera, anzi forse l'unica depositaria della verità, e la verità è fatta della stessa sostanza della favola, in un «filosofare» di don Ciccio che sembra lo shakespeariano «we are such stuff as dreams are made on».⁵⁶ Benché il «senso comune» possa intuire il contrario, la verità per il commissario prende le vie «favolose», quelle dei primi impulsi degli uomini e della natura (nel caso di Liliana, il desiderio di maternità e la smodata ricerca di un surrogato di essa) e delle prime forme letterarie: l'italica *fabula atellana* è forma comica che deriva dalla primitiva *satura* romana. La parola letteraria è costitutivamente, sin dalle sue origini, depositaria di un doppio potere magico di verità e menzogna. Si stanno accostando le missioni di verità di Dante e Gadda sotto l'insegna della *satura*, perché questa richiama

⁵⁵ Hodgart, *La satira*, pp. 19-21.

⁵⁶ William Shakespeare, *The Tempest*, IV. i. 156-57, in *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, a cura di John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor e Stanley Wells (Oxford: Oxford University Press, [1986] 2005), pp. 1221-43 (p. 1238).

proprio quel primitivo potere magico performativo del linguaggio, l'origine e la ragione della letteratura come bisogno pratico e come atto sacro di conoscenza.

1.5 – ‘Profeti’ non vati

La letteratura come atto sacrale di rivelazione della verità implica però sia in Dante sia in Gadda, in modi diversi, il rifiuto del ruolo di vate: se Dante può dirsi profeta, mentre Gadda non può esserlo, ma ne condivide il senso di responsabilità espressiva, entrambi si distanziano più o meno direttamente dalla figura del vate, nel senso di profeta verbalmente oscuro.

Il passo di *Eros e Priapo* sul ‘calderone della istoria’ inizia così:

Dimando interpretare e perscrutare certi moventi del delinquere non dichiarati nel comune discorso, le secrete vie della frode camuffata da papessa onoranda, inorpellata dei nomi della patria, della giustizia, del dovere, del sacrificio: (della pelle degli altri). Mi propongo annotare ed esprimere, non per ambage delfica ma per chiaro latino, ciò che a pena è 'ntravisto, e sempre e canonicamente è taciuto, in ne' nobili cicalari delle perzone da bene.

(*EP*, 231)

‘Non per ambage delfica ma per chiaro latino’ è palese reminiscenza, condensata, dell'introduzione dantesca alle parole di Cacciaguida in *Paradiso* XVII: ‘Né per ambage, in che la gente folle | già s'inviscava [...], ma per chiare parole e con preciso | latino’ (vv. 31-35). Come anticipato sopra, rispetto alla versione originale appena edita si aggiungono dantismi (pp. 23-24): ‘libidine’ è sostituito con ‘frode’, etichetta dantesca infernale; ‘ambage’ diventa ‘ambage delfica’, forse per commistione con la ‘delfica deità’ (Apollo) invocata a *Paradiso* I. 32; e ‘vedere ed esprimere’ è corretto in ‘annotare ed esprimere’, con interessante *focus* sull'atto del riportare per iscritto l'esperienza conoscitiva, che è lo stesso dell'investitura di Beatrice a Dante (‘Tu nota’, *Purg.*, XXXIII. 52), e ‘notare’ (‘annotare’) è parola-chiave nella *Commedia* per l'atto di registrare il viaggio e le profezie ricevute dal pellegrino (‘Bene ascolta chi la nota’, *Inf.*, XV. 99) o di trascrivere qualcosa di ispirato (‘quando | Amor mi spira, noto’, *Purg.*, XXIV. 52-53). Gadda si sta autoconferendo il compito di capire e trasmettere la verità sul ventennio fascista, dunque l'alta responsabilità di essere profeta, e con questo riferimento dantesco non solo amplifica il valore sacrale e universale della sua testimonianza, ma mostra anche di scegliere come modello lo specifico esempio espressivo offerto da Cacciaguida a Dante:

non l'oscurità degli oracoli, o la retorica vuota della storiografia comune, bensì la chiarezza e precisione dei profeti cristiani, di Dante. Questo dantismo in particolare conferisce così al fitto ricorso alla *Commedia* nel *pamphlet* e, in particolare, all'aumento di sapore dantesco dal manoscritto all'edizione 1967, il senso profondo di un modello profetico.

Se in *Eros e Priapo* la spinta profetica è data specificamente dai caratteri dell'oggetto di indagine, dall'occasione di smascheramento e rivelazione di una verità storica, lo stesso senso di responsabilità, come già si è visto, è manifestato da Gadda anche in altri luoghi, specie in riflessioni generali di poetica. Ciò che qui interessa è proprio questo: non tanto il Gadda 'antifascista', argomento controverso che meriterebbe un lungo discorso a parte,⁵⁷ quanto il Gadda 'profeta satiro', lo scrittore conscio di una responsabilità insita nel proprio mestiere, una missione di verità (quella della profezia, quella della satira, quella del Dante 'profeta satiro' contro i simoniaci) che investe ogni sua parola. Un'intenzione di base che attraversa tutta l'opera dell'autore, al punto che per questa tesi si è deciso di prescindere, per quanto possibile, dalle diacronie, includendo nel *corpus* d'indagine diversi momenti del percorso letterario gaddiano, all'insegna di alcuni moventi, modi, problemi di base trasversali, come l'intenzione di dire una verità sostanziale con le parole.

Se per Dante le 'ambagi' sono i responsi in cui 's'invischiavano' i pagani, per Gadda sono le parole eteree e sfuggenti dei moderni vati, ai quali l'umiliato dal destino' cerca strenuamente di opporsi. La polemica contro i vati si lega a quella, acerrima, contro l'io-palo', la concezione narcisistica di un 'io che persiste, che resiste, immanente al tempo (di sua storia), trionfante (nel giorno di gloria)' e che nel caso specifico dello scrittore è 'l'immagine tradizionale e ab eterno romantica dello scrittore-creatore, dell'ingegnoso demiurgo che cava di sé liberamente la libera splendidezza dell'opera' (*VM*, 427-28). Per Gadda, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, l'io è un 'grosso' di relazioni continuamente mutevole e quindi lo scrittore in sé non esiste, esiste solo in relazione polare con l'oggetto da rappresentare e la materia con cui rappresentarlo, a loro volta entrambi in deformazione continua, dunque in un rapporto alla pari, senza pretese di 'vittoria'. Eppure,

⁵⁷ Cfr. Robert S. Dombroski, 'Gadda and Fascism', in *Creative Entanglements*, pp. 117-34, poi *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/dombroskifasc.php>>; Savettieri, 'Il Ventennio di Gadda'.

l'appellativo di profeta, cioè vate, ebbe largo spaccio dal 1840 all'80, e da noi fino al '15: mille novecento quindici. Anzi: fino al '45: quarantacinque! ventotto aprile, quella volta.

(*Come lavoro*, in *VM*, 431-32)

L'intervallo indicato vuole chiaramente comprendere la stagione del simbolismo, D'Annunzio in particolare, fino ai poeti ermetici e a tutto il ventennio fascista. Il problema di Gadda con la crittografia dei simboli non sembra tuttavia riguardare il procedimento in sé, bensì la sua motivazione:

Valido e nuovo, veritiero ed acre è il simbolo nella poesia di Montale; e soprattutto coerente con il sapore, con il senso fondamentale di essa poesia. [...] Ermetico sembra Montale non voler essere, ma dover essere. Quale abisso separa la sua verità dolorante dalla 'posa' dei finti ermetici, dalle complicazioni gratuite di chi non ha nulla da dire, o soltanto delle brutte bugie!

(*Poesia di Montale*, in *SD*, 768-69)

Torniamo all'«indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità»: la poesia di Montale è per Gadda «organizzazione della conoscenza», un desiderio di «dissoluzione» nella «totalità» (pp. 766-67) che, però, ha la consapevolezza dell'operazione gnoseologica, è speranza di un'epifania conoscitiva, a differenza della dissoluzione nel puro «vano» dei simbolisti francesi (su cui si tornerà nel prossimo capitolo). Il paesaggio ligure è simbolo (in senso montaliano ed eliotiano: correlativo oggettivo) «nell'attuazione della conoscenza e nella consumazione del dolore» (p. 766), consustanziazione di quella cognizione del dolore: in quella definizione gaddiana di Montale, Romano Luperini legge già un'anticipazione del titolo del futuro romanzo,⁵⁸ che, come si vedrà al capitolo 8, deve molto agli *Ossi di seppia*.

C'è dunque, da una parte, il vano simbolismo dei «vati» e, dall'altra, il simbolismo necessario di Montale, e di Gadda.

Le accensioni mistiche poco o nulla mi accendono: diciamo nulla, che è parlare più esplicito. Rappresentano, alla corta mia vista, un tentativo d'evadere precisi compiti noëtici, o pratici, responsabilità conoscitive definite. Una «fuga mistica» si conchiude, per me, in un titillamento dei precordi nostri che ci venga usato da carminanti fantasime; le quali si sostituiscono, come per oppio o magia, alla impagabile ragione di calci nel sedere che il dolce mondo ci serba.

⁵⁸ Romano Luperini, «La costruzione della cognizione in Gadda», in *L'Allegoria del moderno* (Roma: Editori Riuniti, 1990), pp. 259-78, poi *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 0 (2000), <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/luperinicostruzione.php>>.

Quando non si tratti d'alcuna mélode bugiarda, verbosa delizia e soave riempitivo della conca (dell'orecchio), mai sazia di suono: o di truculenta enfiatura e consecutivo pepperepè-pè-pè della nostra piva smargiassa, e di teatrali atteggiamenti, non patiti nella verità intensa dell'anima e men che meno fatti pragma, cioè gestiti nella operosità reale del volere.

(*Come lavoro*, in *VM*, 434)

Le moderne 'ambagi' non sono solo inutili, ma soprattutto dannose, poiché significano 'evasione' di 'responsabilità conoscitive definite'. Questo è per Gadda l'atto letterario: gnoseologia ed etica, conoscere e dire la verità. La vanità delle 'mélodi', ancora, significa falsità, assimilabile alla deliberata frode del 'pepperepè-pè-pè' mussoliniano (la retorica fascista spesso scatologicamente identificata in *Eros e Priapo*, nelle *Favole*, p. 36, e ne *I miti del somaro*, p. 912, con la 'trombetta di Malacoda', *Inf.*, XXI. 139).

Non vano, non vago, non gratuito, non 'voluto', questo 'paese' (o questo ribollente mare) è la culla storica della poesia di Montale: ma la realtà scenografica si trasforma in una 'necessità' lirica.

(*Poesia di Montale*, in *SD*, 766)

Questa teoria di 'non' positivi ci porta a pensare a questi altri 'non':

Io non Enea, io non Paulo sono;
me degno a ciò né io né altri 'l crede.

(*Inf.*, II. 32-33)

Nutro, come vedete, il più profondo interesse per i vaticini: riverisco i vati: non lavoro come i vati: lavoro come i non vati. Ho lavorato qua e là. Non istarò a ridir dove.

(*Come lavoro*, in *VM*, 434)

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato

l'animo nostro informe [...].

Codesto solo oggi possiamo dirti,

ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.⁵⁹

Gadda si autodichiara 'non vate', come riconosce il 'non vano' in Montale, il quale aveva chiesto di 'non chiedergli la parola' vaticinante, dichiarando come oggetto di poesia solo 'ciò che non siamo, ciò che non vogliamo'. L'accostamento tra due scrittori novecenteschi pare legittimo, mentre sappiamo che i 'non' di Dante personaggio,

⁵⁹ Eugenio Montale, 'Non chiederci la parola che squadri da ogni lato', in *Tutte le poesie*, p. 29.

titubante all'inizio del viaggio, per la propria inferiorità rispetto ai precedenti viaggiatori oltremondani, di fatto servono a sottolineare i modelli dell'impresa e il suo superamento degli stessi. Dante non è Enea né Paolo, ma perché sarà addirittura di più: vedrà e dirà tutto l'oltremondo cristiano (Enea solo l'Ade pagano, Paolo solo il terzo cielo, con il divieto di riportare ciò che ha esperito, opposto all'obbligo dantesco di dire). Sulla differenza tra questi 'non' danteschi e quelli gaddiani (e montaliani) si tornerà nel prossimo capitolo; qui, più che sulle differenze dei possibili risultati conoscitivi e poetici, ci si ferma sulle differenze e somiglianze negli *status* di profeti e nel rapporto con il pubblico.

Dante può credibilmente essere profeta, Gadda no: questa è la differenza tra Medioevo e Novecento, differenza continuamente sottesa a questa tesi. Dante è certo di avere un pubblico universale di posteri; Gadda, come si è visto, crede che la sua sia 'vana fatica del pensiero' e sa bene che la sua scrittura è lungi dal poter essere di massa, per l'accusa di 'barocchismo', di cui si dispiace ('mi dolgo della incriminazione di baroccheria').⁶⁰ Il dichiarato pubblico di Gadda sono 'i 25, forse gli 8 oppure 10 lettori che [lo] onorano di una lettura quale potrebbe essere' quella di Gianfranco Contini,⁶¹ quindi in sostanza quasi il solo Contini. La presente comparazione non reggerebbe se la si impostasse su un livellamento sincronico del ruolo sociale di poeta; essa si fissa, piuttosto, sullo scheletro di base, sul tessuto connettivo dell'operazione letteraria, le sue intenzioni primarie, il suo oggetto primario, il suo strumento primario (che sono i tre argomenti di questi primi tre capitoli). In questo capitolo ci si è interessati della spinta, del motore, dell'intenzione: la responsabilità che sia Dante sia Gadda, a prescindere dai possibili risultati e destinatari, danno alla parola letteraria è espressa in modi simili, simile è il carattere necessario e urgente della loro scrittura, simili, come si vedrà, sono certi loro procedimenti tecnici, e simili i problemi di base che affrontano. La loro responsabilità di parola è, nelle differenze, quella di 'non vati': San Paolo non può dire che cosa ha visto al terzo cielo; Dante al contrario deve provarci, e in questo non può essere sibillino: Dante non è vate nel senso che non è e non può essere come gli oracoli pagani né come Paolo, egli ha l'obbligo di parlare e il suo linguaggio deve essere 'chiaro' e 'preciso'; Gadda, allo stesso modo, non è vate perché non è come gli 'oracoli' simbolisti francesi, ma deve cercare le parole eticamente necessarie alla sua personale cognizione della complessità.

⁶⁰ Gadda, *Per favore, mi lasci nell'ombra*, p. 53.

⁶¹ Gadda 67 [25 settembre 1957], in Contini e Gadda, *Carteggio*, p. 183.

La speciale urgenza del compito etico-conoscitivo affidato alla parola da Dante e da Gadda, per come la si è osservata qui, rende speciale nelle loro opere la relazione instaurata tra quella motivazione e la forma della parola stessa (di cui si tratterà specificamente al capitolo 3): la materia, ancora grezza (il volgare per Dante) o troppo usata (l'italiano del Novecento), è specialmente sollecitata da tale senso di responsabilità; da qui la lotta continua tra l'artista e la sua materia e la lotta dell'artista con il contesto sociale in cui agisce, la sua resistenza alle parole fatta con le parole. 'Chiare parole' e 'preciso latin' sono frutto di uno sforzo, comprendono flessibilità e ampio spettro di copertura, pregnanza, scavo, fino alla 'deformazione', fino anche a diventare il 'barocco'.

Da ciò discende, altresì, quello che mi viene imputato a difetto, con gentilezza che d'altronde supera, molto caritatevolmente, i miei troppi demeriti: il barocco.

(*Come lavoro*, in *VM*, 435)

Sembrerà improprio accostare il barocco gaddiano alla chiarezza impartita a Dante da Cacciaguida; invece la nostra tesi è che l'accezione di quella chiarezza e le sue ragioni siano le medesime entro cui deve intendersi il cosiddetto 'barocco' di Gadda. La deformazione che rivendica Gadda è necessitata dall'urgenza di comprendere, nella duplice direzione della profondità e dell'estensione, e di far comprendere la verità della realtà, non vendendo 'gusci vuoti' (*VM*, 434) e 'perle false' (*VM*, 428), ma mostrando una complessa, patita, combattuta relazione di senso con gli strumenti dell'espressione e quindi con la cosa rappresentata; una dura ricerca della parola giusta, delle parole giuste. In Dante, se 'chiare' vale genericamente 'comprensibili', 'preciso' specifica che la comprensibilità è data dall'aderenza univoca al referente, dall'assenza di doppi significati, di 'ambagi'. La ricerca espressiva che risulta nella varietà della *Commedia* e nella varietà di Gadda ha lo stesso senso e lo stesso fine: è la varietà summatica richiesta dall'obiettivo di verità della *satura*. Le 'chiare parole' non sono semplicità, ma sono frutto di una lotta con un mondo complesso, la quale non può che scaturire in una 'satura' complessità linguistica. Paradossale è che questa ricerca di 'precisione' conoscitivo-espositiva possa risultare, come si vedrà nella terza sezione di questa tesi, in un 'sovraccarico' del mezzo che rischia l'inefficienza e l'oscurità, sia in Dante sia in Gadda: il prezzo della complessità della verità.

Conclusioni

In questo primo capitolo ci si è focalizzati sulla componente etica del nesso tra varietà e verità in Dante e Gadda; si sono confrontati i due autori sulla missione di verità con cui si identifica la loro scrittura: dalle loro opere emerge un forte senso di responsabilità morale e conoscitiva applicata alla parola. Dante ci dice di avere visto davvero inferno, purgatorio e paradiso, e, nel paradiso, Dio, quindi di avere compreso e di poterci trasmettere la verità su come sono stati concepiti da Dio il mondo, l'oltremondo, la vita umana e il suo destino eterno. La missione di Gadda è autoconferita, non religiosa, e molto diverse sono le possibilità del suo impatto morale sul pubblico, ma ciò che ci ha interessato è che simile a quello dantesco è il suo pensiero sul ruolo di base della letteratura: 'l'opera d'arte in generale può essere e perciò deve essere l'indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità' (*VM*, 541). I due compiti sono assunti nell'isolamento della condizione di *outsider*, che garantisce la prospettiva etica universale tipica sia del profeta che del satiro. Non importa qui che la verità cui si riferisce Gadda sia molto diversa dalla verità dantesca, le definiremo meglio nel prossimo capitolo e nell'ultima sezione della tesi: quello che colpisce in Dante e Gadda è il comune senso di missione etico-gnoseologica con cui identificano la parola letteraria, la loro coscienza del potere performativo, positivo o negativo, del linguaggio, e di conseguenza, soprattutto, l'uso che decidono di farne. Per adempiere con efficacia a un alto compito rivelatorio, essi rifiutano il ruolo di 'vate', per l'oscurità comunicativa cui è associato, e mettono in campo un ampio dispiegamento di forze espressive, all'insegna della varietà, volto alla 'chiarezza' e alla 'precisione'. Tale varietà piena, che rischia tuttavia a sua volta l'oscurità del vaticinio, non si comprende se non in relazione alla sua profonda motivazione: quel 'pieno' linguistico è sostanza morale, è *satura*.

2 – Un ‘gomitolo di concause’ in un ‘volume’: la coscienza filosofica della complessità

Anche in questa seconda tappa della prima sezione osserveremo il nodo tra varietà e verità, assumendo però un'altra prospettiva: dopo avere identificato la scrittura di Dante e Gadda come una missione etica di verità, si osserveranno le caratteristiche metafisiche della verità che essi si impegnano a rivelare, in relazione con i caratteri dei loro processi conoscitivi.

tutta tua vision fa manifesta.

(*Par.*, XVII. 128)

Il problema dell'espressione non sembra potersi disgiungere da un riferimento alla totalità.

(*I viaggi, la morte*, in *VM*, 580)

‘Verità’ e ‘totalità’ sono per Dante e Gadda termini coincidenti: la verità è tutto ciò che si può e deve dire, poiché se non lo si dice tutto non si tratta più di verità, non si adempie al proprio compito; ‘parola vera’ è la parola ‘piena’ di significato adatta alla comprensione di un referente ‘pieno’ e complesso. Intenderemo ‘verità’ in senso profondamente metafisico e ‘totalità’ e ‘complessità’ saranno le nostre parole chiave, la seconda implicante la prima: la necessità di considerazione della totalità del reale e la concezione di un reale complesso possono essere riassunte in una ‘coscienza della complessità’ che dimostreremo comune a Dante e Gadda. La complessità e varietà di una verità infinita è il referente di ciò che qui chiamiamo *satura*, che riconosciamo quale realizzazione testuale della ‘coscienza della complessità’ dantesca e gaddiana. L'ambizione della rivelazione di una verità complessa è stata riconosciuta anche tra i caratteri tipici della satira in senso stretto, di cui in questa tesi si sta allargando la portata.¹

Come nel capitolo precedente, anche qui terremo conto delle fondamentali differenze in cui si articola tale ‘coscienza della complessità’ nei due autori, ancora concernenti i risultati delle loro operazioni: come Dante e Gadda divergono nelle possibilità di impatto delle rispettive missioni di verità, essi divergono anche nelle possibilità effettive di onnicomprensione testuale della totalità complessa della verità. Ma ancora ci interessano le intenzioni, più che i risultati; e vedremo nelle prossime sezioni che simili intenzioni si traducono, pur nelle differenze, in certi tratti testuali simili.

¹ Hodgart, *La satira*, p. 112.

Intraprenderemo qui (come anche nel prossimo capitolo) un percorso comparativo per immagini: le immagini che Dante e Gadda utilizzano per descrivere la realtà e il loro personale processo di conoscenza. Si cercherà di dimostrare come nei due autori le caratteristiche della totalità che sentono l'obbligo di onnicomprendere si leghino indissolubilmente a tale obbligo e a necessità espressive specifiche su cui si ragionerà meglio nel capitolo 3.

Nel primo paragrafo confronteremo i 'viaggi' di conoscenza dantesco e gaddiano, grazie a precisi riferimenti di Gadda a Dante; nel secondo e terzo paragrafo metteremo a confronto le immagini che i due autori utilizzano per descrivere la totalità del reale cui la loro scrittura si riferisce; nel quarto paragrafo, grazie a un confronto incrociato tra quattro diversi viaggi di conoscenza (oltre a Dante e Gadda, anche Ulisse e Rimbaud), insisteremo sul legame che la metafisica e la gnoseologia intrattengono, per i nostri due autori, con l'etica (di cui al capitolo precedente) e con la poetica (su cui ci si focalizzerà nel prossimo capitolo).

2.1 – 'Legno' e 'picciola barca': viaggi metamorfici di conoscenza

In questo paragrafo si incroceranno i metaforici 'viaggi' di conoscenza dantesco e gaddiano.

Nell'estate del 1928, in una pausa dal lavoro ingegneresco per problemi di salute, Gadda affianca ai primi progetti letterari gli studi per conseguire la laurea in filosofia; non discuterà mai la tesi concordata con Pietro Martinetti sulla *Teoria della conoscenza nei 'Nuovi Saggi' di G.W. Leibniz*, ma in quell'estate scrive la *Meditazione milanese*, una riflessione filosofica 'ad uso eminentemente personale', alla cui prima stesura ne segue una seconda mai completata; un trattato filosofico rimasto nel 'cuòfeno' di Gadda 'allo stato di parziale abbozzo e senza subire successivi rimaneggiamenti, per quasi mezzo secolo'² e poi pubblicato, postumo, nel 1974 da Giancarlo Roscioni,³ il quale osserva che 'i frutti di questa stagione filosofica egli non li rinnegherà mai'.⁴ È una 'trattazione filosofica', come nota Paola Italia, 'decisamente eterodossa';⁵ cifra peculiare di questo scritto è infatti il continuo ricorso a esempi concreti tratti dal quotidiano, che l'autore

² Paola Italia, 'Meditazione milanese', in 'Note ai testi', in *SVP*, pp. 1297-365 (pp. 1304, 1308).

³ Gadda, *Meditazione milanese*.

⁴ Gian Carlo Roscioni, 'Introduzione', in *Meditazione milanese*, a cura di Gian Carlo Roscioni (Torino: Einaudi, 1974), pp. v-xl (p. xxxvi).

⁵ Italia, 'Meditazione milanese', p. 1304.

definisce come necessarie ‘ipotiposi’. A partire dal capitale saggio di Roscioni *La disarmonia prestabilita*,⁶ che annunciava l’edizione della *Meditazione* e la utilizzava per comprendere l’intera opera gaddiana, questo testo, insieme al *Racconto italiano di ignoto del novecento*, ‘si rivelò’, appunto, ‘subito come una stazione [...] fondamentale per la comprensione della complessiva produzione letteraria dello scrittore’.⁷ Nel 2004 Carla Benedetti lamenta, tuttavia, questo impiego ‘poetico’ della *Meditazione milanese* e i pregiudizi che a suo parere da sempre ne hanno deformato la ricezione, riguardanti la sua forma letteraria e il presunto ‘dilettantismo’⁸ filosofico dell’autore. La studiosa cerca invece di illuminare tale saggio all’interno della tradizione filosofica, mostrando come Gadda, rielaborando anacronisticamente il pensiero di Spinoza, con felice intempestività, abbia anticipato fondamentali assunti dell’epistemologia del Novecento.⁹

Qui la *Meditazione milanese* sarà osservata ancora nel contesto di uno studio sulla poetica di Gadda, con la consapevolezza, raccomandata da Roscioni, che filosofia e letteratura in Gadda sono inscindibili,¹⁰ ma raccogliendo l’invito di Benedetti a trattare l’opera per quello che è: ‘un testo che espone un’etica, una metafisica e una teoria della conoscenza’,¹¹ un testo filosofico, in cui queste costituiscono una sola teoria, insieme alla poetica. E lo si farà a confronto con il supremo ‘nodo’ di etica, metafisica, conoscenza e poetica che è il poema dantesco.¹²

Recentemente, Duyck si è occupato della posizione di Dante come modello narrativo per Gadda, vedendo nel Gonzalo della *Cognizione del dolore* una *figura Dantis*, un altro ‘peregrino del mondo di cognizione’ (che è il modo in cui Gadda definisce Dante nella prefazione alla raccolta *Verso la Certosa* (VLC, 278)). Nel suo studio narratologico, Duyck individua nella *Meditazione* alcuni riferimenti gaddiani a Dante quale modello gnoseologico.¹³ Al di là dei singoli riferimenti diretti al poeta nel trattato, che in parte si vedranno, l’intento qui è quello di porre a confronto alcune immagini con le quali Dante e Gadda rappresentano le proprie idee di realtà, conoscenza ed etica. Per farlo, partiremo

⁶ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*.

⁷ Italia, ‘Meditazione milanese’, p. 1307.

⁸ Roscioni, ‘Introduzione’, p. xvii.

⁹ Carla Benedetti, ‘Gadda e il pensiero della complessità’, in *Gadda: Meditazione e racconto*, pp. 11-30.

¹⁰ Roscioni, ‘Introduzione’, p. xxxviii: ‘Questa nativa e prepotente disposizione all’analisi, questo alternarsi e intersecarsi di osservazione e di riflessione, di intuizione e di teorizzazione nella mente di Gadda, rendono futile qualsiasi discorso sulla priorità della “filosofia” rispetto alla “letteratura” o viceversa. Per chi in Gadda studi la “letteratura”, la presenza accanto ad essa della “filosofia” non indica un prima o un al di là della “letteratura” quanto piuttosto l’estrema consapevolezza dei problemi conoscitivi sottesi alla “deformazione” espressiva, allo scrivere’.

¹¹ Benedetti, ‘Gadda e il pensiero della complessità’, p. 11.

¹² Cfr. Zygmunt G. Barański, ‘Premessa. Dante: sperimentalismo, memoria, struttura’, in ‘*Sole nuovo*’, pp. 7-11 (p. 10).

¹³ Duyck, ‘Peregrino del mondo di cognizione’; Duyck, ‘Dante in the Hands of a Modernist Glutton’.

da una spia di riferimento alla *Commedia* nella *Meditazione* che non è stata ancora evidenziata dalla critica.

La *Meditazione milanese* è attraversata dal *tópos* classico della conoscenza o impresa poetica come navigazione, e della storia dell'immagine assimila in particolare la tappa dantesca. Il leitmotiv è introdotto così:

Il terreno del filosofo è la mobile duna o la savana deglutitrice: o meglio la tolda di una nave trascinata dalla tempesta: è il 'bateau ivre' delle dissonanze umane, sul cui ponte, non che osservare e riferire, è difficile reggersi. Questa nave viaggia mari strani e diversi.

(*MM*, 627-28)

Gadda filosofo si identifica con il rimbaudiano 'bateau ivre': la 'tolda' della nave più che 'terreno del filosofo' è il filosofo stesso, il cui 'terreno' è costituito da 'mari strani e diversi' che lo inghiottono; il continuo movimento dello spazio in cui il filosofo si muove gli impedisce un sicuro dominio dello spazio stesso. Questa idea di difficoltà torna ogni volta che ricorre questa immagine del 'mare' o 'oceano', sviluppando il *tópos* nel senso della negazione (i corsivi nei brani citati sono nostri).

Non voglio rivolgermi qui all'indagine oceanica se questa attività o elaborazione o differenziazione sia necessaria o finale (Spinoza e Antispinoza) o si autoponga (Fichte) o sia posta a noi dal di fuori, ecc. Simile Oceano è troppo vasto per una *disarmata* caravella.

Voglio solo affacciarmi da un certo parapetto al profondo abisso del mondo.

(*MM*, 657)

Io *non* vedo, noto qui tra parentesi, *né* il fondo dell'abisso *né* l'assoluto cielo: ma partendo dal *traballante* ponte della realtà data cerco di estendere la conoscenza nelle (due) direzioni (ascensionale e involutiva.) [...]. E l'indagine si allarga come una chiazza d'olio sulla superficie sferica.

[...]

Il dato è per gli altri uno stacco sicuro dalla terra ferma, una predella ferma per spiccare un bel salto. Per me è lo stacco da una tolda *traballante* (bateau ivre): o una predella già essa moventesi.

(*MM*, 667)

non sono il celigena disceso dall'assoluto, *né* l'intimo spirito dipartitosi dall'intima fibra dell'essere: ma un grumo intermedio di relazioni.

(*MM*, 676)

La *piccioletta barca* della mia scienza sarebbe presto sommersa dal truculento Scuoti-la-terra, se io mi avventurassi nei dominî tempestosi.

(*MM*, 720)

Lieto d'aver conchiuso il mio *lieve cabotaggio*, riconduco la mia caravella nel porto, con l'intenzione di ristopparne le coste di quell'arzanà dove la tecnica de' provetti maestri o Vinigiani potrà consentirmi di trovar 'tacconi' alle *falle* o 'busi'.

(*MM*, 834)

La tappa dantesca del *tópos* cui si accennava è la 'piccioletta barca della mia scienza' del penultimo brano citato, condensazione di due *incipit* di cantica:

O voi che siete in piccioletta barca,
desiderosi d'ascoltar, seguiti
dietro al mio legno che cantando varca,
tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pelago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.
L'acqua ch'io prendo già mai non si corse.

(*Par.*, II. 1-7)

Per correr miglior acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele.

(*Purg.*, I. 1-3)

La 'piccioletta barca' del secondo proemio paradisiaco è unita nella citazione gaddiana, con la specificazione 'della mia scienza', alla 'navicella dell'ingegno' del proemio purgatoriale, due momenti di progressione delle facoltà di 'navigazione' dantesche: all'inizio del *Purgatorio*, Dante è ancora su una piccola 'navicella', reduce da un mare 'crudele' e tempestoso come l'*Inferno*; all'inizio del volo paradisiaco il poeta, ormai sicuro di avere il sostegno della massima ispirazione divina nell'attraversare un' 'acqua che già mai non si corse', avverte il lettore che non basta una 'piccioletta barca' a seguire il suo più grande 'legno': sull'insufficiente barca è la maggioranza dei lettori, limitati a una conoscenza umana, a differenza dei 'pochi' che, essendosi invece già cibati del 'pan de li angeli' (*Par.*, II. 10-11), della sapienza divina, sono pronti a seguirlo. Gadda si mette sulla barca più piccola per sottolineare, con i ripetuti 'non', la limitatezza della propria impresa filosofica; limitatezza che deriva, oltre che dalla continuamente ribadita

inadeguatezza personale, dalla conformazione stessa dell'oggetto di conoscenza per come l'autore lo concepisce: la realtà è un infinito mare in tempesta, ove è impossibile a chiunque una tranquilla e sicura navigazione. Una delle parole chiave del trattato, così come del visto *Tendo al mio fine*, è 'deformazione': la realtà è per Gadda un infinito 'groviglio' di sistemi di sistemi continuamente deformantisi e la stessa attività del conoscere implica una deformazione, sia nel soggetto della conoscenza, a sua volta precario sistema di sistemi deformantesi, sia nel suo oggetto.

Anche l'accostamento degli aggettivi 'strani e diversi' applicati ai mari gaddiani potrebbe portare qualcosa di dantesco: nella *Commedia*, infatti, 'diverso' spesso vale 'strano'¹⁴. Anche in Dante il mare su cui ha navigato la 'navicella' ha un aggettivo: 'crucele'; e l'acqua su cui naviga il 'legno' paradisiaco è 'strana e diversa' perché 'già mai non si corse'. 'Diversi' qui in Gadda significherà sicuramente 'vari', ma 'strani' fa pensare anche all'inedita e deformata prospettiva attraverso cui egli li percepisce.

Un'altra spia dantesca è usata a sottolineare il gaddiano 'lieve cabotaggio', ma non rientra nel suddetto *tópos*: nell'ultimo passo riportato Gadda cita l'immagine dell'arzanà de' Viniziani con cui si apre *Inferno* XXI (vv. 1-18), la scena del cantiere navale in cui si riparano le navi danneggiate, che serve a Dante da introduzione alla bolgia di pece dove sono immersi i barattieri; la pece con cui si 'ristoppano' le navi ('chi fa suo legno novo e chi ristoppa | le coste a quel che più viaggi fece', vv. 11-12) è appunto il *ground* di quella similitudine incipitaria, che vedremo al capitolo 5.

La limitatezza di navigazione è specificata come impossibilità di approdo *né* al 'profondo abisso del mondo' o 'fondo dell'abisso', *né* all'assoluto cielo' o 'assoluto': questi due termini paiono poter accennare proprio ai confini del viaggio dantesco (che ha appunto confini certi, come noteremo), tanto più che 'profondo abisso' è esatta definizione del basso inferno nell'*incipit* di *Inferno* XI, su cui Dante e Virgilio 'si affacciano' dall'estremità d'un'alta ripa' (vv. 1-7), mentre Gadda 'vuole solo affacciarsi' 'da un certo parapetto'. La differenza è proprio tra chi si affaccia per poi discendere e risalire e poi salire ancora, fino all'opposta estremità celeste, e chi si affaccia solo e rimane 'nel mezzo', come si addice a un 'grumo intermedio di relazioni', procedendo da lì a una conoscenza a 'chiazza d'olio'. Tale differenza è esplicitamente sancita da Gadda nel seguente passo (in cui ancora si evidenziano i 'non'):

¹⁴ Cfr., ad esempio, la 'diversa cennamella' di Malacoda, introvabile tra altre 'cose nostrali' o 'istrane' (*Inf.*, XXI. 9-10).

Potrei farmi bello di citazioni dantesche e dirvi che nasce per quello a guisa di rampollo a piè del vero il dubbio ed è natura che al sommo pinga noi di collo in collo. Ma tali versi del canto IV° sono così abusati che sarebbe indegno d'un uomo di qualche spirito farne eccessiva pompa. Noterò piuttosto che Dante alludeva ad un perfezionamento dialettico (diatriba) chiarificatore e perciò ad un vero stabile, già raggiunto, come il collo quota 1000, e che la soluzione del dubbio dovesse portarci ad un altro vero, p.e. il collo quota 1100: e così fino alla vetta dell'Empireo... Io invece *non* mi occupo di una perenne dialisi, *non* ho nessuna causa da difendere e *nulla* contro cui inveire. Tutto attualmente è, tutto si deforma. Io penso che la quota 1100 deformi la 1000, e la 1200 la 1100 ecc. Ossia non è possibile più chiamar vero ciò che appariva ad uno stadio della ascensione (deformazione) e che la quota posteriore ha integrato e deformato.

(*MM*, 708)

Questo fondamentale passo gaddiano ricorrerà in tutte e tre le sezioni di questa tesi. In esso Gadda si distanzia dalle possibilità del 'peregrino del mondo di cognizione', che dipendono dalle caratteristiche dell'oggetto di quella cognizione, ma allo stesso tempo si appropria della teoria dantesca della conoscenza; opponendovisi, si pone in diretto dialogo con Dante e lo indica come punto di riferimento conoscitivo. Questo è il luogo citato da Gadda:

Io veggio ben che già mai non si sazia
nostro intelletto, se 'l ver non lo illustra
di fuor dal qual nessun vero si spazia.
Posasi in esso, come fera in lustra,
tosto che giunto l'ha; e giugner puollo;
se non, ciascun disio sarebbe *frustra*.
Nasce per quello, a guisa di rampollo,
a piè del vero il dubbio; ed è natura
ch'al sommo pinga noi di collo in collo.

(*Par.*, IV. 124-32)

La conoscenza dantesca e quella gaddiana si espandono come 'rampolli' sul ramo, e quali forme espressive questi 'tratti' assumano lo si vedrà nelle sezioni seconda e terza di questa tesi; qui ci si ferma sulla struttura di base di quelle cognizioni, un simile processo di 'tracciamento', appunto, ma con opposte possibilità di risultato: Dante può giungere al vero 'di fuor dal qual nessun vero si spazia'; Gadda no, perché non ritiene neanche possa essere chiamato 'vero stabile' ciascun acquisito mediano durante il percorso di conoscenza e perché vedremo come rifiuti anche di definire un 'vero' finale assoluto. La scalata della conoscenza che porta Dante a Dio è composta di appoggi stabili, non

deformabili, ma linearmente percorribili uno dopo l'altro 'fino alla vetta'; le 'quote' gaddiane sono invece 'traballanti predelle', che continuamente si deformano e deformano il percorso. Come sono diverse le certezze di rivelazione della verità del profeta cristiano Dante e del 'porco' gaddiano sul cui grido 'crescerà l'erba', così sono diverse le loro possibilità di certezza conoscitiva, onnicomprensiva: Dante e Gadda, ma più estesamente i contesti culturali cui appartengono, differiscono essenzialmente per queste certezze di risultato. Se Dante dice 'io non Enea, io non Paulo sono' (*Inf.*, II. 32) per sottolineare, in realtà, come si è notato al capitolo 1, che potrà infine di più rispetto ai modelli, Gadda dice 'non Dante sono' e non potrà fare qualcosa che alla cognizione dantesca riesce. Ma a noi interessa di nuovo l'intenzione di base e come questa strutturi i loro testi, al di là delle certezze di risultato: la 'rampollante' ansia conoscitiva, la coscienza e responsabilità della complessità (del reale e del testo) sono le stesse.

Azzarderemmo dire che il complesso rapporto che Gadda vede intercorrere tra il soggetto conoscente e l'oggetto conosciuto, un rapporto di deformazione e azione reciproca, può ritrovarsi anche nel viaggio dantesco. Prima di tutto, il viaggio di Dante è un viaggio di profonda trasformazione del soggetto, ed è adibito a quella trasformazione e alla forza di esemplarità che questa può assumere. Si tratta non solo di un percorso di apprendimento morale, ma proprio di una transizione nell'essenza del soggetto, espressa, tra i tanti luoghi, nella forma sublimata di questo primo neologismo, imperniato sul prefisso dinamico 'trans-':

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
 qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
 che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.
 Trasumanar significar *per verba*
 non si poria; però l'esempio basti
 a cui esperienza grazia serba.
 (*Par.*, I. 67-72)

Si commenterà meglio questo punto al capitolo 7, ma per ora ci soffermiamo sulla ripetizione del verbo 'fare' a descrivere un cambiamento di stato, ontologico, dall'umano al più che umano e quasi divino, una transizione che richiama un accesso mistico, ma che è al contrario di esso documentabile e infatti propedeutica a una lineare e razionale documentazione lunga trentatré canti.

Non solo Dante 'si fa' qualcos'altro conoscendo, ma anche il livello più complesso della sua acquisizione di conoscenza, l'ascesa paradisiaca, a sua volta è

modificata da quell'atto di conoscenza, o, meglio, *per* quell'atto di conoscenza. Torniamo al canto IV del *Paradiso*, canto tutto ragionato in cui si trova una spiegazione fondamentale per la comprensione dell'intera terza cantica:

Qui si mostraro, non perché sortita
 sia questa spera lor, ma per far segno
 de la celestial c'ha men salita.
 Così parlar conviensi al vostro ingegno,
 però che solo da sensato apprende
 ciò che fa poscia d'intelletto degno.
 (*Par.*, IV. 37-42)

Beatrice spiega a Dante che i beati non sono disposti nei diversi cieli per una differenza nel grado di beatitudine legata alle loro inclinazioni, alle tipologie dei loro atti terreni, essi in realtà si trovano tutti insieme nel sommo empireo; c'è una differenza nel grado delle loro beatitudini, ma questa è imperscrutabile all'uomo. La disposizione secondo i diversi cieli è fatta solo per Dante, è temporanea coreografia d'eccezione atta a permettergli di conoscere i beati nelle loro individualità nell'unica forma che gli è possibile, in quanto mortale: la linearità di un percorso 'sensato' per gradi, simmetrico a quello compiuto negli altri due regni. Come vedremo nella terza sezione di questa tesi, la simultaneità, il *totum simul* dell'empireo non è comprensibile a Dante e non è descrivibile, tuttavia nel viaggio e nella *Commedia* si dispiega un modo per dare almeno un 'semplice lume' di quella complessità.

Ciò non significa ovviamente che l'eterno oltremondo dantesco si deformi allo stesso modo dell'oceano gaddiano, ma pare interessante questa dialettica di pur temporanee trasformazioni ('trasumanar' e dimostrazione 'sensata') che 'si incontrano' e permettono il sostanzarsi della conoscenza stessa, a confronto con la teoria della conoscenza di Gadda. Entrambi questi autori 'entrano' letteralmente nella complessità che essi solo percepiscono come tale e questa loro azione è al contempo poetica, gnoseologica ed etica.

2.2 – Due sfere diverse: realtà infinite, piene, varie e internamente interrelate

Dopo avere osservato come Dante e Gadda rappresentino i loro rispettivi processi di conoscenza, in questo paragrafo si metteranno a confronto le immagini con cui i due autori rappresentano la realtà da conoscere. Se una differenza fondamentale tra i due autori risiede nel fatto che per Dante la realtà è un sistema chiuso e per Gadda un sistema aperto, vedremo come tali sistemi, su cui intraprendono i rispettivi viaggi letterari di conoscenza, abbiano caratteristiche simili: infinità, pienezza, varietà, interrelazione interna.

A proposito di definizione di un ‘ver [...] di fuor dal qual nessun vero si spazia’, Dante in *Paradiso* XIX descrive così tale concetto di limite:

[...] ‘Colui che volse il sesto
a lo stremo del mondo, e dentro ad esso
distinse tanto occulto e manifesto,
non poté suo valor sì fare impresso
in tutto l’universo, che ’l suo verbo
non rimanesse in infinito eccesso.
(*Par.*, XIX. 40-45)

È biblica l’immagine di Dio che disegna con il compasso (il ‘sesto’; cfr. Proverbi, VIII. 27. 9) i limiti dell’universo creato, rimanendone al di fuori in quanto ‘in infinito eccesso’. Dio è il ‘valore infinito’, ‘non ha fine e sé con sé misura’ (*Par.*, XIX. 51), e Dante ‘giunge’ infine a quel limite, come anticipato in *Paradiso* IV (‘e giugner puollo’, v. 128):

[...] giunsi
l’aspetto mio col valore infinito.
(*Par.*, XXXIII. 80-81)

Quando vi giunge, lo vede e descrive ancora come figura circolare, prima nella forma trinitaria di ‘tre giri | di tre colori e d’una contenenza’ (*Par.*, XXXIII. 116-17), da ultimo come un cerchio coincidente misteriosamente con un quadrato (la figura umana), il mistero dell’incarnazione:

Quella circolazion che sì concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,

dentro da sé, del suo colore stesso,
 mi parve pinta de la nostra effige:
 [...]
 veder voleva come si convenne
 l'imgo al cerchio e come vi s'indova.
 (*Par.*, XXXIII. 127-38)

Dio nella rappresentazione dantesca è cerchio; il poema, specie nella terza cantica, è dominato da questa figura: il terzo regno è composto di nove 'spere' concentriche (*Par.*, XXII. 134); la sede di Dio, l'empireo, 'si distende in circular figura' (*Par.*, XXX. 103), poi si trasforma in rotonda 'rosa' (v. 117); questa estrema visione dell'ossimoro Dio-uomo è espressa attraverso l'impossibile problema matematico della quadratura del cerchio, dove l'uomo è il quadrato e Dio il cerchio. La sfera/cerchio è la figura chiusa per antonomasia, ma è anche usata da Dante per esprimere l'opposta idea di infinito: il margine che separerà sempre il quadrato dal cerchio è la definizione stessa di infinito, ma connaturata a una figura chiusa come il cerchio. Dio è infinito, ma di un infinito chiuso, un infinito che ha un limite, anzi, che è il limite, un limite certo, identificabile e nominabile, una sicura 'vetta'.

Anche Gadda sembra porre un limite sferico alla propria realtà:

Topograficamente noi siamo costretti a credere che di là da questi monti vi saranno altre valli, come il leopardiano interlocutore della luna, l'errante e meditante pastore. E al di là delle valli altri monti, e così in infinito fino a chiudere la sfera, che è l'immagine geometrica, topografica dell'uno-tutto.
 (*MM*, 647)

Egli sta dimostrando il 'Teorema della necessità della ricostruzione del coesistente', per cui 'la considerazione di un oggetto finito costringe la nostra mente a riconoscere l'esistenza di tutto il noto, di tutto il pensabile ed altro ancora' (p. 646), 'in infinito', ma 'fino a chiudere la sfera', come si diceva, 'l'immagine geometrica [...] dell'uno-tutto'. Se non fosse che questo teorema è esposto nel capitolo della *Meditazione* dedicato al 'Carattere estensivamente indefinito dei sistemi reali', a descrizione del quale Gadda ricorre all'esempio della 'centrale elettrica', che 'pensata da sola [...] è un puro nulla', poiché 'essa "sente", "avverte" il carico richiesto dai fusi dei cotonifici lontani' e da ciò si lega, in una catena di 'concause', al resto del mondo (p. 645). A questo esempio è

opposto il contro-esempio della seguente parentesi (non a caso, una figura tipografica chiusa):

(La partita a scacchi, che essendo un gioco finito e chiuso ci dà l'idea di un cosmo logico, con premesse che la chiudono, come un muro chiude un giardino.

Le premesse sono le mosse matematiche o astratte, poste come realtà prima o divina di quel gioco. Esse sono il *primum ineluctabile*, sono il tempospazio e le categorie del mondo scacchistico. Ogni Schilleriano 'gioco' ci dà, con la sua cinta daziaria-logica, funzionante da Dio, ci dà l'idea d'un cosmo. E perciò l'esempio gioco non è infinitamente estensibile, come un esempio tolto dalla realtà quale la centrale elettrica. La premessa immaginaria di ogni gioco è il Dio categorizzante di quel gioco; e quel gioco è chiuso in sé, come nucleo logico. Ciò tra parentesi).

(*MM*, 646)

La realtà gaddiana non è come una 'partita a scacchi', perché non è regolata da un sistema limitato di regole e non si dispone in un sistema definito di modi. Essenzialmente, essa non è chiusa, e specificamente manca una 'cinta [...] funzionante da Dio': il riferimento a Dio qui mostra come per Gadda esso rappresenti l'idea di chiusura sferica, ma una chiusura che egli rigetta e che considera solo in quanto 'funzione', quella 'sfera' è termine operativo per esprimere un'idea di infinito in realtà inattuabile dalla ragione umana.

Come apparirà dal seguito io ammetto che il sistema della ragione umana (cosciente, chiara) sia un termine nella coinvoluzione di infiniti sistemi attuali o futuri: e cioè attuali in quanto pensati attualmente da una più vasta ragione e futuri in quanto saranno di fatto la forma futura della ragione umana [...].

L'Inspiratore e il Depositario di questa più vasta ragione attuale non so se sia un Genio supersociale o superstellare (Leibniz, Bruno) o direttamente Dio. Ma propenderei di più per la prima ipotesi, e cioè per l'idea d'un sistema categorico superumano che non fosse ancora e subito Dio. Ché mi spiacerebbe di spendere Dio per così poco: e cioè di consumare l'Infinito Universo per dar ragione di quattro macachi che impicchiano la crosta ignominiosa della terra.

(*MM*, 706)

La ragione umana è un 'termine della coinvoluzione' del reale, un termine di una 'più vasta ragione', ma tale 'più vasta ragione' è a sua volta un termine intermedio: al di là del nome da non 'sprecarvi', in questo quadro, Dio è il termine che, in quanto termine, serve solo per essere rifiutato e per confermare l'impossibile chiusura del sistema metafisico-gnoseologico, la sua connaturata impossibilità di sigillarsi.

Roscioni mette a confronto questa teoria con il teorema dell'incompletabilità formulato nel 1931 dal matematico Kurt Friedrich Gödel, secondo il quale 'in ogni sistema assiomatico c'è almeno un enunciato che non è deducibile nel sistema, ma soltanto all'interno di un sistema più ricco': 'è questa l'"intima angoscia", l'"indeterminatezza" di cui, secondo Gadda, soffre qualsiasi "sistema di relazioni espresso dalla conoscenza umana"'.¹⁵ Mettere un 'tappo' alle 'falle' con un nome certo è operazione fittizia e inutile, non certezza risolutiva, poiché l'unica certezza ammissibile è che il sistema del reale sia 'apertissimo e indeterminato' (*MM*, 741). Dio è solo un possibile nome per una solo ipotizzata e infinita somma di tutti gli stadi di tutti i sistemi reali:

per gli impreveduti complessi e ardui possiamo ammettere che solo la debolezza della nostra coscienza li renda tali: ma essi sono noti alla coscienza totale o divina.'

Nulla di nuovo dunque. La prescienza divina è cosa vecchia:

La contingenza che fuor del quaderno
Della vostra materia non si stende
Tutta è dipinta nel cospetto eterno.

(*MM*, 721)

'La prescienza divina è cosa vecchia', e dantesca: qui Gadda cita la prima terzina del discorso di Cacciaguida a Dante in *Paradiso* XVII, in cui l'avo spiega la propria conoscenza del destino del pellegrino con la considerazione teologica che tutti i fatti contingenti sono già noti alla mente divina, nella quale i beati li leggono; tuttavia, come è precisato nella terzina seguente, ciò non conferisce loro carattere di necessità, in accordo con la dottrina del libero arbitrio (vv. 37-42). Gadda sta dicendo che ciò che per un sistema è 'dato' è l'inconosciuto esterno, ciò che non è noto al sistema ma conosciuto soltanto da una ipotizzata ragione complessiva superiore, mai a sua volta completamente conoscibile: la totalità. L'inconosciuto, il dato, esiste 'perché l'io limitato non è una "summa rationis" ma un semplice articolo o paragrafo di questa "summa" e deve necessariamente 'incastonarsi', ammettere la possibilità del dato, se non può conoscerlo:

Incastonarsi nella 'summa rationis' significa esattamente: 'ammettere religiosamente la possibilità del dato, impreveduto dall'io limitato.' Ciò equivale ad affermare che uno dei massimi

¹⁵ Roscioni, 'Introduzione', p. xxi.

mezzi di conoscenza effettuale è un ‘estremo religioso empirismo’ (Aristotele, Galileo; Inglesi).
L’empirismo sviluppa il senso colloidale.
(*MM*, 724)

Sul ‘senso colloidale’ torneremo a breve. Siamo ancora nell’ambito di una ‘totalità’ intesa come termine operativo e ipotetico, che tuttavia deve di necessità essere considerata e questa considerazione deve sottendere il processo di conoscenza di ciascun ‘grumo’-soggetto conoscente. Si tratta di una necessità dichiaratamente ‘religiosa’: se Dante ‘religiosamente’ crede in una totalità infinita ma chiusa, Gadda ‘religiosamente’ la deve ammettere, ma come aperta. La differenza fondamentale delle due aspirazioni ‘religiose’ è nel punto di arrivo dei viaggi di conoscenza, le loro consapevoli possibilità in relazione alle caratteristiche dei rispettivi infiniti oggetti, tuttavia tali viaggi condividono la necessità primaria della coscienza di una totalità, e in questo sta la comune ‘religiosità’, che intendiamo genericamente, come crediamo la intenda Gadda quando dice ‘religioso empirismo’, quale considerazione di un sistema più ampio che trascende il proprio (larga accezione che riprenderemo al capitolo 4 sull’enumerazione). L’‘empirismo’ gaddiano è religioso nella misura in cui considera l’infinito. La *satura* di cui si parla in questa tesi è basata proprio su questa ‘coscienza della complessità’:

Un altro carattere distintivo del mio modo di procedere, sebbene non peculiare a me; fortemente accentuato dal mio modo di procedere più che presso altri non sia, è la coscienza della complessità.
(*MM*, 668)

Le ‘sfere’ dantesca e gaddiana sono diverse, indicano l’una un infinito chiuso, l’altra un infinito aperto, l’una è teologica certezza, l’altra ipotesi filosofica; ma entrambe sono infinite, ed entrambe presentano ulteriori simili caratteristiche che, insieme alla differenza fondamentale, emergeranno dalle prossime immagini. I sistemi-realtà di Dante e di Gadda sono entrambi, oltre che diversamente infiniti: pieni, vari e internamente interrelati.

Nell’ultimo canto del *Paradiso* torna l’immagine del ‘quaderno’ della ‘contingenza’ evocata da Cacciaguیدا (*Par.*, XVII. 37-39):

Nel suo profondo vidi che s’interna,
legato con amore in un volume,
ciò che per l’universo si squaderna:

sustanze e accidenti e lor costume
 quasi conflati insieme, per tal modo
 che ciò ch'ì dico è un semplice lume.
 (*Par.*, XXXIII. 85-90)

Questo è il primo stadio dell'ultima visione del pellegrino (prima dei 'tre giri' e di 'imago' e 'cerchio'): l'essenza di Dio come unità del molteplice, rappresentata dall'immagine di un 'volume' che raccoglie tutto ciò che 'si squaderna' nell'universo, tutti i vari 'quaderni' della 'contingenza'. Come si vedrà meglio nei capitoli 3 e 9, a proposito, rispettivamente, della molteplicità linguistica del poema dantesco e dei suoi confini testuali, la *Commedia* a sua volta deve essere il 'volume' fisico che racchiude quel metafisico molteplice 'volume'. Il volume divino è pieno di tutto l'universo, molteplice, ma 'legato', da una rilegatura chiusa. Si è visto come l'universo dantesco sia finito, in contrasto con l' 'infinito eccesso' del suo creatore, ma questa prospettiva, nella quale l'universo-volume è tutto compreso nella luce infinita di Dio, rende infinito anche l'universo, per il pellegrino/poeta.

Come rappresenta la sua realtà infinita Gadda?

Non è possibile pensare un grumo di relazioni come finito, come un gnocco distaccato da altri nella pentola. I filamenti di questo grumo ci portano ad altro, ad altro, infinitamente ad altro.
 (*MM*, 645)

Il mondo è sì anche un guazzabuglio o salsa di furbi, con ogni genere di cattive spezie: ma ciò apparentemente. In realtà è creazione o deformazione logica.
 (*MM*, 761)

È vero che della molteplicità serbiamo consueta un'idea, come se ella fosse cristallizzata, fissa, anzi che germinante e nascente: marmellata di susine consegnata per il tempo eterno a un barattolo, il mondo, e questo barattolo sigillato in eterno, dopo celebratosi il 'vacuum'.
 (*MM*, 883)

Anche la realtà gaddiana è, oltre che infinita, piena, varia, compatta e interrelata, e per rappresentare questi concetti, l'autore utilizza immagini culinarie, che ci ricordano la 'pegola' e i 'calderoni' visti in introduzione: gli 'gnocchi' e, anche se negandole, 'salsa' e 'marmellata'. Per queste ultime figure, l'autore specifica che il mondo è 'salsa', ma in continua deformazione, e che non può essere considerato come marmellata in barattolo, così rifiutando l'idea del barattolo più che quella della marmellata. Il punto fondamentale

di queste rappresentazioni è infatti l'assenza di un contenitore: Gadda percepisce la realtà come un infinito flusso dinamico, una varietà (una pluralità di 'gnocchi') *in fieri*, mai cristallizzata in una forma e tutta legata. Ma questa legatura, questa unità del molteplice è *sui generis*, perché manca appunto un contenitore chiuso che la comprenda: tali legami, i filamenti di formaggio e la qualità collante della marmellata, contribuiscono, al contrario, a distendere il reale a un aperto infinito. Si comprende meglio ora il 'senso colloidale' (p. 725) che Gadda vede svilupparsi dalla considerazione empirica della totalità: considerare la totalità significa considerarla come un infinito 'impasto' agglutinato e deformantesi. Su queste immagini di 'impasto' torneremo nel prossimo capitolo.

Troviamo in queste figure della realtà ancora la fondamentale divergenza chiusura-apertura rispetto a Dante, ma anche le fondamentali caratteristiche comuni di infinità, pienezza, varietà e interconnessione interna, che si traducono nei due autori in una stessa, fondante, figura:

La forma universal di questo nodo
credo ch'ì vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'ì godo.
(*Par.*, XXXIII. 91-93)

Ci eduheremo a concepire ogni cosa come un groviglio o somma di rapporti nel senso più lato.
(*MM*, 635)

Pensiamo dunque ogni sistema come un infinito allacciamento, un indestricabile nodo o groviglio di relazioni.
(*MM*, 815)

Il 'nodo' dantesco è formato dal 'conflare' di 'ciò che per l'universo si squaderna' delle terzine precedenti; il 'nodo' è la forma principale attraverso cui Gadda vede il mondo, il 'gomitolo di concause' che lamenta in una lettera a Citati,¹⁶ lo 'gnommero' del commissario-filosofo Ingravallo del *Pasticciaccio* (p. 16).

Sebbene il 'nodo' dantesco sia sovrainposto, unico e fisso e quello gaddiano autodeterminantesi, molteplice e mutevole, essi sono entrambi infiniti, pieni, vari: saturi.

¹⁶ Gadda, *Un gomitolo di concause*, p. 34.

Dicevo: — supposto per astrazione che noi potessimo vedere tutto il reale ‘extra tempus’, come Leibniz immagina possa vedere e veda di fatto la Mente Divina, il nostro dato ci apparirebbe multiplo in sé quanto agli aspetti o significati. Esso ci apparirebbe germine e pianta, effetto e causa, essere e divenire: ed essere oltre l’essere, e divenire oltre il divenire: e ci apparirebbe saturo d’una infinità di relazioni sopraordinate le une alle altre.

(*MM*, 861)

Questa satura ‘infinità di relazioni’ in cui si configura la realtà per Dante e per Gadda e la satura ‘infinità di relazioni’ testuale che la indaga sono l’oggetto di questa tesi (la sua visione globale ‘extra tempus’ sarà oggetto specifico del nostro ultimo capitolo: 9 – ‘Ansia onnicomprensiva. I confini della *satura: incipit ed explicit*’).

2.3 – Dante sta a Ulisse come Gadda sta a Rimbaud. La letteratura come missione etico-conoscitiva

In quest’ultimo paragrafo confronteremo la ‘coscienza della complessità’ di Dante e Gadda, insistendo sul suo movente etico, dunque riallacciandoci al *focus* del capitolo 1, con l’aiuto di una comparazione con altri due ‘viaggi’ di conoscenza: quello di Ulisse e quello di Arthur Rimbaud. Dopo esserci concentrati, nei precedenti due paragrafi, su gnoseologia e metafisica, in questo le legheremo a etica e poetica, ricordando il nodo unico che esse formano in Dante e Gadda, nodo che è l’oggetto di questa prima sezione e che è finalmente riconducibile a quello tra varietà e verità al centro di questa tesi.

Ha forma di ‘nodo’, infatti, non solo la realtà per Gadda, ma anche l’insieme che questa compone con gnoseologia, etica e poetica.

Partendo dal ‘carattere estensivamente indefinito dei sistemi reali’, Gadda come si è visto sancisce la ‘necessità di ricostruzione’ mentale di questa estensione indefinita, in virtù della sua forma interrelata. Questa necessità è tale in quanto necessità etica.

Nel capitolo della *Meditazione* intitolato ‘Il male’, l’autore espone la propria teoria della ‘coesistenza’ tra bene e male.

Il bene o realtà si attua per la coincidenza di una enorme dovizia di relazioni ed è quindi manifestazione centrale, o convergenza; o quadrivio; o fibra centrale del tessuto. Il male si ha per gradi procedendo verso l’esterno o limite periferico dove la convergenza delle relazioni è sempre minore finché il tessuto si dirada, il fiume diventa sponda.

(*MM*, 689)

Il bene è per Gadda la convergenza di relazioni tra sistemi diversi, che è il meccanismo attraverso il quale si manifesta la realtà: la realtà è fatta di relazioni convergenti e ciò coincide con il bene; laddove una relazione non occorre, per qualche impedimento, non ‘si attua’ la realtà, si ha una relazione mancata, qualcosa che non esiste, e ciò per Gadda è il male. Bene e male sono dunque interdipendenti nel senso che una relazione mancata è direttamente collegata all’opposta possibilità che quella stessa relazione si verifichi: il male è la mancata attuazione del bene, ‘coesistenza eticamente periferica del bene’ (p. 681). Siccome secondo questa teoria ‘ogni relazione ha la sua direzione e quindi la *sua* periferia’, Gadda abbandona presto le figure del tessuto che ‘si dirada’ o del fiume che ‘diventa sponda’ e adotta la ‘stella’ della geometria proiettiva: ‘il punto di convergenza è il bene o realtà e i punti lontani (su ciascun raggio) sono i punti di male relativamente a una relazione (ad un raggio)’ (pp. 689-90).

L’identificazione instaurata da questa teoria tra metafisica ed etica si comprende meglio quando ad essa è sovrapposta la teoria della conoscenza ‘a macchia d’olio’:

Noi vediamo che il cumulo delle circostanze o relazioni (*reali*) nel senso più esteso possibile fa il bene. E siccome noi non le avvertiamo tutte, il bene (anche relativamente ad un determinato oggetto) varia secondo l’estensione integrante che la nostra mente opera circa quell’argomento. (MM, 688)

La convergenza del maggior numero di relazioni reali con la quale Gadda identifica il bene è relativa alla ragione che le percepisce: tali relazioni esistono e sono reali se pensate, se esistono per il soggetto conoscente. Dunque, più il soggetto conosce, coordina, mette in relazione, più di fatto fa esistere quelle relazioni. In questo senso, per Gadda, conoscere è agire, è ‘*inserire al cunché nel reale*, è, quindi, *deformare* il reale’ (p. 863): più conosco, più considero il maggior numero di relazioni possibili, più di fatto costruisco delle relazioni, più coordino il reale, più perseguo il ‘bene-realtà’ ed evito il male. Questo è un esempio che Gadda usa per chiarire il suo pensiero:

Mario maschio ama Elena (1^a relazione di potenza) e ha denaro per accasarsi (2^a relazione di potenza). Si uniscono secondo le leggi e si ha il bene. La relazione economica non pone alcun veto, cioè non toglie realtà alla erotico-genetica. Ora Stefano ama Maria ma non può accasarsi per povertà: si congiungono fuori della legge e fuori dell’abitato, e si ha il male. (Cioè la relazione economica aveva posto un veto alla genetica rendendola irrealistica o fantastica.). (MM, 687)

Il caso concreto mostra come non considerare anche solo una possibile relazione tra i dati del reale tolga realtà a un atto che si compone di dati diversi, lo impedisca *tout court*, smembrandone tutte le possibili convergenze e producendo ciò che per Gadda è il ‘male’.

Ecco perché l’imperativo gnoseologico di Gadda è la ‘totalità’: la conoscenza del maggior numero possibile di relazioni equivale a un’azione concreta sulla realtà, influisce sulle scelte e i comportamenti, che appartengono al dominio dell’etica. In questo modo, metafisica, gnoseologia ed etica vengono intrecciate da Gadda in un unico nodo.

Sulla base delle osservazioni condotte al capitolo 1, possiamo ora aggiungere anche la poetica come quarto filo di questo nodo: se la letteratura è strumento per scoprire e rivelare la verità, e se la verità va conosciuta tutta perché si produca il bene, allora la letteratura non può avere che la totalità del reale come oggetto, o almeno considerarne l’infinità. La verità, per avere un effetto sul ‘mondo che mal vive’, deve tentare di essere totale. Esattamente come impartisce Cacciaguida a Dante: solo una visione totale potrà dare il ‘vital nodrimento’ proprio laddove necessario, solo mostrando tutto il male lo si può correggere, poiché la conoscenza delle possibili conseguenze del peccato può far sì che lo si eviti, perseguendo il bene.

Per indagare meglio l’interconnessione profonda che in Dante e Gadda lega il motivo e l’oggetto della scrittura, guardiamo il saggio gaddiano *I viaggi, la morte*, dedicato ai poeti simbolisti francesi, in particolare a *Le voyage* di Charles Beaudelaire e *Bateau ivre* di Arthur Rimbaud. Riflettendo sulle coordinate letterarie di base, lo spazio e il tempo, Gadda categorizza i poeti simbolisti come solo ‘spaziali’, opponendovi i ‘moralisti’, che prediligono la dimensione temporale. I primi ‘traggono il loro avviamento da un forte spunto fantastico’ (p. 562), descrivono viaggi di fuga onirica dal reale, perdendo volutamente contatto con la dimensione sociale e morale del proprio tempo; i secondi (esemplificati in Orazio e Corneille) rimangono radicati nel loro tempo ed esprimono in letteratura istanze morali, mai perdendo la propria responsabilità di animali sociali. *I viaggi, la morte* (che darà poi il nome alla raccolta di saggi di poetica in cui compaiono anche *Come lavoro* e *Meditazione breve circa il dire e il fare*) è stato scritto nello stesso periodo della *Meditazione milanese* (il primo nel 1927, la seconda nel 1928) e i due scritti sono legati da molte questioni teoriche. Nel modo più evidente, li lega soprattutto l’immagine rimbaudiana del ‘bateau ivre’, ma anche un’altra barca, dantesca, quella di Ulisse: nei due saggi si può riscontrare in effetti un incrocio intertestuale di quattro viaggi metaforici di conoscenza, che ora faremo emergere.

Baudelaire e Rimbaud, pur appartenendo alla categoria degli ‘spaziali’ fantastici, descrittori di autobiografici viaggi di fuga mistica, per Gadda sono coscienti dell’abisso di ‘nulla’ morale verso cui tale spinta può condurre, e finalmente lasciano affiorare la sofferenza causata dalla diserzione della moralità:

Ho prima notato che *Bateau ivre* raggiunge di fatto, se non intenzionalmente, la percezione e l’espressione del dissolvimento morale: così già *Le Voyage*; così, con più cosciente messa in tema, *Femmes damnées*.

Il folle volo è rotto ad un punto da improvvisi tocchi nostalgici, il cui richiamo deve esser pervenuto anche al poeta di *Paris se repeuple* durante le sue peregrinazioni equatoriali.

(*I viaggi, la morte*, in *VM*, 579)

Il ‘folle volo’ è il riconoscibile viaggio finale di Ulisse descritto da Dante in *Inferno* XXVI (‘de’ remi facemmo ali al folle volo’, v. 125): come Gadda precisa in una nota, il viaggio dei simbolisti, che trova senso solo in sé stesso, nel puro atto di viaggiare verso il ‘nuovo’ infinito, è quello di Icaro e dell’‘Odisseo dantesco’ (p. 568); la descrizione del primo potrebbe applicarsi anche ai mitologici antecedenti:

ciò che è divenuto nell’uomo una desolata follia: l’avidità del nuovo, nel senso spazialmente corrotto onde la interpreta il ricercatore dimentico d’ogni finalità.

(*I viaggi, la morte*, in *VM*, 567)

E anche ‘follia’ è chiara spia ulissiano-dantesca, il nome della *hybris* e della mancata moralità, della ricerca di conoscenza oltre ogni imposto limite, priva di direzione e di ‘finalità’. Il modello che Dante oppone all’*alter ego*, *memento* iniziale di ogni cantica,¹⁷ è quello del viaggio ugualmente ‘totale’ e ‘ardito’, ma di un’oltranza guidata dalla Grazia divina. Per Dante la conoscenza dell’inedita ‘acqua che già mai non si corse’ è possibile e non fatale solo se si acquisisce riconoscendo e seguendo le relazioni divine che compongono quel ‘terreno’, se non è errare in un ‘mondo senza gente’ (*Inf.*, XXVI. 117), cioè in un mondo privo di connessioni morali. Anzi, la conoscenza è in Dante come si è visto finalizzata, sempre da Dio, ad avere un forte impatto etico sul mondo della gente, un ‘mondo che mal vive’. Significativamente, il poeta all’inizio del canto di Ulisse si

¹⁷ ‘Temo che la venuta non sia folle’ (*Inf.*, II. 35); ‘Venimmo poi in sul lito deserto, | che mai non vide navicar sue acque | omo, che di tornar sia poscia esperto. | Quivi mi cinse sì com’altrui piacque: | oh meraviglia! ché qual elli scelse | l’umile pianta, cotal si rinacque | subitamente là onde l’avelse’ (*Purg.*, I. 130-36); *Par.*, II. 1-7 (e nel *Paradiso* anche: ‘sì ch’io vedea di là da Gade il varco | folle di Ulisse’, XXVI. 82-83). Cfr.: *Inf.*, XXVI: ‘compagna | picciola da la qual non fui deserto’, 101-02; ‘l’ardore | ch’i’ ebbi a divenir del mondo esperto’, 97-98; ‘com’altrui piacque’, 141.

ricorda: ‘più lo ’ngegno affreno ch’i’ non soglio, | perché non corra che virtù nol guidi’ (v. 22); egli accetta di essere guidato e limitato da una ‘virtù’ che non è la ‘virtù e canoscenza’ promessa dall’eroe omerico ai compagni nella sua ‘orazion picciola’, ma la virtù divina, e questa missione etica è esattamente ciò che Dante aggiunge al proprio viaggio allo stesso modo eccezionale. Si ricordi come l’aggettivo ‘folle’ sia collegato alla missione profetico-satirica dantesca (‘Io non s’i’ mi fui qui troppo folle’, *Inf.*, XIX. 88), quella che costituisce antidoto all’‘orazion picciola’ di Ulisse, rivelando quella frode ‘dal suo nome’, facendola occupare senza cornice narrativa finale metà canto, per esporla e così disinnescarla dall’interno (e per tutto il poema).

Gadda osserva che Rimbaud in qualche modo percepisce la ‘follia’ del proprio viaggio:

Rimbaud poté rivedere la Francia, rivide sua madre. Morendo nell’ospedale della Conception a Marsiglia disse della sua vita: ‘... C’était mal!’.

[...] la sensibilità morale vige sotto il velo dell’astrazione estetica.

(*I viaggi, la morte*, in *VM*, 580)

E Gadda, a sua volta, usa questi *voyages* francesi per esprimere il proprio punto fondamentale riguardo la funzione della letteratura (brano in parte anticipato a inizio capitolo):

Il problema dell’espressione non sembra potersi disgiungere da un riferimento alla totalità. La poesia-vita non può essere avulsa dalla totalità: perduta, episodica.

[...]

La poesia non è una esercitazione logica o paralogica, non una dissertazione spaziale, non una figurazione nominale. Esercitazioni logiche ‘pure’ sono il giuoco degli scacchi e certi sviluppi non applicativi dell’analisi matematica; figurazioni estetiche pure sono i disegni del caleidoscopio, la decorazione dei tappeti presa a sé, e i motivi ornamentali in uso nei biscottifici. La poesia in quanto epitome purificatrice della conoscenza, nella estensione più ampia di questa, non può cancellare dal mondo le realtà etiche. Quando voglia prescindere ‘in assoluto’ da qualunque motivo della realtà complessa, rinnegarne un qualunque vincolo, si trasforma in arzigogolato ricamo, in ‘imaginosa finzione’, nel senso più dilettesco della parola.

[...] la negazione così di un fine possibile, di uno sviluppo possibile, di una norma o di una legge o di una coordinazione possibile inaridisce le fonti stesse della espressione.

(*I viaggi, la morte*, in *VM*, 580-81)

L’‘epitome purificatrice della conoscenza’, l’‘indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità’, in quanto operazione gnoseologica ha l’obbligo di

considerazione della ‘totalità’, del maggior numero di relazioni reali possibili; tuttavia, questa estensione all’infinito non significa pura estensione ‘spaziale’, non è la ‘fuga mistica’ che Gadda rinnegherà in *Come lavoro* (p. 434), non un *voyage* nel vano. La capacità di comprensione filosofico-letteraria non pertiene alla sola superficie ma riguarda tutte le dimensioni di un ‘mare strano e diverso’. Torna a essere rifiutata la chiusura combinatoria del gioco degli scacchi, esempio gaddiano preferito per ciò che è estrapolato dai flussi del reale e che non è quindi reale, insieme a un’altra figura ricorrente, quella del caleidoscopio, che da Gadda sarà utilizzata di nuovo in uno scritto contro il Neorealismo, per indicare un’attenzione fenomenica della letteratura che andrebbe integrata con una ‘dimensione noumenica’:

Un lettore di Kant non può credere in una realtà obbiettivata, isolata, sospesa nel vuoto; ma della realtà, o piuttosto del fenomeno, ha il senso come di una parvenza caleidoscopica dietro cui si nasconda un ‘quid’ più vero, più sottilmente operante.

(*Un’opinione sul neorealismo*, in *VM*, 630)

Una ‘realtà complessa’, ‘apertissima e indeterminata’, fatta di sistemi di sistemi in continua deformazione, richiede una cognizione complessa e deformante, fatta delle ‘meravigliose ambiguità di ogni umana cognizione’ (che Gadda rinviene invece nelle ‘pagine di certi grandi moralisti’, esemplificati subito in Dante: ‘nell’inferno dantesco si incontrano uomini che credevamo in paradiso: e nel purgatorio, avviati al paradiso, uomini che credevamo sicuramente all’inferno’).¹⁸ La letteratura, investita di una missione conoscitiva ed etica, deve non solo inseguire la vastità e varietà delle relazioni di cui la realtà si compone, nelle due dimensioni dell’estensione e della profondità, ma deve ‘coordinare’ tali relazioni con un fine etico-gnoseologico, di fatto crearle, ‘produrre’ realtà, conoscendola. Ne *I viaggi, la morte* la funzione etica della letteratura è spesso indicata come ‘coordinazione’, il processo di comprensione e azione sulla realtà per mezzo del tracciamento delle infinite relazioni che la compongono: ‘io coordinatore’ (p. 562), ‘mettere in ordine il mondo’ (p. 578), ‘coordinazione possibile’, ‘impulso coordinante dell’io’ (p. 581), ‘memoria coordinatrice’ (p. 582).

È particolarmente degno di nota che l’autore segnali in questo saggio la predilezione dei poeti simbolisti per gli elenchi:

¹⁸ *Un’opinione sul neorealismo*, in *VM*, pp. 629-30 (p. 630).

Viaggiatori e simbolisti amano adibire l'esperienza a catalogo per la serie indefinita delle differenziazioni spaziali: e poi che, così praticando, la loro *aisthesis* si rivolge con preferenza a questa serie spaziale, essi ne accentuano intensamente il motivo lirico più alto, cioè la sua sognata infinità.

(*I viaggi, la morte*, in *VM*, 564)

Come si vedrà al capitolo 4, l'enumerazione è una delle cifre stilistiche gaddiane e dantesche e la concretizzazione espressiva più evidente di ciò che qui si chiama *satura*: la percezione di una realtà infinita e complessa si traduce in proliferazioni testuali infinite della varietà di cui la realtà si compone. La differenza tra le enumerazioni dantesche e gaddiane e i cataloghi che Gadda attribuisce ai poeti simbolisti sta nella terza dimensione della 'verità' delle prime, che rende le 'estensioni' verbali di Dante e Gadda tentativi di 'coordinazione' in profondità, di comprensione tridimensionale del 'volume' o massa di 'gnocchi' del reale, oltre la mera giustapposizione fenomenica, che per Gadda è caratteristica anche del Neorealismo:

Nella 'poetica del neorealismo', quale mi si è rivelata da alcuni esempi, direi che ogni fatto, ogni quadro è (cioè riesce ad essere) nudo nocciolo, è (cioè riesce ad essere) grano di un rosario dove tutti i grani sono giustapposti ed eguali di fronte all'urgenza espressiva. Enumerati in serie, infilati in una filza, questi fatti avvicinati così per 'asindeton' non vengono coordinati in una consecuzione che valga a più profondamente motivarli, a disporli in una architettura, quella che essi realmente ebbero.

(*Un'opinione sul neorealismo*, in *VM*, 629)

La conoscenza di una realtà infinita e inedita: i viaggi di Ulisse, Dante, Rimbaud, Gadda hanno tutti in comune l'estensione e l'eccezionalità dell'esplorazione. Ma una larga esplorazione può significare puro viaggio, infinito movimento, oppure la necessità di una conoscenza coordinata e completa, profonda. I quattro viaggi condividono una tendenza all'onnicomprendimento della varietà del mondo, ma differiscono nel motivo di questa ambizione. Dante sta a Ulisse come Gadda sta a Rimbaud: gli antecedenti della proporzione hanno, rispetto ai conseguenti, una missione, che detta le regole e si chiama 'verità'. Ovviamente la proporzione rimane un troppo semplice schema per il discorso sulla complessità che si sta conducendo qui: Gadda, al di fuori di essa, è in realtà più Ulisse che Dante, nel provare a coprire un 'oceano' infinito con un'insufficiente 'picciotta barca', un folle 'bateau ivre'. Ma

la barca gaddiana è ebra non per fuga o punizione, bensì per la difficoltà di intraprendere il viaggio come una missione etico-conoscitiva. Con tale proporzione si vuole sottolineare come l'imperativo morale, sotto il quale sono stati accostati Dante e Gadda nel primo capitolo, conferisca all'estensione dell'impresa gaddiana vista in questo capitolo un carattere di necessità che la discosta dal concetto di *voyage* dissolutore e la avvicina all'infinito viaggio dantesco.

Conclusioni

In questo secondo capitolo si è cercato di definire meglio il concetto di verità, uno dei due fattori del rapporto al centro di questa tesi, da un punto di vista metafisico e gnoseologico: l'operazione di conoscenza con cui si identificano le missioni letterarie di Dante e Gadda si applica alla totalità di una realtà infinita e complessa, la verità che perseguono coincide con questa totalità. Entrambi gli autori si caratterizzano per una 'coscienza della complessità' del reale e di conseguenza del testo attraverso il quale ne esplorano il senso profondo. Dire la verità di una realtà infinita implica dirne la totalità; ma l'infinità è un problema insito nella 'copertura' gnoseologico-espressiva di tale totalità: essa stabilisce un *gap* tra missione e sue possibilità di compimento. Nel confronto tra le immagini che Dante e Gadda utilizzano per riferirsi alla realtà e al processo di conoscenza si nota un'opposizione (stabilita dallo stesso Gadda rispetto a Dante) tra una 'navigazione' difficile ma sicura, quella dantesca, in un infinito che ha tuttavia confini certi, e una 'navigazione', quella gaddiana, precaria e tendenzialmente infinita, perché priva di confini. L'infinito con cui ha a che fare Dante è paradossalmente 'chiuso' dalla certezza di Dio, il creatore dell'universo e suo stesso limite; l'infinita realtà gaddiana è 'aperta', non ammette chiusure se non quali termini operativi del filosofo per definirne la continua deformazione e indefinitezza. Nonostante questa opposizione di definizione delle rispettive realtà e dei rispettivi viaggi di conoscenza, le realtà e i processi conoscitivi danteschi e gaddiani hanno in comune la costitutiva infinità, la varietà, la pienezza e l'interrelazione interna; entrambi i mondi metafisico-conoscitivi di Dante e Gadda sono 'nodi', composti di molteplici 'fili', più o meno trasferibili in un rilegato 'volume' testuale. Al di là della fondamentale differenza nelle possibilità di copertura, ciò che ci ha interessato è la simile esigenza onnicomprensiva e la sua profonda motivazione etica. Metafisica,

gnoseologia, etica e poetica costituiscono sia in Dante sia in Gadda un 'nodo', compendiabile in quello tra varietà e verità: alla conoscenza e rivelazione della verità della realtà non si giunge se non comprendendo l'infinita e complessa varietà di cui essa è composta.

3 – ‘Fronde’, ‘pianerottoli’ e ‘magma’: la scelta linguistica della fluidità

Dopo avere riconosciuto le componenti etica, metafisica e gnoseologica del rapporto tra varietà e verità in Dante e Gadda, in questo capitolo osserveremo lo stesso nodo focalizzandoci sull’aspetto della poetica, nello specifico dell’espressione linguistica. Si osserverà quale sia la natura specifica dello strumento linguistico per Dante e per Gadda, sempre in relazione con l’obiettivo della loro missione letteraria etico-conoscitiva e con le caratteristiche dell’oggetto di tale missione. Si cercherà di dimostrare come i due autori siano accostabili su questi termini (etica, gnoseologia, metafisica, poetica) e soprattutto per il modo in cui essi si ‘annodano’ nelle loro opere.

Dante e Gadda possono e devono usare la lingua in un modo vario, onnicomprensivo e ‘fluido’, per adempiere a una missione di verità vissuta con la coscienza della complessità; tale modalità varia, onnicomprensiva e fluida è possibile e si sviluppa nell’ambito di una simile considerazione del linguaggio quale strumento variabile e malleabile. La variabilità linguistica assume in Dante e Gadda un doppio significato di forza e debolezza: quanto più il linguaggio è affetto da umana caducità, tanto più esso può sfruttare l’aspetto dinamico di questo processo per tentare di comprendere la complessità infinita del reale in estensione e profondità.

Qui si riprenderanno alcune delle immagini viste al capitolo precedente, con le quali Dante e Gadda indicano l’oggetto della loro indagine letteraria (la totalità infinita), per confrontarle con le immagini che essi utilizzano per indicare lo strumento linguistico. Nello specifico, si seguirà un percorso tra immagini dantesche di ‘foglie’/‘fogli’, riferite alla lingua e al suo referente, e lo si ‘specchierà’ con un sistema gaddiano di immagini ‘magnetiche’, anch’esse riferite a ‘parole’ e ‘cose’, passando per un’immagine cardine che catalizzerà il nostro confronto, tratta dall’*Ars Poetica* di Orazio.

3.1 – ‘Fronde’ in ‘rame capricciose’: le parole infinite di Dante e Gadda

In questo paragrafo si analizzerà un sistema di immagini di ‘fronde’ nel canto XXVI del *Paradiso* dantesco, insieme ad alcune immagini vegetali utilizzate da Gadda per riferirsi al linguaggio, e si osserverà come in entrambi gli autori tali figure siano simboli di una scelta poetica fondamentale: lo sfruttamento della varietà e variabilità del linguaggio umano.

Dante in *Paradiso* XXVI narra dell'incontro con San Giovanni, che interroga il pellegrino sulla terza virtù teologale, la carità, dopo gli esami su fede e speranza condotti da San Pietro e San Giacomo, che occupano i due canti precedenti. Dopo avere interrogato il pellegrino sui motivi razionali e le autorità scritturali che spingono l'uomo all'amore per Dio, l'evangelista chiede a Dante quali siano le 'altre corde', non razionali, che lo muovono a quell'amore. Dante enumera tali 'morsi', i gratuiti doni di Dio all'uomo, in ordine cronologico:

ché l'essere del mondo e l'esser mio,
 la morte ch'el sostenne perch'io viva,
 e quel che spera ogne fedel com'io,
 con la predetta conoscenza viva,
 tratto m'hanno del mar de l'amor torto,
 e del diritto m'han posto a la riva.
 Le fronde onde s'infronda tutto l'orto
 de l'ortolano eterno, am'io cotanto
 quanto da lui a lor di bene è porto.
 (*Par.*, XXVI. 58-66)

‘I tre eventi della storia della salvezza (creazione – redenzione – resurrezione) voluti dall'amore divino sono incardinati, attraverso l'aggettivo possessivo e il pronome personale (*mio, io*), nella vita stessa dell'uomo che definisce la virtù’, osserva Anna Maria Chiavacci Leonardi.¹ Centro di questo e del canto successivo, infatti, è Dante stesso, uomo e poeta, come nei canti di Cacciaguida: in *Paradiso* XXVI si definisce l'oggetto del suo amore e insieme della sua opera, la carità ovvero Dio stesso, e la tipologia di strumento che ha scelto per trattarne; nel canto XXVII sarà ribadita definitivamente, come si è visto, la sua investitura profetico-poetica da parte di San Pietro (vv. 64-66), il motivo per trattare quell'oggetto con quello specifico strumento. Anche il riferimento al mare è di marca autobiografica, campo di confronto personale con *l'alter ego* Ulisse: il ‘pelago’ da cui si può tornare salvi, purché non si prendano ‘folli’ vie ‘torte’, purché si navighi spinti dai ‘morsi’ qui elencati. L'oggetto dell'amore di Dante è non a caso definito per enumerazione, la prima tecnica che analizzeremo nella seconda sezione della tesi: è una totalità atemporale da abbracciare, passato presente e futuro; ed è anche una totalità aspaziale, un ‘orto’ composto di infinite ‘fronde’. L'ortolano-Dio è metafora di derivazione evangelica (Giovanni, xv. 1), attorno a cui Dante fa germinare quelle

¹ Anna Maria Chiavacci Leonardi, *ad locum* (DDP).

dell'orto-creato e delle fronde-creature: le 'fronde' suggeriscono un'immagine di molteplicità infinita, però ordinata dall'unicità del suo creatore, l' 'ortolano eterno', perno della terzina. L'oggetto dell'amore e della scrittura di Dante è un sistema molteplice infinito chiuso; questa immagine dell'orto può aggiungersi a quelle indicanti la totalità del reale analizzate al capitolo precedente (sfera, volume, nodo).

L'ultima parte di questo canto XXVI è occupata dall'incontro con Adamo, il quale scioglie alcuni dubbi che legge nella mente del pellegrino prima ancora che questi li esprima: il tempo trascorso dalla creazione del primo uomo, la durata della sua permanenza nell'Eden, la natura del peccato per il quale fu cacciato dal giardino e quale fu la sua lingua. Intorno all'ultima questione, 'la lingua ch'usai e che fei', l' 'anima prima' si sofferma più a lungo: si tratta infatti di un argomento cruciale per Dante poeta.

La lingua ch'io parlai fu tutta spenta
innanzi che a l'ovra inconsumabile
fosse la gente di Nembròt attenta:
ché nullo effetto mai razionabile,
per lo piacere uman che rinovella
seguendo il cielo, sempre fu durabile.
Opera naturale è ch'uom favella;
ma così o così, natura lascia
poi fare a voi secondo che v'abbella.
Pria ch'i' scendessi a l'infernale ambascia,
I s'appellava in terra il sommo bene
onde vien la letizia che mi fascia;
e *El* si chiamò poi: e ciò convene,
ché l'uso d'i mortali è come fronda
in ramo, che sen va e altra vene.

(*Par.*, XXVI. 124-38)

Adamo si fa portavoce di una palinodia dantesca: la dichiarazione che la sua lingua 'fu tutta spenta' ancor prima della costruzione della torre di Babele, infatti, corregge la posizione espressa da Dante a proposito di quella lingua nel *De vulgari eloquentia*. Lì l'autore sosteneva, seguendo un'opinione vulgata, che una 'certa forma locutionis', 'una ben determinata forma di linguaggio' (*DVE*, I. VI. 4), fosse stata 'concreata' da Dio insieme al primo uomo e che fosse rimasta intatta anche dopo la punizione divina della *confusio linguarum* babelica, per rimanere appannaggio del popolo ebraico e quindi di Cristo (*DVE*, I. VI. 4-7). Tale lingua sacra costituiva significativa eccezione a una generale

teoria del linguaggio, di derivazione aristotelica, quale prodotto naturalmente mutevole, come tutto ciò che è umano:

Cum igitur omnis nostra loquela – *preter illam homini primo concreatam a Deo* – sit a nostro beneplacito reparata post confusionem illam que nil aliud fuit quam prioris oblivio, et homo sit instabilissimum atque variabilissimum animal, nec durabilis nec continua esse potest, sed sicut alia que nostra sunt, puta mores et habitus, per locorum temporumque distantias variari oportet. (*DVE*, I. IX. 6)²

In *Paradiso* XXVI Adamo elimina quell'eccezione dichiarandosi creatore, oltre che utente, della propria lingua ('la lingua ch'usai e che fei'): anche quella lingua era umana, e non divina, e in quanto umana si è 'spenta' naturalmente. Questa palinodia è l'imprescindibile nodo da cui passa ogni riflessione sulla teoria linguistica dantesca: essa è, per Contini, 'blasone interno della *Commedia*, ad autogiustificare il paradosso del poema sacro in una lingua peritura'.³ Dante, infatti, eliminando la sacralità eccezionale di una lingua divina, livella tutte le lingue: 'la nuova prospettiva linguistica di Dante', nota Massimiliano Corrado, 'comporta in questo modo il superamento del "fantasma babelico" [...], la mutabilità non viene più considerata la drammatica conseguenza di una punizione divina ma il principio necessario e costitutivo di ogni dinamica linguistica'.⁴ Ciò però significa, osserva Elena Lombardi, 'a further deterioration of human language and a greater diversion of the human from the divine':⁵ questi versi, infatti, allargano definitivamente il *gap* tra uomo e Dio, ma è in questo *gap* che si inserisce e illumina l'eccezionalità del 'nuovo Adamo', Dante.⁶ Infatti, la scelta del volgare rispetto al latino per la *Commedia*, scelta atta a raggiungere tutto il 'mondo che mal vive', permette di trasformare in forza la caducità e debolezza del volgare stesso, a differenza di quanto consentirebbe l'artificiale e congelata *gramatica*, per cercare di dare nome a una rivelazione inedita, per tendere all'unione dei due estremi del *gap*: secondo Lombardi, 'the force of language, it seems, is located [...] in its very weakness. Arbitrariness and estrangement mean

² 'Dato allora che ogni nostro linguaggio – all'infuori di quello creato da Dio in una col primo uomo – è stato ricostruito a nostro arbitrio dopo la famosa confusione che non è stata altro che oblio della lingua precedente, e dato che l'uomo è un animale instabilissimo e mutevolissimo, in nessun caso può avere durata e continuità, ma come tutte le altre cose che ci appartengono, quali abitudini e mode, deve necessariamente variare in rapporto alle distanze di spazio e di tempo'.

³ Contini, *Un'idea di Dante*, p. 42.

⁴ Massimiliano Corrado, *Dante e la questione della lingua di Adamo* ('*De vulgari eloquentia*', I 4-7; '*Paradiso*', XXVI 124-38) (Roma: Salerno, 2010), pp. 79-80.

⁵ Elena Lombardi, *The Syntax of Desire. Language and Love in Augustine, The Modistae, Dante* (Toronto Buffalo Londra: University of Toronto Press, 2007), p. 129.

⁶ Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta* (Roma-Bari: Laterza, 1993), p. 52.

creativity'.⁷ La 'fronda | in ramo' cui è paragonato l' 'uso d' i mortali' (immagine, come vedremo a breve, tratta da Orazio, *Ars Poetica*, 46-72) è un' altra tappa del sistema figurativo di 'fronde' che interessa Paradiso XXVI e che osserviamo qui: se nel precedente discorso di Dante le 'fronde' indicavano le 'cose' dell' universo, qui le 'fronde' si riferiscono alle 'parole' che l' uomo utilizza per nominarle. Varie, rinnovabili, infinite 'fronde'-*verba* sono il linguaggio scelto da Dante per tentare di comprendere le varie e infinite 'fronde'-*res* dell' 'orto de l' ortolano eterno'.

C' è una terza occorrenza di 'fronda' nello stesso canto XXVI, a metà tra le due indicanti rispettivamente 'cose' e 'parole', ed è riferita a Dante stesso:

Come la fronda che flette la cima
nel transito del vento, e poi si leva
per la propria virtù che la soblima,
fec' io in tanto in quant' ella diceva,
stupendo, e poi mi rifece sicuro
un disio di parlare ond' io ardeva.

(*Par.*, XXVI. 85-90)

Con questa similitudine, presa da Stazio e Virgilio (*Theb.*, VI. 854-57; *Aen.*, II. 626-29), Dante figura la propria reverenza nei confronti del primo uomo, umiltà che era significata anche dal simile 'giunco schietto' con cui il pellegrino fu 'cinto' e che 'rinacque', all' inizio del viaggio purgatoriale (*Purg.*, I. 94-96, 133-36). Questa 'fronda' non sembra omogenea alle altre due dello stesso canto, innanzitutto perché singola (la 'fronda | in ramo', sebbene in forma singolare, è momentanea variante di una molteplice successione), poi perché 'flette la cima' potrebbe far pensare più a un intero 'albero', come la interpretano Bosco-Reggio e Hollander.⁸ Tuttavia, il triplice utilizzo del medesimo termine a poca distanza non può non essere significativo. Jeffrey Turco legge questa 'fronda' intermedia come figura della mediazione che Dante poeta opera tra le 'fronde'-*res* e le 'fronde'-*verba*.⁹ Dante, grazie al suo viaggio eccezionale, può aspirare alla conoscenza diretta della totalità delle 'fronde', superando le punizioni di Ulisse, Nembròt e Adamo, perché 'flette la cima', sceglie l' umiltà che consente la salvezza

⁷ Lombardi, *The Syntax of Desire*, p. 19. Per Dante e la scelta del volgare cfr.: Barański, 'I trionfi del volgare: Dante e il plurilinguismo', in *'Sole nuovo'*, pp. 41-77; *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity*.

⁸ Umberto Bosco-Giovanni Reggio, Robert Hollander, *ad locum* (DDP).

⁹ Jeffrey Turco, 'Dante's *fronde*: Making the World Safe for Encyclopedism in *Paradiso 26*', *Dante Studies*, CXXXII (2014), 145-57.

(quella del ‘giunco’ che ‘rinascere’) La disponibilità a ‘flettersi’ è anche possibilità di ‘levarsi’, la caducità delle foglie-parole è anche possibilità di rinascita, la labilità dell’uomo è flessibilità creativa, utile a tentare di abbracciare una totalità infinita. Anche in questo ventiseiesimo del *Paradiso* Dante, dunque, fa i conti con il ventiseiesimo dell’*Inferno*, indicando uno stesso terreno ‘ulsiaco’ di conoscenza (‘ma misi me per l’alto mare aperto’, *Inf.*, XXVI. 100; ‘tratto m’hanno del mar de l’amor torto’, *Par.*, XXVI. 62), ma specificando un’opposta condizione di vincente umiltà, di direzione etica, opposizione che si sottolineava al termine del capitolo 2. Tale direzione, nella pratica retorica, è l’obbligo etico impartito da Cacciaguida, quello di ‘chiarezza’ e ‘precisione’, che richiede il superamento di ogni misura espressiva, obbligando all’inclusione di tutta la varietà linguistica a disposizione, pur di adempiere al compito di rivelazione della verità.

Oltre questo canto di ‘fronde’, un’ulteriore occorrenza di ‘foglie’ nella terza cantica si collega proprio al discorso di Cacciaguida:

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che ’l parlar mostra, ch’a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.

[...]

Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie levi
si perdea la sentenza di Sibilla.

(*Par.*, XXXIII. 55-66)

In prossimità del primo stadio della visione divina, nell’ultimo canto del *Paradiso*, lo scacco della memoria del pellegrino è significato per mezzo di un ‘grappolo’ di similitudini (di cui si tratterà al capitolo 5), una delle quali è tratta dal libro III dell’*Eneide* (vv. 448-51) e si riferisce agli oracoli della Sibilla cumana, scritti su foglie che venivano disperse dal vento. Questa dichiarazione di impotenza mnemonica è subito seguita da un’invocazione alla divinità affinché renda la ‘lingua’ del poeta ‘tanto possente’ da poter ‘lasciare a la futura gente’ almeno ‘una favilla’ della labile ‘passione impressa’ di quella visione (vv. 67-75). Nell’opposizione ravvicinata di ‘dispersione’ delle ‘foglie’ e ‘squadernarsi’ dell’universo (v. 87) torna implicitamente il modello profetico anti-sibillino proposto da Cacciaguida, che raccomanda ‘chiare parole’ e ‘preciso latin’ proprio in contrasto alle ‘ambagi’ degli oracoli pagani: mentre questi si esprimono con sentenze varie e slegate, Dante deve rilegare la varietà della verità universale in infiniti

‘fogli’ di un solo ‘volume’, così come ha avuto modo eccezionalmente di vedere unito il molteplice in Dio.

Lombardi individua nella musica di ritmo e rima che la poesia sovraimpone al significante la possibilità di ‘sintassi’, di unione della *Commedia*,¹⁰ in generale, come si vedrà nella terza sezione di questa tesi, la temporalità lineare propria del linguaggio, pur essendo segno di debolezza, permette ad esso un dispiegamento di varianti e una potenzialità di relazioni utili a tentare di perseguire l’espressione della simultaneità di un infinito referente: il linguaggio può moltiplicarsi quantitativamente, perfezionarsi qualitativamente e ricombinarsi in sempre nuovi legami per compattarsi e ‘rilegarsi’.

Prima di procedere a ‘specchiare’ questo schema dantesco di ‘foglie’-‘fogli’, su un asse oraziano, con un sistema gaddiano di immagini di ‘magma’, si deve notare che le ‘fronde’ sono usate anche da Gadda per indicare l’infinita varietà dello strumento linguistico. Nel saggio *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, l’autore riflette sulla lingua come ‘complemento oggetto’ dello scrittore-‘predicato verbale’: il linguaggio è la materia prima di chi scrive, suo oggetto diretto, ancor più che strumento. Il ‘limite inferiore’ dell’autonoma ‘attività elaboratrice (meglio “coordinatrice”)’ dello scrittore, l’‘ultimo termine toccato dalla elaborazione estetica’, da cui essa non può prescindere, è la lingua intesa come ‘lavoro collettivo’, ‘preesistente’ allo scrittore, prodotta da tutti i parlanti, nei vari settori della vita umana (pp. 475-77).

Gli operatori ed elaboratori del materiale estetico, nel chiuso de’ singoli ambienti, sono un po’ tutti, tutte le respiranti foglie del faggio, le fibre innumeri della collettività: agricoltori, avvocati, operai, preti, ingegneri, ladri, puttane, maestri, nottambuli, monache, bancarottieri, marinai, madri, ex-amanti, marchese, politicanti, vecchi danarosi, fattucchiere, malati, notai, soldati. Tutti, tutti; ciascuno il suo: e ciascuno nell’ambito suo e nella sua espressione potente, perché interessato, certo, perché vincolato a un riferimento pragmatico.

(*Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in *VM*, 479)

La varia ‘collettività’ (varietà resa qui effettivamente testuale con l’enumerazione caotica) è rappresentata con l’immagine delle ‘innumeri’ ‘foglie del faggio’: la definita figura di un definito albero per indicare una totalità varia potrebbe accostarsi alle ordinate ‘fronde | de l’ortolano eterno’, motore e oggetto della scrittura dantesca. Qui le foglie sono i parlanti, ma, si potrebbe dire per traslato, anche i loro linguaggi e i loro diversi referenti, cui univocamente danno nome con tali linguaggi settoriali: si potrebbero

¹⁰ Lombardi, *The Syntax of Desire*.

dunque accostare anche alle ‘fronde | in ramo’ dantesche, ma visualizzate, simultaneamente e con estensione del campo visivo, come l’infinita totalità delle possibilità verbali, legata alla varietà delle ‘cose’ umane. Dante sceglie di dare le spalle al latino e alle dominanti prescrizioni retoriche per avere questa infinita possibilità; Gadda sceglie di dare le spalle a qualsivoglia codice linguistico-letterario chiuso:

Può darsi che la mania dell’ordine astringa taluni a potare la pianta di tutte le rame capricciose della liberalità e del lusso. Dichiaro, per altro, di non appartenere ad alcuna confraternita potativa. La mia penna è al servizio della mia anima, e non è fante o domestica alla signora Cesira e al signor Zebedia, che vogliono suggerere dal loro breviario ‘la lingua dell’uso’, del loro uso di pitta-unghie o di fabbricanti di bretelle.

(*Lingua letteraria e lingua dell’uso*, in *VM*, 494)

Se il ‘faggio’ poteva suggerire un contorno ordinato, le ‘rame capricciose della liberalità e del lusso’ confermano il disordine aperto cui la lingua di Gadda tende, tendendo all’infinita totalità.

I doppioni li voglio, tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezze: e voglio anche i triploni, e i quadruplioni, sebbene il Re Cattolico non li abbia ancora monetati: e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d’uso corrente, o d’uso raro rarissimo. Sicché dò palla nera alla proposta del sommo e venerato Alessandro, che vorrebbe nientedimeno potare, ecc. ecc.: per unificare e codificare: ‘d’entro le leggi, trassi il troppo e ’l vano’. Non esistono il troppo né il vano, per una lingua.

(*Lingua letteraria e lingua dell’uso*, in *VM*, 490)

In *Lingua letteraria e lingua dell’uso* Gadda commenta un intervento di Bruno Migliorini nel quale il linguista auspica di ‘far coincidere la lingua letteraria con quella dell’uso vivo’, sul modello di Manzoni, il ‘sommo e venerato Alessandro’, che voleva ‘potare come rami secchi l’inutile ricchezza costituita dai doppioni, [...] lasciar cadere le numerose parole appartenenti al lessico letterario e non all’uso vivo’ (al proposito Gadda cita il dantesco Giustiniano di *Paradiso* VI. 12, che sfrondò e codificò le leggi esistenti nel *Corpus iuris civilis*: la citazione è, però, d’occasione e non significativa per questo confronto).¹¹ Gadda, invece, i ‘doppioni’ li vuole tutti, e vuole l’utile libertà di attingere sia al vasto patrimonio dell’uso sia al vasto patrimonio letterario a sua disposizione.

¹¹ Bruno Migliorini, ‘Lingua letteraria e lingua dell’uso’, *La Ruota*, 10-12 (1941), 223-28: è il primo contributo della serie, cui dà il nome, nella quale compare il saggio di Gadda (*La Ruota*, 3-4 (1942), 35-39).

L'obiettivo non è un capriccio, è la 'precisione espressiva',¹² il 'preciso latin'; una lingua fluida, varia e totale è la premessa necessaria a un progetto onnicomprensivo che è euristico, prima che estetico.

È necessario qui notare un'importante differenza tra le scelte linguistiche onnicomprensive di Dante e di Gadda: come già si è accennato, il volgare di Dante è una lingua letterariamente giovane; l'italiano di Gadda è invece 'vecchio' e per questo pieno di dopponi, dei quali Dante stesso costituisce gran parte del serbatoio. Tuttavia, è interessante osservare come, a diversità di contesto, l'atteggiamento sensibilmente ricettivo dei due autori sia molto simile, ancora un'intenzione di base, come tutte quelle su cui li stiamo confrontando in questa prima sezione. I 'doppioni' (diacronici, diafasici e diastratici) sono per Dante rappresentati dalla tradizione letteraria latina e volgare e dai volgari parlati, tecnici e non: come osserva Barański, quello di Dante 'è un volgare altamente utilitario e indipendente, che, per adempiere le sue responsabilità profetiche, attinge alle voci difformi del suo mondo, mescolando letteratura e vita'.¹³ Gadda, rivendicando un ampliamento del serbatoio, rispetto al solo 'uso' (che è invece *focus* esclusivo della 'confraternita potativa' neorealista), insiste con passione sulla necessità di comprendere nella lingua letteraria i dialetti e le lingue tecniche, ma sempre nella misura in cui siano utili alla precisione, alla 'puntuale esattezza'.

Talora il vocabolo è caduto in desuetudine in questa soltanto, o in quell'altra parte del bel paese: che Appennino parte, ohimè, e non mai così duramente lo parte come in fatto di partiture lessicali. O presso una categoria di persone, non presso un'altra. Certo è che l'ultima delle sguattere d'una trattoria pistoiese parla un meglio italiano che non la prima delle marchese di porta Ticinese.

Con tutto ciò, il popolo non deve essere idolatrato: nemmeno la lingua del popolo. Amato sì. E ammirato e seguito là dov'è' ci assegna la misura, la bellezza, la grazia, la esattezza, la puntuale esattezza! la forza: il che avviene, ahì noi!, dimolto ma dimolto più spesso uno scrittore tronfio non creda.

(*Lingua letteraria e lingua dell'uso*, in *VM*, 492)

¹² *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in *VM*, p. 478.

¹³ Barański, 'Sole nuovo', p. 41.

Dicimus ergo primo Latium bipartitum esse in dextrum et sinistrum. Si quis autem querat de linea dividente, breviter respondemus esse iugum Apenini [...]. In utroque quidem duorum laterum, et hiis que secuntur ad ea, lingue hominum variantur.

(*DVE*, I. X. 4-6)¹⁴

Per riflettere sulla variabilità spazio-temporale della lingua italiana, Gadda implica lo schema di divisione con cui Dante nel *De vulgari eloquentia* introduce la panoramica dei volgari italiani: la catena appenninica divide l'Italia in due sezioni geografiche e linguistiche, a loro volta ulteriormente differenziate internamente. La mutabilità diacronica e diatopica del linguaggio è il tema appena precedente la carrellata sui volgari nel trattato dantesco, il motivo cui Dante adduce l'invenzione dell'invariabile e universale 'gramatica', il latino. Gadda, che aggiunge a queste considerazioni l'osservazione della variazione diastratica, mostra la stessa sensibilità all'intrinseco plurilinguismo della penisola che caratterizza il 'turista fiorentino' (altra definizione gaddiana per Dante, *VLC*, 278); anch'egli vorrebbe essere, e lo è sulla pagina, 'turista' di tutti i dialetti.¹⁵

Senza ricadere in estetiche romantiche, la 'questione della lingua' è però sempre aperta in ognuno che scrive, è il problema essenziale della 'materia' nostra, come i tubetti di colore per i pittori. Io non posso gocciolare ovverosia sbrodare d'amore come certi populisti un po' gratuiti (l'amore è il refrain odierno) da Eluard a Elio e a Fèfé per carenza di adeguate riserve di broda: il mio modo di amare è quello di partecipare alla espressione comune, che in Italia si appoggia largamente ai dialetti: se avessi fiato (cioè gioventù e denaro) vorrei viaggiare tutt'Italia, impadronirmi dei dialetti: fare un pasticcione con interlocutori nei varî dialetti: un settetto di voci con veneto, bolognese, bresciano, romano, fiorentino, napoletano, ecc. ecc. come in certi numeri di 'variété'.

(Gadda 8 [24 aprile 1946], in Contini e Gadda, *Carteggio*, 232)

Sulle immagini di 'materia', 'tubetti di colore' e 'broda' si tornerà nei prossimi paragrafi, mentre di questa confessione a Contini si osserva quel sogno turistico di impadronirsi dei

¹⁴ 'Per prima cosa diciamo dunque che l'Italia è divisa in due parti, una destra e una sinistra. E se qualcuno vuol sapere qual'è [*sic*] la linea divisoria, rispondiamo in breve che è il giogo dell'Appennino [...]. Ora in entrambe queste due metà, e relative appendici, le lingue degli abitanti variano'.

¹⁵ Cfr. 'Si ergo per eandem gentem sermo variatur, ut dictum est, successive per tempora, nec stare ullo modo potest, necesse est ut disiunctim abmotimque morantibus varie varietur, ceu varie variantur mores et habitus [...]. Hinc moti sunt inventores gramaticæ facultatis: que quidem gramatica nichil aliud est quam quedam inalterabilis locutionis ydemptitas diversis temporibus atque locis' (*DVE*, I. IX. 10-11): 'Se dunque la lingua parlata da un medesimo popolo muta, come s'è detto, via via nel corso dei tempi e non può rimanere in alcun modo uguale a sé stessa, ne viene di necessità che si diversifichino nei modi più diversi le lingue di coloro che vivono separati e lontani, come varie sono le variazioni di abitudini e mode [...]. Di qui sono partiti gli inventori della grammatica: la quale grammatica non è altro che un tipo di linguaggio inalterabile e identico a sé stesso nella diversità dei tempi e dei luoghi'.

dialetti, un auspicato esilio itinerante *sui generis* per cui a Gadda mancano i ‘picci picci nella scarsella’ (*ibidem*) e che invece Dante ha sofferto, per trarne poi profitto profetico, non solo per la posizione di isolata prospettiva universale, come si diceva, ma anche per l’apporto della varia materia linguistica raccolta nelle peregrinazioni da una città all’altra della penisola. Quella materia è confluita nel poema non nella forma enciclopedica del trattato sul volgare, ma come unica lingua, l’unico ‘pasticcione’ auspicato dall’autore del *Pasticciaccio*:

Anche se Dante continuava a essere acutamente sensibile di fronte alle differenze tra una lingua e l’altra, come è dimostrato dalle sottili modulazioni lessicali della *Commedia*, l’impressione generale è quella di trovarsi di fronte a un’unica lingua, riguardo alla quale Contini ha parlato di ‘pluralità di toni e pluralità di strati lessicali [...] intesa come compresenza’. [...] L’intenzione di Dante era quella di creare una nuova retorica e un nuovo linguaggio letterario, il cui principio guida, a somiglianza della scrittura divina, fosse quello della pluralità nell’unità. Continuare a parlare di ‘plurilinguismo’ significa negare il supremo sforzo di Dante per armonizzare le lingue del mondo.¹⁶

Barański, con Contini, riconosce nella *Commedia* quell’unica lingua, varietà fagocitata e unita in funzione di un’alta missione di verità.

Per evidenziare questo aspetto di agglomerazione della varietà linguistica, affianchiamo alle ‘fronde’ dantesche le immagini ‘fluide’ con cui Gadda descrive la lingua, servendoci del raccordo di un passo oraziano.

3.2 – Parole-pianerottoli ‘d’una fluenza conoscitiva-espressiva’

La cerniera di raccordo tra lo schema dantesco di immagini ‘vegetali’ della lingua e quello gaddiano di immagini ‘magnetiche’ che si vogliono comparare in questo capitolo è, letteralmente, la figura di passaggio del ‘pianerottolo’ e, prima, il testo oraziano da cui Dante ha tratto l’immagine della ‘fronda | in ramo’:

In verbis etiam tenuis cautusque serendis
dixeris egregie, notum si callida verbum
reddiderit iunctura novum. Si forte necesse est
indiciis monstrare recentibus abdita rerum,

¹⁶ Barański, ‘*Sole nuovo*’, pp. 73-75. Cfr. Contini, ‘Preliminari sulla lingua del Petrarca’, pp. 171-72.

fingere cinctutis non exaudita Cethegis
 continget, dabiturque licentia sumpta pudenter.
 Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
 Graeco fonte cadent, parce detorta: [...]

[...] Ego cur acquirere pauca
 si possum invidior, cum lingua Catonis et Enni
 sermonem patrium ditaverit et nova rerum
 nomina protulerit? Licuit semperque licebit
 signatum praesente nota producere nomen.
 Ut silvae foliis pronos mutantur in annos,
 prima cadunt; ita verborum vetus interit aetas,
 et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.
 [...]

Multa renascentur quae iam cecidere cadentque
 quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus, quem
 penes arbitrium est et ius et norma loquendi.¹⁷

Orazio, nell'*Ars Poetica*, giustifica il ricorso da parte dei poeti a nuovi accostamenti di parole o a nuove parole *tout court*, con l'osservazione della caducità delle parole stesse, simile appunto all'avvicinarsi delle foglie sugli alberi durante l'anno. Il poeta può, e gli è necessario, lavorare arbitrariamente con il proprio materiale per mostrare 'abdita rerum', le cose nascoste della realtà, quello che la poesia ha il compito di rivelare. Tuttavia, come si notava al paragrafo precedente a proposito delle implicite indicazioni espressive di Cacciaguیدا e come si vedrà meglio al capitolo 6 sui neologismi, la pratica onomaturgica dantesca, specie nel *Paradiso*, si distanzia considerevolmente dalla misura raccomandata da Orazio e da tutta la tradizione retorica classica e medievale. In questo passo oraziano si può notare, infatti, che le espressioni indicanti l'invenzione linguistica ('callida [...] iunctura', 'indiciis [...] recentibus', 'nova [...] verba', 'producere nomen') sono ben serrate da altrettante espressioni di limite e concessione ('cautus', 'si forte necesse est', 'licentia sumpta pudenter', 'parce', 'licuit semperque licebit'). Dante ritiene di quel testo l'immagine dell'estrema labilità del linguaggio, ma dimostrando nella pratica del poema di sfruttarla senza limiti: come si cercherà di illustrare con l'analisi dei neologismi, quella labilità diventa sfrenata forza creativa.

¹⁷ Orazio, *Ars Poetica*, 46-72 (pp. 168-70).

Nel seguente celebre brano, tratto dal saggio di poetica *Come lavoro*, Gadda parla di linguaggio citando lo stesso passaggio dell'*Ars Poetica* sui neologismi che Dante riprende in *Paradiso* XXVI:

Le frasi nostre, le nostre parole, sono dei momenti-pause (dei pianerottoli di sosta) d'una fluenza (o d'una ascensione) conoscitiva-espressiva. Durano quel che durano: un decennio, un cinquantennio, due secoli, otto secoli. Mutano di significato col costume, col variare delle lune, con il lento o con il rapido consumarsi del tempo: e mutano talora di valore, di peso. La loro storia, che è la pazza istoria degli uomini, ci illustra i significati di ognuna: quattro, o dodici, o ventitré: le sfumature, le minime variazioni di valore: in altri termini il loro differenziale semantico. Buon gusto, impegno o necessità narrativa, ci inducono a rivivere *parodisticamente* i ventitré, uno dei ventitré, uno alla volta: o invece a rifuggire dalla parodia conferendo un significato nuovo al vocabolo, per un arbitrio inventivo che resulterà poi, alla pagina, più o meno saggio e felice.

Sfocia talora, presso taluno, codesto arbitrio, ad orribili torsioni: a contaminazioni intollerabili. (Procedo però guardingo: sulle parole mi si consuma l'ora e tutta la vigilia, più che labile moccio.) La frase e il vocabolo, sotto più esperta mano e più sottilmente operante, si spogliano delle tonalità loro parodistiche: venute in carta al cri-cri lieve della penna, si libera, ognuna, a un tono novo, a un timbro perverso. Si demanda loro novo incarico. La nova utilizzazione le strazia: la lor figura si deforma, comparativamente all'usato, come d'un elastico teso. Orazio, nell'epistola 'Humano capiti', ha indicato esser pensabile, attuabile un siffatto impiego della parola già nota: lo 'spasmo', 'l'impiego spastico', può comportare una dissoluzione-rinnovazione del valore. L'impreciso ma, nella stessa imprecisione, ricreante uso del popolo non più e non meno che la preziosità meditata dei barocchi, ha tolto a mano bandiera: fiamme in chiesa, diavolo al convento: s'è sfondato il setaccio. Non è immanente ai millenni, il vocabolo: non è querce, è una muffa: è un prurito dei millenni.

(*Come lavoro*, in *VM*, 437)

L'argomento è la creazione di un significato nuovo per una parola esistente, un 'impiego' dichiarato 'attuabile' da Orazio; ma Gadda si riferisce implicitamente anche ai neologismi *tout court*, identificando, come Dante nel *De vulgari eloquentia*, la temporalità della vita delle parole con la temporalità della vita umana: 'la loro storia [...] è la pazza istoria degli uomini', 'durano quel che durano'. Per rappresentare questa idea di mortalità egli non riprende l'immagine oraziana e poi dantesca della 'fronda | in ramo', ma utilizza originalmente quella dei 'pianerottoli di sosta' di una 'fluenza', poi quella dell' 'elastico teso', icona dello 'spasmo', parola-chiave gaddiana. È in realtà presente anche qui la figura dell'albero, ma ribaltata, il vocabolo 'non è querce': Gadda focalizza l'attenzione sull'idea di stabilità suggerita dalla specifica quercia, piuttosto che sulla vita delle foglie,

tuttavia il senso generale è il medesimo dei precedenti e trasferito alla ‘muffa’, che cresce sopra l’albero e poi sparisce, con il dinamismo suggerito dal ‘prurito’. In questo modo la labilità delle parole è ulteriormente sottolineata e il loro *status* ancora più ‘umiliato’: sempre più strumenti, sempre meno oracoli. Questa labilità è però anche qui la condizione per un’alta missione, quella ‘conoscitiva-espressiva’ dello scrittore. L’‘arbitrio inventivo’ dello scrittore può essere, alla luce di tale missione, ‘più o meno saggio e felice’: per ovviare a cattivi risultati, a ‘orribili torsioni’, la mano deve essere ‘esperta’ e ‘sottilmente operante’, non deve semplicemente giocare con quell’elasticità. Lo ‘spastico’ Gadda sta impartendo la ‘prudencia’ oraziana, e anche dantesca.

Mi studio di evitare, per altro, ogni slittamento verso innovazioni meramente narcisistiche. Alla qual bisogna può sovvenire l’ironia, l’auto-ironia. Un tono teso di qualità narcisistica l’ho in uggia, se pure vi possa essere incorso nolente, per difetto d’inibizione estetica: o morale. Per inconsideratezza pecchiamo. ‘Lo fren dell’arte’ non ci governa a ogni istante.

(*Come lavoro*, in *VM*, 438)

ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren de l’arte.

(*Purg.*, XXXIII. 139-41)

Come Dante alla fine del *Purgatorio* giustifica il termine di quella narrazione con la rigida divisione in cantiche del suo poema, uno dei limiti entro cui si sviluppa la sua creazione, così Gadda sottolinea che la scrittura, pur deformante, esige delle regole, la creazione non è accettabile in ogni caso, infatti ‘sussistono esempi di espressioni “sbagliate”’ (*VM*, 486). Come si è visto fin qui, per Gadda la ‘faticata scrittura’ è ‘ricerca espressiva’, ‘fenomeno necessario, ineluttabile’, come confessa a De Robertis,¹⁸ quello ‘spasmo’, spesso sofferto, è possibile e necessario per arrivare alla verità. È proprio la malleabilità del materiale grezzo a disposizione a permettere quell’operazione di conoscenza ‘a chiazza d’olio’ di cui si diceva al capitolo precedente: come solo la variabilità delle parole-‘fronde’ dantesche consente di tendere all’infinità delle cose-‘fronde’, così la ‘fluenza’ delle parole gaddiane scorre sopra e dentro l’‘oceano’ della realtà.

¹⁸ Gadda a De Robertis [14 settembre 1934], in Contini e Gadda, *Carteggio*, pp. 36-37, nota 9.

3.3 – ‘Magma’ linguistico su ‘magma’ reale: la lingua fluida di Gadda (e Dante)

Passiamo ora a una tipologia ricorrente di immagini con cui Gadda si riferisce alla lingua, per collegarle alle immagini rappresentanti la realtà nella *Meditazione milanese* viste al capitolo 2 e per confrontarle con il sistema dantesco di ‘fronde’, a loro volta indicanti realtà e parole.

In *Le belle lettere* Gadda instaurava questo confronto ‘marittimo’ tra lo scrittore e il tecnico:

Ma una cosa è certa: avviene talora che lo scrivere de’ notai, de’ tecnici, degli avvocati e, quello che impressiona, degli spedizionieri e de’ ragionieri, sia più che comparabile con quello di certi scrittori. Ciascuno manovra nel suo campo feroce e diritto e, ciò che importa, secondo un’idea: e riesce a scrivere come vuole l’idea: e non è il girovagare prolisso dello pseudo-scrittore, che pare l’onda lunga di cert’uggia oceanica: uggia dello infinito, dell’informe.

Talune lettere tecniche, o contratti di cessione di terreni [...] vengono paragrafati con una così diligente e felice esattezza, con una così appassionata cura, che la lor lettera ne risfolgora viva e diabolica, quanto avviene resulti invece imprecisa, e a stagnare poltigliosa, peciona, o girovagante e generica ed evasiva la prosa di certi flàmini del dio Atramentatore.

[...]

Ho avuto recentemente sott’occhio una lettera d’uno spedizioniere di Genova, un vero modello, un ‘exemplum’ da collezionare per il mio futuro trattato di retorica. [...]

Quel genovese [...], con la caravella d’una sua prosa leggera, ma solida, insinuante, ma irreprensibile, navigò sotto i cumuli delle più nere tempeste, per mezzo l’arcipelago delle casse e delle valvole e per entro i meandri della sua innocenza e delle altrui colpe.

(*Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in *VM*, 481-82)

La ‘caravella’ dello spedizioniere genovese, occasione associativa scontata, è qui molto interessante, poiché non può che far tornare alla mente la ‘disarmata caravella’ della *Meditazione milanese* (p. 657), di un anno precedente. Lì la ‘picciotta barca’ della conoscenza gaddiana era traballante per il tempestoso e travolgente mare della realtà in cui doveva muoversi; qui la ‘caravella’ è la scrittura, ugualmente leggera e umile, ma, per la sua stessa leggerezza, ‘insinuante’, ‘irreprensibile’ ed efficace nel navigare nell’oceano della complessa realtà quotidiana, all’opposto della ‘girovagante’ nave (implicita) di certi scrittori di mestiere, che spesso diventa tutt’uno con l’‘onda’ oceanica, un’‘uggia oceanica’, finendo a ‘stagnare’, diventando come appiccicosa e involupante ‘pece’ (si ricordi la ‘pegola’ dei barattieri e quella fascista, di cui al capitolo 1). Il processo di conoscenza e quello verbale vengono identificati in una stessa serie di immagini, che

portano una forte memoria dantesca. Ma il processo di conoscenza è, come sappiamo, costitutivo della realtà stessa, per Gadda: il navigatore è parte dell'oceano che esplora e può esserne travolto. La lingua, strumento del filosofo-scrittore, deve essere esperta e sottile, agile e dinamica, in modo da poter solcare efficacemente quell'oceano, evitando il rischio di girare a vuoto, 'impantanandosi' senza esito, o con deliberati intenti evasivi. Ricordiamo anche il 'braco' in cui il profeta di *Tendo al mio fine e Eros e Priapo* si dà il compito di scavare: il 'fluidico' linguistico, per Gadda, può essere braco/pece oppure può seguire l'oceano della realtà; il compito dello scrittore è quello di sfruttarne al massimo il dinamismo, verso l'esplorazione oceanica.

Gadda utilizza continuamente immagini di materie fluide o semifluide per descrivere la lingua per come la concepisce: lo strumento o materia prima malleabile di un artigiano ('come i tubetti di colore per i pittori'). Si è visto come immagini fluide siano adottate dall'autore anche per descrivere la società, l'intera realtà e la conoscenza di essa: queste figure sono un unico 'gnommero', che indica l'unico nodo di metafisica, gnoseologia, etica e poetica che sostiene il suo lavoro (cfr. capitolo 2). Le dinamiche 'fronde' dantesche permettono la libertà di tensione all'unico 'volume' in cui possano rilegarsi le foglie (e i fogli) dell'orto/'volume' dell'universo, ma esse devono scansare il pericolo dell'oscurità e labilità delle foglie di Sibilla, irrelate e fuggevoli, devono essere coese; in modo simile, il dinamismo del fluido/lingua gaddiano può rincorrere e insinuarsi nel fluido/realtà, in un'onda coesa e onnicomprensiva, cercando di evitare però il rischio di 'impeciarsi' in vana e dannosa imprecisione. La consueta differenza, così come per le 'sfere'/realtà, è che le foglie dantesche possono diventare fogli di un solo libro, mentre il fluido verbale gaddiano è destinato a scorrere infinitamente: magma linguistico su magma reale.

D'altronde già vi confessai che, stilisticamente, prediligo una certa dura rozzezza, come di deiezione montana verso misteriose profondità, e solo per artificio cerco di blandire la mia impazienza. Dal magma incandescente, una volta che sia raffreddato, si potranno ricavare utili parallelepipedi, e materiale da costruzione in genere.

(*MM*, 731)

Vi è del vero nel vostro richiamo, specie per quanto si riferisce alle mie espressioni affrettate. Il magma difficilmente si può incanalare, come una chioma arruffata di monella difficilmente si può pettinare: ma ciò non vuol dire ch'essa non sia una chioma.

(*MM*, 735)

o i vulcani hanno eruttato fiotti di incandescente realtà.
(*MM*, 813)

Si era detto che l'autore della *Meditazione milanese* spesso si giustifica per il ricorso a ipotiposi tratte dalla realtà quotidiana: Gadda dichiara, con una meta-ipotiposi, di preferire questa 'dura rozzezza', perché il 'magma', materia prima per eccellenza, è originariamente allo stato fluido, dunque adatto per comporre le più svariate forme. Fuor di figura, è la fluidità del linguaggio, come si è detto fin qui, la premessa per una ricerca espressiva 'perfezionista', volta alla più efficace indagine della realtà. La correlazione tra lingua e realtà è palese nei brani della *Meditazione* qui riportati, per l'identità di immagine con cui esse vi vengono indicate: nel terzo brano, il 'magma' è implicitamente riferito alla realtà, figurata in 'fiotti incandescenti'. Come la realtà è un fluire incessante di deformazioni, così la lingua che ha il compito di perscrutarla deve essere un fluire incessante di deformazioni, come un flusso di magma incandescente si sovrappone, trascinando tutto con sé, a un altro raffreddantesi, a sua volta sovrapposto ad altri (si veda un'illustrazione autoriale della *Meditazione*, p. 685). Questo 'magma' linguistico è difficilmente 'incanalabile', così come si sono viste difficilmente governabili le 'rame capricciose' della lingua.

L'immagine del magma per la lingua torna nel saggio *Il terrore del dattilo*, come magma specificamente 'fonetico'.

Noi udiamo invece il toscano serbare con amico animo e cogliere agevolmente le sdrucchiole, [...] non le disdegna, anzi a tutt'oggi ne crea, e ne immette via via di nuove nel magma fonetico, allorché gli sembra che la lega (o impasto, o miscela) del discorso, fatto di tronche-piane-sdrucchiole vada troppo impoverendosi.

(*Il terrore del dattilo*, in *VM*, 520)

Il discorso è 'lega/impasto/miscela', una 'pasticca' gommosa:

L'Omero è pieno di zeppe monosillabiche, se non esclusivamente ascritte a ragioni di misura. E in lingua nostra, che la parola si può stirare, contrarre e metastatare (palude, padule: femminile e maschile) secondo libidine, come la fusse una pasticca tra i denti, ecco qua: si potrebb'essere Omero senza le zeppe.

(*Lingua letteraria e lingua dell'uso*, in *VM*, 491)

La lingua a disposizione dello scrittore, sua base imprescindibile, è un ‘mattone’ che può essere ‘rimpastato’, tornando dunque argilla:

Per riadoperare (un po’ a fantasia) la similitudine del muratore, diciamo che egli può tritare il mattone offertogli e poi rimpastarlo e rifarlo a suo modo mattone, e poi seguire alla fabbrica del ‘suo’ muro, che è la ‘sua opera’. [...] In altre parole l’artista può ricreare la materia delle tecniche [...] annichilandola e rifacendola per conto suo. [...].

‘la disgregazione e la successiva e nuova integrazione del materiale primo sia motivata’.

(*Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in *VM*, 485-86)

Il rimpasto deve essere sempre motivato: c’è un ‘fren de l’arte’, un ‘limite inferiore’, che è la lingua stessa e la sua funzione euristica.

La ‘pasticca’, l’‘impasto’ elastico, questo umile ma versatile mezzo, ci riportano agli ‘gnocchi’ e al ‘senso colloidale’ della *Meditazione milanese* e ci conducono al ‘macarone’ su cui riflette Gadda in *Fatto personale... o quasi* (parzialmente anticipato in introduzione), in risposta all’etichetta di ‘maccheronea’ ricevuta da Contini, dove la ‘gromma fescennina’ (di nuovo un riferimento all’origine magico-rituale della *satura*), associata alla ‘bozza macaronica’, diventa, e per noi qui è interessante, ‘erba macaronica’ che, significativamente, ‘rampolla’.

La bozza *macaronica*, dunque, la tumescenza barocca. La gromma fescennina.

Se il macarone è stato servito a tavola ad onor mio, e attende nel piatto, vorrei non v’aveste a credere, amici, ch’io fossi il solo ad alimentarmene: che una tal quale specie di maccheronea (di timbro conscio o inconscio) la non sia un po’ un’erba d’ogni fosso, e dove pecora di passo vi bruca. L’erba macaronica la s’è largamente abbarbicata alle cagioni e del pensare e del dire: la viene a rigoglio nell’impeto parlativo della polemica, della irrisione, della beffa: e nel semplice e comune giudizio le dimolte volte e nel ragionamento corrente: se ne cibano intorno a Roma o avverso Roma le genti galliche e barbare, ma molto avanti ancora le atellane e sabelliche, e tusche ed osche. Le liguri. Le venete. Quell’erba s’accompagna a l’immagine nel suo sorgere, nel suo rampollare a parola. Vive e prospera: nell’indole, nell’umore, nella voglia, nel costume di tutti: all’atto del concepire, e del definire il concetto, del metterne sui labbri il disegno. Per difesa ed offesa, per gioco, per invidia d’un’alta luce latina, per derisione de’ sciocchi, per disdegno o bile contro gli usurpatori, o i coglioni in cattedra, o gli argomentanti dottori e Dulcamari d’ogni medicina, d’ogni farmacologia, d’ogni teologia. La maccheronea polverizza e dissolve nel nulla ogni abuso che d’ogni modo e forma del ragionare e del dire venga fatto, per entro le parole della frode. Tanto, dunque, l’abborrono, i gran lucumoni del nulla: i zelatori d’ogni simulato entusiasmo. È questa una funzione etica e gnoseologica: la maccheronea costituisce limite, e

siepe, e rete, che ricinge e assiepa e delimita l'imbecillità del concetto, e con lei quella di chi ridice, nell'ecolalia d'un ebefrenico, vane glomerazioni di parole.

(*Fatto personale... o quasi*, in *VM*, 495-96)

Gadda rivendica, ma risignificandola e ampliandone la portata, la pratica della 'maccheronea', con cui propriamente si indica la commistione di latino e volgare di Folengo e che per estensione Contini lega allo stile gaddiano. La maccheronea diventa una delle immagini che finora si sono viste riferite alla lingua e al suo referente: la realtà di Gadda è una massa di gnocchi, la sua opera è minestra in un pentolone, la lingua che ha a disposizione è magma e impasto argilloso, il suo modo di usarla la trasforma in gromma. A proposito di pentolone, in questo passo ritroviamo alcune parole-chiave della nota pubblicitaria gaddiana analizzata in introduzione: l'impastarsi della maccheronea è associato al 'giudizio' e al formarsi di un 'disegno', di un concetto (in quella nota: 'dalla congestione si schiarisce il disegno; nel disegno si ferma il giudizio');¹⁹ anche quando essa è 'gioco' verbale, alla sfrenata eterogeneità della cosiddetta maccheronea Gadda riconosce una 'funzione etica e gnoseologica'. In questo testo la maccheronea è esplicitamente ricondotta alle origini rituali della *satura*, i volgari canti fescennini, alle loro funzioni pratiche di 'difesa ed offesa', e queste stesse funzioni sono riconosciute come origine della parola stessa: 'quell'erba s'accompagna a l'immagine nel suo sorgere, nel suo rampollare a parola'. Sia la 'gromma' sia l'erba', appartenenti ai due campi semantici esplorati in questo capitolo, portano qui una marca dantesca, se non sono diretti dantismi: le 'ripe' della bolgia di sterco in cui sono puniti i lusingatori sono 'grommate d'una muffa' (*Inf.*, XVIII. 106), e il detto popolare 'sì ch'è la muffa dov'era la gromma' è applicato in *Paradiso* XII (v. 114) alla corruzione dell'ordine francescano; l'erba [...] abbarbicata' potrebbe invece richiamare la scena, molto presente a Gadda, della bolgia dei ladri e la similitudine 'ellera abbarbicata mai non fue | ad alber sì' (*Inf.*, XXV. 58-59) a descrizione delle loro congiunte metamorfosi, altro serbatoio di immagini di lega, fusione, impasto. 'Gromma' e 'ellera' coprono i dannati danteschi, segnalando il loro peccato e così rivelando la loro frode, come per Gadda la maccheronea 'polverizza' gli abusi del dire, 'per entro le parole della frode' (si ricordi che per Gadda in Dante 'la frode si rivela dal suo nome'): al di là della patina arcaica dello scritto, questi ci paiono dantismi e ci paiono fondamentali, parole e immagini di frode svelata e punita, assimilabili alla 'rogna' che segnala Cacciaguada, simboli del potere dinamico e rivelatore della lingua

¹⁹ Nota pubblicitaria per un volume poi non edito, *Letteratura*, 5 (1938), citata da Liliana Orlando in nota al testo *Le meraviglie d'Italia* in *SGFI*, pp. 1229-50, (p. 1238).

della *Commedia*. Tali riferimenti ci servono, associati alle immagini ‘magmatiche’ gaddiane, per osservare la varietà delle ‘fronde’-parole dantesche come varietà a sua volta ‘legata’, resa compatta e necessaria da un fine etico-conoscitivo, la lingua unica della *Commedia* che trascende lo stesso plurilinguismo, come si notava con Barański e Contini. Crediamo che questa rielaborazione dell’idea di maccheronea da parte di Gadda possa essere più efficacemente rinominata con il nostro concetto di *satira*, che Gadda stesso in qualche modo ci suggerisce: *satira* quale espressione linguistica varia, ‘rampollante’, ma coesa, conglomerantesi in un ‘disegno’ che è anche un ‘giudizio’, un’operazione conoscitiva ed etica che affonda le proprie radici nella *satira* romana e nelle forme rituali che l’hanno preceduta, nelle origini stesse, etiche, pratiche, necessarie, della parola letteraria (si ricordi la funzione pratica e magica della satira e della letteratura primitiva indicata da Hodgart).²⁰ Paradossalmente, la rampollante *satira*, come decidiamo di indicare ciò di cui sta parlando qui Gadda (oltre la maccheronea), assume per l’autore funzione di ‘limite’ alle ‘vane parole’ di cui si diceva al capitolo 1: la *satira* supera le resistenze di un linguaggio vuoto e stantio per fare resistenza all’‘imbecillità’ e, peggio, alla ‘frode’ che vi si cela o che da quel vano linguaggio è generata. Tuttavia, il rischio sempre attivo del ‘rampollare’ e del ‘fluire’ è, come già si è notato in questo e nel primo capitolo, che più che limitare si superi un limite, che il groviglio/impasto stesso si auto-limiti per oscurità. Ma l’antidoto rimane la ‘magia della verità’, il ‘fren de l’arte’ etico che motiva l’espressione e la distanzia dalla vanità e dalla frode.

La funzione di rivelazione e rovesciamento della frode ‘dal suo nome’ di questa maccheronea-*satira* è riconosciuta da Gadda nella caratterizzazione dantesca di Nembrot a *Inferno* XXXI:

Dante maccheronizza a Nimrod sive Nembrot la su’ parlata semitica: al progettista della torre di confusione, re gigante ‘per lo cui mal coto – pur un linguaggio nel mondo non s’usa’.

(*Fatto personale... o quasi*, in *VM*, 497)

‘Raphèl mai amècche zabì almi’,
 cominciò a gridar la fiera bocca,
 cui non si convenia più dolci salmi.
 E ’l duca mio ver’ lui: ‘Anima sciocca,
 tienti col corno, e con quel ti disfoga
 [...]’
 Poi disse a me: ‘Elli stessi s’accusa;

²⁰ Hodgart, *La satira*, p. 21.

questi è Nembrotto per lo cui mal coto
 pur un linguaggio nel mondo non s'usa.
 (*Inf.*, XXXI. 67-78)

Nembrot, costruttore della torre di Babele e dunque causa della *confusio linguarum*, 's'accusa' da sé, attraverso il contrappasso che Dante gli assegna: egli è condannato, oltre che ad essere confitto nel ghiaccio di Cocito, a parlare una lingua incomprensibile. Secondo alcuni commentatori l'oscuro verso non sarebbe astratta invenzione dantesca, ma, come riferisce Gadda, probabilmente deformazione di una lingua esistente, specificamente l'ebraico. Tale atto di deformazione rappresenterebbe per Gadda un esempio di maccheronea: una caricatura che enfatizza il peccato del personaggio. In realtà, non è certo se a questa altezza Dante sia ancora dell'idea sostenuta nel *De vulgari eloquentia*, e cioè che la confusione babelica avesse mantenuto intatto l'ebraico, o se sia già dell'idea espressa in *Paradiso* XXVI, di cui si è discusso all'inizio di questo capitolo, e non si sa per certo se qui stia deformando proprio l'ebraico. In ogni caso, con Nembrot, Dante sta mettendo in scena il relativismo linguistico che il gigante e la sua folle impresa simboleggiano, rendendolo chiave del contrappasso e facendo così in modo che la 'frode si riveli dal suo nome': egli sta rovesciando e sfruttando creativamente quel relativismo, quell'arbitrio, verso un fine etico, capovolgendo quel negativo presunto principio di variazione in positivo strumento di rivelazione.

Conclusioni

Con questo terzo capitolo si conclude la prima sezione, dedicata all'osservazione del nesso tra varietà e verità che argomentiamo strutturalmente nelle opere di Dante e Gadda, più analiticamente scomponibile in un nodo tra etica, gnoseologia, metafisica e poetica. Si è completata l'identificazione del nodo teorico con un *focus* sull'aspetto della poetica, in specie delle concezioni e scelte linguistiche dei due autori.

Con un doppio percorso 'a specchio' tra alcune immagini dantesche di 'fronde', riferite alle 'cose' dell'universo e alle 'parole' con cui gli uomini le nominano, e le immagini di 'fluidi' con cui Gadda si riferisce a *verba* e *res*, per mezzo di un comune riferimento all'*Ars Poetica* di Orazio, si sono tirati i fili già intrecciati nei due capitoli precedenti: Dante e Gadda scelgono di utilizzare la lingua in modo vario e onnicomprensivo, perché la considerano uno strumento particolarmente variabile e fluido

e in quanto tale utile e necessario per adempiere al compito che essi si prefiggono in quanto scrittori, quello di rivelare la verità di un reale concepito come un complesso infinito. Gli obblighi di totalità e precisione che tale missione di verità implica trovano un valido presupposto solo in una lingua estremamente malleabile e infinitamente combinabile, non limitata se non da quegli stessi obiettivi etico-conoscitivi. La verità, in quanto implica totalità e precisione, richiede tutta la varietà espressiva possibile, per coprire e affinare.

Il nodo tra motivo etico-gnoseologico, natura metafisica dell'oggetto e del soggetto di conoscenza e natura dello strumento letterario di conoscenza in Dante e Gadda è dunque, ai minimi termini, riconducibile alla relazione tra 'varietà' (della realtà, della lingua, del soggetto conoscente) e 'verità' (il 'noumeno' della realtà, oggetto di un imperativo etico): i fattori di base condensati nel concetto di *satura*, che guida tutto il nostro confronto.

Se i fondamenti teorici delle operazioni letterarie dantesca e gaddiana paiono rispettivamente intrecciati e, tra i due casi, speculari (con differenze di cui si è dato a mano a mano conto), è giunto il momento di osservare cosa significhi *satura* nel testo, in quali specifiche strategie retoriche si articolino queste fondamenta teoriche e come queste tecniche si assomiglino e differiscano in Dante e Gadda.

II – Varietà

Nella prima sezione di questa tesi si è identificato a confronto un fondamento teorico della scrittura di Dante e Gadda: lo stretto rapporto tra varietà e verità che chiamiamo *satura* e che si è definito come un particolare nodo tra etica, gnoseologia, metafisica e poetica. Questa sezione seconda sarà dedicata all'analisi stilistica di tre strategie retoriche nelle quali riteniamo si declini esemplarmente la struttura teorica di ciò che si intende per *satura* in Dante e Gadda, ovvero un'operazione onnicomprensiva di rivelazione della verità di una realtà infinita, spinta da una forte motivazione etico-gnoseologica. Tale motivata onnicomprensione, applicata a una realtà varia e interrelata, si esplica in una continua operazione di relazione; del resto, un'operazione letteraria che si fondi su un 'nodo' non può che caratterizzarsi per la 'relazionalità': è proprio questa operazione relazionale, di coordinamento e 'rilegatura' della varietà del reale nella varietà della lingua a servire l'intento rivelatore della *satura*. Le tre strategie retoriche scelte saranno osservate, come attraverso uno zoom, in un ordine dal più al meno esteso nel testo, che corrisponde a un ordine dal meno al più relazionale: l'enumerazione, mero accostamento di molti elementi diversi; la similitudine, paradigma della relazione, tra due elementi diversi; il neologismo composto, relazione tra elementi diversi condensata in una sola parola. Queste tre tecniche sono particolarmente caratterizzanti le opere dei due autori: Dante e Gadda sono speciali enumeratori, analogisti e neologisti ed è soprattutto per questo e su questo che si è deciso di accostarli, rinvenendo in tale traccia comparativa uno 'spirito' comune, che si è sondato nel suo spessore teorico e che si è deciso di indicare con la categoria di *satura*.

Vista la stretta correlazione teorica tra varietà (della realtà e della lingua) e 'verità' (il 'noumeno' della realtà, oggetto di un imperativo etico) in Dante e Gadda, ora vediamo come questa si realizzi testualmente, caratterizzando e collegando oltre che nel profondo anche in superficie le opere di questi due autori: la 'radiografia' dello 'scheletro' della *satura* ora diventerà più una 'fotografia' dei testi, che sarà però sempre collegata all'esplorazione delle strutture di base di cui alla sezione precedente. Nella terza e ultima sezione, per continuare la metafora visuale, passeremo da una fotografia dettagliata a una fotografia panoramica, per osservare in uno zoom progressivo all'indietro (opposto allo zoom in avanti di questa sezione) la *satura* di Dante e Gadda come un insieme e così completarne la definizione.

4 – Enumerazione

Consideriamo qui l'enumerazione quale forma più icastica della *satura*: un'abbondanza di varietà verbale. Ricordiamo, tra l'altro, dalla nostra introduzione, che proprio la 'struttura enumerativa' è, per Brilli, uno degli elementi distintivi della satira in senso stretto, in particolare dell'antica forma di invettiva chiamata anatema: qui estendiamo il valore di questo tratto della satira, come facciamo altrove con alcuni altri e principalmente con i concetti di 'varietà' e 'verità', alla nostra idea di *satura*, che trascende, come già detto, il (non-)genere satirico.¹

L'enumerazione è considerata tra i principali tratti della prosa gaddiana ed è per questo uno degli oggetti di analisi tipici della critica; tale tecnica non ha, invece, avuto molto spazio specifico negli studi danteschi.

In questo capitolo si confronteranno le forme e le funzioni dell'enumerazione nella scrittura di Dante e Gadda e si noterà come una sua caratteristica specifica, la natura ancipite tra l'ordine e il disordine, traduca retoricamente l'intenzione etico-conoscitiva dei due autori, consentendo loro la regia nell'indagine di un oggetto infinito, con sfruttamento della varietà del linguaggio, al fine etico di rivelare la verità di quella complessità. L'enumerazione è il nostro primo esempio testuale di 'varietà per verità', la visualizzazione più sintetica di questa operazione. Si cercherà di dimostrare come si tratti di una struttura fondamentale in Dante e in Gadda, che li identifica specificamente, insieme alle prossime che analizzeremo, come i due autori 'saturi' della letteratura italiana.

Nel primo paragrafo si introdurrà l'enumerazione teoricamente, riflettendo sulla sua natura 'religiosa', che collegheremo alla 'coscienza della complessità' di cui al capitolo 2; nel secondo paragrafo si riconoscerà una delle due nature specifiche dell'enumerazione nelle opere di Dante e Gadda: l'ordine tassonomico che informa la *Commedia* e l'archiviomania di Gadda; nel terzo paragrafo si osserverà l'opposto *côté* di disordine dell'enumerazione, altrettanto evidente nelle enumerazioni caotiche tipicamente gaddiane e nelle enumerazioni dantesche che definiremo 'irrazionali'. In quest'ultima parte emergerà un legame specifico tra l'enumerazione caotica e la topica, caratteristica della satira in senso stretto, del 'mondo alla rovescia'. L'enumerazione si rivelerà il corrispettivo testuale più diretto delle immagini di varietà 'fluida' viste ai

¹ Brilli, 'Introduzione', p. 21.

capitoli precedenti (braco, pece, gnocchi, magma), la tecnica con la quale è resa la varietà che esse inglobano e che è oggetto della cognizione dantesca e gaddiana.

4.1 – Religiose orchestre: l'enumerazione come coscienza della complessità

In questo primo paragrafo ragioneremo teoricamente su forme e funzioni dell'enumerazione, riconoscendovi una specifica natura ancipite tra massima razionalità e massima irrazionalità e un valore 'religioso' che collegheremo alla 'coscienza della complessità' dantesca e gaddiana di cui si è trattato al capitolo 2, oltre che ai motivi etico-pratici della scrittura e alle concezioni linguistiche visti ai capitoli 1 e 3.

Leo Spitzer conclude così il suo saggio su 'L'enumerazione caotica nella poesia moderna':

c'è una verità fondamentale, che resta, mi sembra, fissata in questo studio [...]: la persistenza delle forme di stile che hanno una matrice nelle forme del culto religioso. Il culto è la forza più potente nella creazione stilistica [...]. Comunque le forme dello stile hanno valore proprio, a prescindere dalle origini e dallo sviluppo che hanno avuto.²

E cita poi il *Discours sur le style* tenuto dallo scienziato Georges-Louis Leclerc de Buffon in occasione della sua ammissione all'Académie Française, nel 1753:

un bello stile è tale in effetti proprio in virtù del numero infinito di verità che presenta. Tutte le bellezze intellettuali che vi si trovano, tutti i nessi di cui è composto, sono verità altrettanto utili e forse più preziose per lo spirito umano, di quelle che possono costituire la sostanza dell'argomento.³

Spitzer riconduce la forma dell'enumerazione caotica dei moderni Whitman, Rilke, Werfel, Claudel e altri all'enumerazione panegirica delle 'litanie cristiane nelle quali si elencano le creature o i nomi di Dio'.⁴ Una stessa forma stilistica si conserva oltre le proprie originali ragioni, portatrice di una sua verità, come dice Buffon, al di là del contenuto, della 'sostanza dell'argomento'; specialmente, secondo Spitzer, quando questa

² Leo Spitzer, 'L'enumerazione caotica nella poesia moderna' [1955], trad. it. in *L'asino d'oro*, 3 (1991), pp. 92-130 (pp. 124-25).

³ Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Discorso sullo stile e altri scritti* (Pordenone: Studio Tesi, 1994), p. 13.

⁴ Spitzer, 'L'enumerazione caotica', p. 104.

è forma religiosa, per un particolare potere eternatore di ciò che pertiene il culto. La lode cristiana si trasforma nei moderni in un panteismo definito diversamente da Spitzer a seconda dei casi: ‘sensualista’ per Whitman, nel quale l’enumerazione assume funzione metafisicamente congiuntiva delle diverse cose della realtà; ‘spiritualista’ per Rilke, la cui enumerazione di ‘cose sconnesse’ le rende ‘simboli dell’ineffabile bontà di Dio’; e ancora congiuntiva è la funzione delle enumerazioni di Werfel, che vuole ‘rompere l’isolamento in cui si trovano le creature del mondo’.⁵ Comprendere, collegare, trascendere: queste funzioni di base dell’enumerazione si trasferiscono intatte da un genere all’altro, da un’epoca all’altra, anche vedendo modificare i loro specifici referenti. Il motore e il respiro dell’operazione rimangono, tuttavia, largamente i medesimi, e sono quelli che ne informano la struttura: potremmo dire, ricordando il gaddiano ‘religioso empirismo’ (il quale sviluppa il ‘senso colloidale’, *MM*, 724), che provare ad abbracciare una totalità è un’intenzione sempre in qualche modo religiosa, se si considera, come fa Gadda, il termine in senso laico e la totalità infinita come un oggetto metafisico o, meglio, il raggio d’azione di ogni domanda di carattere metafisico.

Nel capitolo 2 si sono osservate le diverse necessità dantesca e gaddiana di considerare la totalità della realtà, necessità conoscitiva ed etica per entrambi: Dante deve ‘far manifesta’ tutta la sua visione oltremondana, perché qualsiasi omissione inficerebbe la sua missione di ammonire il ‘mondo che mal vive’; Gadda fa dipendere il ‘bene’ dall’‘estensione integrante’ della nostra mente, dalla più estesa conoscenza delle possibili relazioni tra i sistemi che compongono il reale. Se la coscienza della complessità, che è tale considerazione della totalità, è nei due autori analoga, si è visto però come la fondamentale differenza tra le due concezioni di infinita complessità li distanzi nelle effettive possibilità di tale considerazione: l’infinito dantesco pur essendo infinito è in qualche modo ‘chiuso’, concepibile come un insieme dalla mente umana, con tutte le difficoltà di sua profonda comprensione e rappresentazione; la realtà gaddiana è un infinito ‘aperto’, definito da questa stessa apertura. Dunque, totalità effettivamente considerabile da una parte, totalità mai davvero considerabile dall’altra. Tuttavia, ciò che qui interessa è la comune necessità etico-conoscitiva di partenza, la comune ‘religiosità’ che si riconosceva nel capitolo 2, e la modalità di indagine che questa mette in atto; in specie, la tendenza a includere la massima e più varia molteplicità di elementi nella rappresentazione letteraria.

⁵ Spitzer, ‘L’enumerazione caotica’, pp. 93-96.

Torniamo a Spitzer e all'enumerazione panegirica delle litanie cristiane. Il critico osserva che questa ha la funzione di 'descrivere la perfezione del mondo creato, in lode del Creatore':

Ciò che alimenta queste enumerazioni è, in definitiva, la lista delle definizioni e degli attributi di Dio: l'onnipotenza di Dio può essere descritta solo da una poderosa orchestra verbale, con la quale l'uomo cerca di esprimere, nel suo linguaggio, ciò che trascende qualsiasi linguaggio umano.⁶

Il culto di Dio, in quanto rapporto con l'infinito, implica un problema di sproporzione e ineffabilità, dunque uno sforzo-limite del linguaggio umano, che si concreta nel più ampio dispiegamento possibile dei mezzi espressivi a disposizione, una 'poderosa orchestra verbale', caratterizzata da abbondanza e varietà.

L'enumerazione, o elenco, definita da Bice Mortara Garavelli come 'accostamento di parole o gruppi di parole messi in successione e collegati',⁷ sembra la forma più rappresentativa di questi tentativi cristianamente o laicamente religiosi di abbracciare un infinito. Essa consiste in un insieme di elementi scomposto analiticamente o, inversamente, nella progressiva costruzione di un insieme mediante successione di elementi, più o meno eterogenei. La sua linearità si presta molto bene alla figurazione di una tendenza all'infinito, come lo è in matematica la retta dei numeri reali; ma questa linearità nella pagina si estende in bidimensionalità, diventa mosaico composito, 'chiazza d'olio' di parole (come l' 'indagine' gaddiana, *MM*, 667). L'elenco, prima di giungere o non giungere all'infinito, compie l'operazione di base del processo di conoscenza: raduna i dati da analizzare. Questo primo passo è in quanto tale il più semplice e neutro, logicamente e linguisticamente, poiché costituisce un esempio rudimentale di sintassi, la mera coordinazione di dati. La coordinazione accosta elementi diversi, li lega con il solo contatto (a mezzo di polisindeto o asindeto), lasciando al lettore il compito di inferire eventuali relazioni più complesse; essa propone collegamenti allo stesso tempo netti, per la forza immediata dell'accostamento a contatto, e troppo labili, per la loro mancata esplicitazione verbale. Per questo, l'elenco ha un'affascinante doppia natura razionale e irrazionale, di ordine logico o di oscurità caotica. Quando Brillì parla della struttura enumerativa dell'anatema vi riconosce il 'sostrato magico di satira-incantesimo', il potere pratico e performativo della satira delle origini, cui ci si riferiva al capitolo 1: la lista è

⁶ Spitzer, 'L'enumerazione caotica', pp. 104-05.

⁷ Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica* (Milano: Bompiani, [1988] 2003), p. 216.

ordine, ma il suo ritmo semplice di ‘litanìa’ ha un’opposta componente irrazionale, magico-religiosa.⁸ Al di là della specificità di litanie e anatemi, di questi ci interessa la persistenza della mera forma; come nota Roscioni per le enumerazioni gaddiane, in esse ‘il disordine è figlio dell’ordine’:⁹ in generale, fare elenchi significa ‘mettere in ordine il mondo’ (per usare un’espressione-chiave della *Meditazione*),¹⁰ ma significa anche potere perdervisi, sia per l’autore sia per il lettore, poiché le associazioni tra gli elementi di una realtà concepita come totalità infinita sono potenzialmente infinite e dunque facilmente centrifughe. Questi diversi effetti dipendono ovviamente dalle diverse forme che può assumere un elenco, nello specifico, dalla sua composizione e dal suo ordine: l’enumerazione caotica di cui tratta Spitzer è la forma-limite, caratterizzata da forte eterogeneità dei componenti e da un ordine appunto caotico, non dipendente da legami logici. Ciò che interessa, però, è che la doppia potenzialità di ordine e disordine sia la natura essenziale dell’enumerazione, in qualsiasi forma, per il fatto che essa è sempre espressione di una pluralità più o meno varia e più o meno ampia e che la sua struttura semplice non impone vincoli di logicità: insomma, per la sua libera versatilità. Non sorprende, dunque, che due ‘religiosi’ indagatori di una realtà infinita e teorizzatori di una lingua fatta di molteplici ‘fronde in ramo’ e di fluido ‘magma’ utilizzino l’enumerazione come struttura basilare delle loro rappresentazioni, al servizio dell’intento etico-conoscitivo che le sottende. Ricordando un’immagine gaddiana vista al capitolo 3, l’enumerazione può essere considerata come l’azione di ‘tritare’ il ‘mattone’, prima di rimpastarlo (*VM*, 485-86): il modo ‘primario’ di dominare i dati e di rielaborarli.

Si ricordi l’elenco dantesco dei doni divini che muovono all’amore per Dio, tra cui tutto il creato, l’‘orto’ di infinite ‘fronde’ (*Par.*, XXVI. 58-66), e si legga questo esempio gaddiano della differenza tra ‘percezioni’ semplici e ‘sentimenti’ complessi:

L’odore del tabacco sarà una percezione piuttosto semplice (sebbene già assai complessa). L’amore di Dio è una sintesi di infinite indicazioni di fatti... [...] Eppure le prove che si danno della sua esistenza derivano tutte dal gran fatto della realtà totale, psicologica, o logica, o cosmologica che sia: la mia espressione ‘sintesi di infiniti fatti’ è abbastanza abile nel senso che essa non tocca la spinosa questione dell’innatismo e dice solo che l’amore verso Dio è sentimento vivo in noi come sintesi di sentimenti infiniti: esso è onnicomprensivo dei sentimenti meno complessi che si compongono in una ‘symphonia’.

(*MM*, 826)

⁸ Brillì, ‘Introduzione’, p 21.

⁹ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, p. 26.

¹⁰ Cfr. *MM*, pp. 735, 737, 827.

Partiamo dunque da questa comune religiosa coscienza della complessità totale per osservare le caratteristiche delle ‘poderose orchestre’ o ‘sinfonie’ verbali che ne risultano in Dante e in Gadda.

Nei prossimi due paragrafi ci soffermeremo, rispettivamente, sull’aspetto più razionale dell’enumerazione in Dante e Gadda e sul suo aspetto più irrazionale e caotico.

4.2 – Archiviomani: enumerazione tassonomica

In questo paragrafo si osserverà il ruolo fondamentale che sia in Dante sia in Gadda ha la struttura enumerativa di tipo più razionale e ordinativo, con esiti tuttavia diversi nei due autori.

Gadda è per autodefinizione (nel giovanile *Giornale di guerra e di prigionia*) un ‘archiviòmane’:

E ancora ricordo che tra le numerose circolari, ordini del giorno, ecc. in arrivo, ve ne erano alcune duplicate che mi affrettai a devolvere nel mio archivio (io sono un archiviòmane) [...].

Val d’Assa; giorno 9 agosto 1916. – CEG

(*GGP*, 585-86)

E da archiviomane inizia la sua attività propriamente letteraria, con questa prima pagina del *Cahier d’études* per un romanzo da intitolarsi *Racconto italiano di ignoto del novecento*:

Carlo Emilio Gadda,
Capitano nel 5.° Reggimento Alpini,
Ingegnere industriale ed elettrotecnico.

Anno 1924. – Italia. –

‘*CAHIER D’ÉTUDES.*’

Nota importante del 7 settembre 1924, in Longone. – Carlo Emilio Gadda: –

‘Questo quaderno si compone di 98 (novantotto) fogli rigati come questo con 24 righe per facciata; inoltre di due fogli bianchi, ossia non rigati; inoltre di due fogli di cartoncino, per legatura, ciascuno dei quali bianco nella facciata interna al libro e disegnato e colorato con grazioso disegno nella facciata esterna. Inoltre c’è la coperta propriamente detta, che è in tela |

greggia di non so che fibra, con margine di marocchino di pelle rosso. E dentro avrà un'anima di cartone.

(*RI*, 389)

Il *cahier*, rigorosamente diviso in 'studi' compositivi e 'note', 'compositive' e 'critiche', non è infine risultato in un romanzo, ma molto di esso è confluito nelle successive opere narrative dell'autore ed è stato poi edito postumo (1983). Dante Isella, che ne ha curato l'edizione critica, osserva tuttavia come il quaderno continuamente si ribelli all'ordine autoimpostosi a partire da quella stessa prima pagina:

La razionalità dell'impianto, che comporta una numerazione progressiva per ciascuna serie di 'note' (siglate Co e Cr) e per la serie distinta degli 'studi', ubbidisce a una forte esigenza iniziale di ordine; è però presto compromessa da continue, flagranti violazioni che finiscono per sopraffarla.¹¹

Si rivela già da questo primo tentativo narrativo e critico, infatti, la contraddizione peculiare che caratterizza Gadda: un'aspirazione a 'mettere in ordine' un mondo che, concepito come complessità infinita, non può per definizione essere messo in ordine; dunque, una tendenza ordinatrice che richiede di necessità un inseguimento del disordine. Come ciò implichi teoricamente l'impossibilità di 'chiudere' l'indagine conoscitiva si discuterà nell'ultimo capitolo di questa tesi; qui si osserva come a questa attitudine sia specificamente congeniale la natura ancipite, tra ordine e disordine, dell'enumerazione.

Nel capitolo 1 si era commentato l'*incipit* della recensione gaddiana a *Journal du voleur* di Jean Genet, in cui Gadda riflette sul motto comparso in fascetta al volume, 'Il faut d'abord être coupable' (titolo della sua recensione), interpretandolo come il 'vecchio (e discutibilissimo) cànone: "primum vivere, deinde philosophari"' (*VM*, 612): prima è necessario sperimentare il male, poi si può trattarne teoricamente. Egli invoca quel motto latino riconoscendo nella sua forma analitica il proprio 'criterio più pedestramente enumerativo, fondato sui cataloghi': nella forma del 'primum... deinde...' potremmo riconoscere, infatti, il metodo empirico di cui si diceva sopra, il procedere della conoscenza da un dato all'altro, in questo caso dal male concreto a una teoria del bene e del male. Così continua Gadda, sviluppando il principio del 'prima e poi':

¹¹ Dante Isella, 'Racconto italiano di ignoto del novecento', in 'Note ai testi', in *SVP*, pp. 1255-96 (p. 1260).

Mestier difficile sceverare il bene dal male: definire il bene, il male: se non s'è conosciuto l'uno e poi l'altro, o l'altro e poi l'uno. Una cognizione metafisica del male, aprioristica, la ritengo improbabile (è ciò che mi separa da ogni etica di tipo 'religioso', da ogni 'religione', direi).

(*Il faut d'abord être coupable*, in *VM*, 612)

Il suo è, al massimo, come si è visto, un 'religioso empirismo', un procedere 'a chiazza d'olio' da un dato all'altro, all'inverso rispetto a una teorizzazione aprioristica. Questa autocoscienza di uno 'spirito' enumerativo, di una sequenzialità conoscitiva e poi verbale, appare più significativa della mera riflessione linguistica sui due motti: come si diceva in quel primo capitolo, qui Gadda esprime la necessità etico-conoscitiva che fonda, oltre quella di Genet, la sua opera. Si notava che l'esigenza di 'rivoltolarsi' nel 'braco' del male per conoscerlo e rivelarlo si ricollega a distanza di vent'anni al proemiale *Tendo al mio fine* (questo è del 1931, la recensione del 1950), in cui la materia-'braco' era dichiarata sotto forma di caotiche enumerazioni, scandite da una martellante anafora di futuri di 'dire'. Torneremo in questo capitolo sull'anafora e sul 'braco'; ora si osserva che anche il saggio su Genet, introdotto dalla notazione sul 'criterio enumerativo', include una lunga enumerazione caotica, di ispirazione specificamente dantesca.

Per dire che il protagonista di *Journal du voleur* è omosessuale, prima Gadda fa riferimento criptico, nell'inizio citato, alla 'inclinazione un tantino quattrocentesca del Bazzi' (il pittore Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma), poi più avanti nel testo torna sul tema in modo ancora perifrastico, aprendo una digressiva enumerazione di esempi. Ricordiamo che anche la natura digressiva è uno dei caratteri riconosciuti come tipici della satira, cui ci ispiriamo, e su cui torneremo specialmente nel prossimo capitolo, sulla similitudine.¹²

La passione sua: che è quella, altresì, che fu di ser Brunetto e del Bazzi (Giovanni Antonio) e del Vannucci Pietro di Cristoforo da Castello della Pieve, oggi a' novi secoli Città della Pieve: di Paolo (Verlaine) e di Gide e di Rimbaud e di Cocteau e di Proust e di Sachs: di Melville e di Walt Whitman: di alcuni Visconti e Lorena e di tre o quattro Oddi o Baglioni e dei due Borgia, padre e figlio, e del Farnese Pier Luigi 'nepote' [...] e di Tiberio Cesare a Capri (Tacito, Svetonio). Adde: Michelangelo, Virgilio, Socrate, Platone, Catullo, Shakespeare (*Sonnets*), Giovanni Vittorio Moreau, il vincitore di Hohenlinden, Prisciano di Cesarea, Francesco d'Accursio, Andrea de' Mozzi, Carlo Augusto Platen, Giovanni Luigi Uhland, Goethe Wolfgang en passant, e il Winckelmann araldo de l'arti e de la gloria assassinato da un cameriere a Trieste

¹² Frye, *Anatomia della critica*, p. 313.

(Tergestum): e Galba, Otone, Vitellio, Nerva, Caracalla, Eliogábalo. Degli altri fia laudabile tacerci, ché il tempo saria corto a tanto suono.

(*Il faut d'abord être coupable*, in *VM*, 615-17)

L'enumerazione è incorniciata da riferimenti danteschi: si apre con l'appellativo di Dante per il suo maestro in *Inferno* XV, 'ser Brunetto', punito nel girone dei sodomiti, e si chiude con le parole dello stesso Brunetto Latini, passando per i nomi dei suoi co-dannati:

Ed elli a me: 'Saper d'alcuno è buono;
de li altri fia laudabile tacerci,
ché 'l tempo saria corto a tanto suono.
[...]
Priscian sen va con quella turba grama,
e Francesco d'Accorso anche; e vedervi,
s'avessi avuto di tal tigna brama,
colui potei che dal servo de' servi
fu trasmutato d'Arno in Bacchiglione,
dove lasciò li mal protesi nervi.
(*Inf.*, XV. 103-14)

Gadda mantiene l'ordine dei sodomiti indicati da Brunetto, esplicitando l'identità del terzo, Andrea de' Mozzi, segno che, pur dimostrando in molti luoghi di conoscere il canone scolastico dantesco a memoria, qui probabilmente è tornato a vedere il canto, con un commento. L'elenco per il resto procede in modo abbastanza caotico, per blocchi associativi: il 'sodomita' più celebre richiama colui che lo è per antonomasia (il Sodoma), poi un altro pittore (il Perugino), poi scrittori francesi come Genet, scrittori americani, regnanti di età moderna, poi un salto all'indietro con Tiberio, che apre un ordine sparso di ruoli ed epoche; la chiusa dantesca è espressione del 'fren de l'arte': il tempo 'corto' in cui il dannato può intrattenersi con il pellegrino coincide con il ritmo serrato della narrazione in canti. Gadda, rispetto a Dante, 'farcisce' la sua carrellata di molti più nomi diversi, prima di chiuderla con lo stesso principio, già però violato di fatto dalla lunghezza della digressione. L'ispirazione dantesca in questa enumerazione di esempi per la presentazione di un peccatore è molto significativa: la sfilata esemplare è infatti proprio caratteristica del genere della *Commedia*, come specifica Spitzer.

C'è un secondo modello letterario, tipicamente enumerativo: quello della *Divina Commedia*, dei *trionfi*, delle *danze della morte*, ecc., delle visioni, insomma, di innumerevoli personaggi che

sfilano, ognuno destinato, conforme al gradualismo medievale, ad una sorte predeterminata dalla provvidenza. In queste visioni è frequente, naturalmente, il *c'era* o il *vidi*.¹³

La successione di vari personaggi, catalogati secondo il loro destino oltremondano, è il motivo didascalico fondante il racconto dell'aldilà; tale tassonomia governa la struttura del mondo e del poema dantesco e ciò è reso particolarmente esplicito nel canto XI dell'*Inferno*, in cui Virgilio presenta con ordine a Dante tutte le partizioni di quel primo regno:

D'ogne malizia, ch'odio in cielo acquista,
ingiuria è 'l fine, ed ogni fin cotale
o con forza o con frode altrui contrista.

[...]

Di violenti il primo cerchio è tutto;
ma perché si fa forza a tre persone,
in tre gironi è distinto e costruito.

[...]

La frode, ond'ogne coscienza è morsa,
può l'omo usare in colui che 'n lui fida
e in quel che fidanza non imborsa.

(*Inf.*, XI. 22-54)

Superati i cerchi dell'incontinenza, la guida spiega al pellegrino che stanno per visitare quelli della 'malizia', distinguibile, a seconda del fine, in violenza e frode; ciascuna di queste due ultime categorie si divide poi a sua volta in violenza contro il prossimo, sé e Dio (i tre gironi del settimo cerchio) e in frode contro chi non si fida (cerchio ottavo) e contro chi si fida (cerchio nono). Dante basa questa ripartizione sull'*Etica* aristotelica (*Inf.*, XI. 79-84), ma, come sempre, in modo libero e sincretico, tralasciando di quella la categoria della 'bestialitate' e aggiungendo la distinzione ciceroniana tra frode e violenza (*De officiis*, I. 13); mentre suddivide il purgatorio secondo la classificazione cristiana dei sette peccati capitali e il paradiso secondo l'astronomia tolemaica e le diverse indoli collegate ai pianeti. All'interno di questa struttura tassonomica, il modulo narrativo è sempre, con variazioni, quello dell'incontro con una schiera di dannati, penitenti o beati e il dialogo con alcuni di essi, in funzione di *exempla*.

¹³ Spitzer, 'L'enumerazione caotica', p. 112.

Nel purgatorio, in aggiunta, agli spiriti sono presentate, in forme diverse per ciascuna cornice, carrellate di esempi di virtù da imitare e vizi da rifuggire, in relazione a ciascuna tipologia di peccato. In *Purgatorio* XII una di queste carrellate, figurata sul pavimento della cornice dei superbi, è espressa in una lunga enumerazione, scandita da più anafore di ‘*c’era e vidi*’, come direbbe Spitzer:

Vedea colui che fu nobil creato
 [...]

Vedëa Briareo fitto dal telo
 [...]

O Niobè, con che occhi dolenti
 [...]

O Saül, come in su la propria spada
 [...]

Mostrava ancor lo nudo pavimento
 [...]

Mostrava come i figli si gittaro
 [...]

(*Purg.*, XII. 25-63)

Questi esempi sono presentati solitamente, come qui, in distribuzioni, ovvero enumerazioni ‘a membri distanziati da espressioni’,¹⁴ che sono i commenti necessari a spiegare i tratti viziosi o virtuosi dei singoli casi. Il purgatorio, in effetti, può essere considerato il paradigma stesso dell’intero poema: è un viaggio dal male al bene per progressivo apprendimento etico, nel quale è attivamente coinvolto l’uomo Dante stesso, che, dopo avere scalato la montagna come uno degli spiriti penitenti, intraprende il sacramento della confessione, con cui è purificato da ogni peccato, eccezionalmente salvato da vivo e pronto a visitare il paradiso. Non a caso, è in cima al monte purgatoriale che al pellegrino è rivelata la missione profetica ‘in pro del mondo che mal vive’: il suo poema dovrà costituire didascalico esempio utile a far compiere ai lettori quello stesso viaggio dal male al bene.

Propria del *Paradiso*, oltre alla basilare suddivisione in cieli, è anche una tassonomia dottrinale, per cui spesso l’enumerazione è resa necessaria alla divisione e chiarificazione argomentativa dei principi teologici che reggono l’universo dantesco,

¹⁴ Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, pp. 216-17.

materia abbondante in questa cantica. Un esempio è proprio l'elenco degli argomenti nell'introduzione del già visto discorso di Adamo:

Tu vuoi udir quant'è che Dio mi puose
 ne l'eccelso giardino, ove costei
 a così lunga scala ti dispuose,
 e quanto fu diletto a li occhi miei,
 e la propria cagion del gran disdegno,
 e l'idioma ch'usai e che fei.
 (*Par.*, xxvi. 109-14)

Questo procedimento elencatorio è dunque tipico non solo di un viaggio nell'aldilà, ma anche di un poema enciclopedico, che mira a tutto comprendere, nel duplice senso di includere e intendere, un poema che si propone come definitivo 'volume' completo sull'universo, in prospettiva eterna.¹⁵

L'enumerazione con cui Gadda accenna alla lista di Brunetto e quindi a un modulo tipico del poema dell'aldilà, nel contesto di un saggio aperto con l'autocoscienza di un 'criterio enumerativo' e incentrato sulla necessità etica di sperimentare il male per conoscerlo, assume, dunque, un significato fondamentale per questa nostra analisi. L'archiviomania è caratteristica principale di chi ambisce all'onniscienza a fini etici ed essa linguisticamente non può che trovare forma nell'enumerazione, nel dispiegamento uno accanto all'altro dei dati da conoscere e da far conoscere, a servizio di chi scrive e di chi legge: la verità completa si può raggiungere solo 'saturando' l'indagine con tutti i dati del reale e cercando di legare questi fra di loro. L'enumerazione rischia, però, e questa come si è detto è la sua natura intrinseca e più affascinante, di oltrepassare il 'fren de l'arte' in lunghezza e logicità, e può facilmente convertirsi da principio ordinatore a processo centrifugo e irrazionale; soprattutto se essa fa parte di un progetto onnicomprensivo associato alla più profonda coscienza della complessità e infinità del suo oggetto.

¹⁵ Cfr. Barański, 'La vocazione enciclopedica'.

4.3 – Realtà soverchianti: enumerazione caotica

In questo paragrafo, dopo avere riconosciuto in Dante e Gadda un carattere archiviomane e tassonomico, espresso nella pratica ordinante dell'enumerazione (già in Gadda vista sfociare nel disordine), si cercherà di rivelare l'opposto *côté* irrazionale e caotico di quella stessa pratica, che corrisponde nei due autori all'altro *côté* di una stessa esigenza etico-conoscitiva. Si osserverà, inoltre, che in Dante e Gadda l'enumerazione caotica è spesso (ma non sempre) legata alla rappresentazione della società.

Jonathan Usher, nel suo saggio “‘Più di mille’: Crowd Control in the *Commedia*”, studiando l'elemento della ‘folla’ nel poema dantesco, suggerisce una interessante differenziazione ‘demografica’ tra inferno e paradiso da una parte e purgatorio dall'altra:

Inferno and *Paradiso*, being eschatological termini, are demographically ‘healthy’, whereas *Purgatorio* has a transient population of *Geistarbeiter* who plan to move on as soon as they have amassed sufficient spiritual capital.¹⁶

Mentre inferno e paradiso sono regni ‘accumulatori’, in quanto ospitano tutti i dannati e beati dell'eternità e per l'eternità, il purgatorio è il regno transeunte, che esisterà solo fino al giudizio universale e che ospita anime, destinate alla salvezza paradisiaca, solo per il tempo di espiazione loro assegnato, dunque la sua popolazione è mutevole e non si accumula mai. Di conseguenza, è normale trovare più folle, e più grandi, nel primo e nel terzo regno, con diverse funzioni e in diverse forme di rappresentazione. Tuttavia, la folla è caratteristica dell'intero poema, per le specifiche ragioni tassonomiche di cui si è discusso e per il carattere universale dell'opera: ‘the overall moral differentiation of the afterlife is a collective and not an individual responsibility’.¹⁷ Contini, a proposito di questo accumulo indistinto *post mortem* di persone (anime) storiche e contemporanee, osserva che ‘quello che conta non è la loro esistenza storica ma ciò che li accomuna, l'esemplarità’.¹⁸ Usher insiste, in particolare, sul ruolo di ‘preparazione etica’ delle folle infernali:

Collective typology, with its lack of ambiguity, is especially prevalent and useful in *Inferno*, where one must be wary of the truthfulness of individuals [...]. Accordingly, we are never introduced to an individual without the moral ground having first been trampled by a sullen crew

¹⁶ Usher, ‘Più di mille’, p. 62.

¹⁷ Usher, ‘Più di mille’, p. 58.

¹⁸ Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante*, pp. 100-01.

of anonymous or barely sketched sinners. The *contrapasso* is at its most symbolic (if not at its most poignant) where the punishment is collective.¹⁹

In un regno di frode linguistica, l'esemplificazione morale non può essere affidata solo ai dialoghi con singoli peccatori, la cui rappresentazione finemente psicologica rende poi spesso ambigua la tipizzazione 'etica', ma essa deve anche comprendere "supporting actors" e "hordes of unnamed 'extras'", a rendere più chiara la classificazione e la sua portata.²⁰ Se si trattasse solo di 'garanzia' etica, la folla, però, non sarebbe necessaria allo stesso modo in purgatorio e paradiso; invece il modello si ripete anche in questi due regni, in quanto generale sistema di classificazione. Nel *Purgatorio*, data la limitata popolosità del regno, prevalgono le liste di esempi, piuttosto che le descrizioni di masse, con riduzione significativa delle iperboliche indicazioni numeriche del tipo 'più di mille', che invece caratterizzano *Inferno* e *Paradiso*. Il secondo è il regno della 'sfilata' didattica, come si diceva al paragrafo precedente, dell'elenco, oltre che di personaggi, anche di appositi esempi di vizi e virtù. I grandi numeri nel *Paradiso* hanno invece funzione di 'verbal jubilation', per Usher:²¹ una classificazione gerarchica è mantenuta anche lì, solo per Dante, che 'da sensato apprende' (*Par.*, IV. 41), è coreografia d'occasione didattica, mentre le moltitudini infinite di luci servono a mostrare la bellezza della beatitudine. Le enumerazioni (non oggetto specifico dell'indagine dello studioso) paiono inoltre assumere nella *Commedia* le diverse funzioni della folla identificate da Usher nelle diverse cantiche: *memento mori* infernale, esemplificazione didattica purgatoriale e gioiosa elazione paradisiaca. In particolare, nei due regni più popolati le enumerazioni, oltre alla funzione di base tassonomica, acquistano dei valori 'irrazionali', ugualmente pedagogici: lo spavento e la meraviglia.

Lo spavento infernale è veicolato spesso nella forma di enumerazioni caotiche, la versione che si diceva più irrazionale di questa tecnica retorica, e spesso in concomitanza con le immagini di dannati eterogeneamente immersi in sostanze più o meno fluide. Come nota Usher, il viaggio infernale si apre con una 'crowd scene',²² che, si nota qui, ha forma proprio di enumerazione caotica:

¹⁹ Usher, 'Più di mille', p. 58.

²⁰ Usher, 'Più di mille', p. 56.

²¹ Usher, 'Più di mille', p. 62.

²² Usher, 'Più di mille', p. 56.

Quivi sospiri, pianti e alti guai
 risonavan per l'aere senza stelle,
 per ch'io al cominciar ne lagrimai.
 Diverse lingue, orribili favelle,
 parole di dolore, accenti d'ira,
 voci alte e fioche, e suon di man con elle.
 (*Inf.*, III. 22-27)

La folla all'inferno è un necessario monito, amplifica il dramma delle pene, mostra quanti e in quanti modi le rischiano. In particolare, i bacini fluidi di immersione o passaggio di massa (Acheronte, Stige, Flegetonte, sterco, pece, Cocito) realizzano icasticamente il gruppo caotico, uniscono i dannati, e i persecutori, materialmente attraverso sostanze spregevoli, creando delle false comunità, che solo da quelle sostanze sono unite: non-società eterogenee che riflettono, nel cono rovesciato, l'inferno terreno che le ha preparate. Perché l'ammonizione sia efficace, c'è bisogno che si categorizzino peccati e peccatori, nell'estensione di cataloghi e negli affondi delle singole storie; ma la tassonomia di un mondo alla rovescia non può che insistere sul lato più irrazionale e caotico della pratica elencatoria.

Nelle enumerazioni della *Commedia*, in generale, un segno di tale doppio valore è la compresenza di figure del mondo classico e di figure del mondo contemporaneo a Dante, data dalla prospettiva escatologica, che tutti accumula e livella; anche se Dante tende spesso a razionalizzare dividendo negli elenchi gli esempi delle due epoche storiche, le visioni di insieme risultano in varie e caotiche folle uniche, dalle quali poi il poeta 'inforca', fa venire a galla, dei campioni (come Gadda dal 'pentolone' visto in introduzione). Un esempio di queste masse di immersi è il seguente, presentazione dei violenti puniti nel Flegetonte di sangue:

Quivi si piangon li spietati danni;
 quivi è Alessandro, e Dïonisio fero
 che fê Cicilia aver dolorosi anni.
 E quella fronte c'ha 'l pel così nero,
 è Azzolino; e quell'altro ch'è biondo,
 è Opizzo da Esti, il qual per vero
 fu spento dal figliastro sù nel mondo.
 (*Inf.*, XII. 106-12)

In questa lista tutti gli antichi precedono gli esempi contemporanei a Dante; tuttavia, il ritmo veloce, la comune condizione di sommersi e la varietà forniscono una visione d'insieme caotica.

Le liste ammonitive nell'*Inferno* caratterizzano anche i persecutori, come i diavoli Malebranche, custodi della quinta bolgia, quella dei barattieri immersi nella pece:

‘Tra’ti avante, Alichino, e Calcabrina’,
cominciò elli a dire, ‘e tu, Cagnazzo;
e Barbariccia guidi la decina.
Libicocco vegn’oltre e Draghignazzo,
Ciriatto sannuto e Graffiacane
e Farfarello e Rubicante pazzo.
(*Inf.*, XXI. 118-23)

In questa parodia di un rigido appello militare l'impressione suscitata è quella opposta di disordine; come nota Chiavacci Leonardi:

questa serie di nomi, più che analizzata nelle sue parti, va presa soprattutto nel suo insieme, dove l'elemento visivo [...] si fonde a quello fonico, così da creare un effetto generale di tracotanza e di aggressività da farsa.²³

Sembra appunto la scena corale di una farsa o l'allinearsi sul palcoscenico dei protagonisti alla fine di uno spettacolo; i nomi ‘parlanti’, già creati per combinazione, potrebbero essere a loro volta tutti ricombinabili in diverse forme e la loro collocazione è in funzione di un ritmo da filastrocca. L'episodio che occupa i canti XXI e XXII dell'*Inferno* è infatti propriamente una farsa, emblema del carattere comicamente ‘rovesciato’, ma fraudolento, del diavolo.

A questa società ‘rovesciata’ nella pece fa riferimento un ampio ‘paesaggio infernale’ gaddiano del racconto *Quando il Girolamo ha smesso....*, compreso nella raccolta *L'Adalgisa*, in parte anticipato in introduzione. Il brano che citiamo è necessariamente lungo, perché si mostri il suo effetto accumulativo:

Oh confortevole aura, salubre terra e clima dell'Olona e del Lambro! oh, Sèveso! oh, pioppi!
Oh! plasma germinativo della gente! Dove tu, per quanto minchione te tu sia, o anzi proprio e
precisamente per quello, che ci hai nella testa un bel turacciolo, te tu ti senti tenuto a galla come

²³ Chiavacci Leonardi, *ad locum* (DDP).

un papa senza neanche darti pena nuotare: da un clima unto e fraterno, da una pégola vivificatrice. Come una sagace broda: o lardo sfriggente, che si strugga nelle opere, e nella padella de' civili soccorsi. [...] te tu vi respiri e vi sguazzi in un etere elisio, però sanguigno e luganegone, una specie di etere-lardo. Velato di fantasiose nebbie, o d'una allegante calura: tale una pittura di Tosi. Lieto di ceci e verze. Che bollono e aggalano, passato appena San Carlo, contubernali ad alcune costole di veridico porco, in pentola. Un misto di ideologie di terza mano e di calci in culo autentici, ai tempi di Spagna o di Francia [...]. Un guazzabuglio di tram, un'epifania di meringhe, un rinascimento Bartesaghi, una quasi civile convivenza di salumai uricemici, di bozzolieri onesti, di elettrotecnici mazziniani: e di sballati architetti! Una bischeraggine generosa e totale, una vena romantica e brodolona, una antica luce dalle torri e dai tamburi delle cupole sui poveri morti. Oh! sangue e gente delle stragi e delle ibridazioni lontane, tra ligure e gallico e longobardo e minchione, con quello spruzzo di bugie curuli in coppa a dargli il sapore e la parvenza d'una civiltà, quasi polvere di cannella sulla panna frullata!

[...] Qui è il groppo, il nodo, qui è il plasma valido e vitale della gente, come un coàgulo di peccati e di porcelli su verde e bruna terra, sposa al seme: che ha coltre di neve, o di grani: o di fumigante letame.

[...]

Oh, oh! il sangue vivente delle lavandaie nei mattini gelati! [...] Oh! lavandaie oneste della vecchia gente, che non dite bugia! [...] Oh! porcelli senza frode della cassina Mornaga, oh! materne vacche, oh! tremuli brumisti! e voi bigliettari in salive, con occhiali e occhi sui 'dù frank' a dipanar numero e serie: oh! nobili facchini della 'stazione centrale' e della 'Ditta Fratelli Gondrand!'. Oh! pollivendole furbe, che, in cambio d'un bel pollo, volete denaro. Oh! Oh!

(*Quando il Girolamo ha smesso....*, in *A*, 306-08)

L'anafora di esclamazioni dell'attacco parte *ex abrupto* dopo il dialogo tra un lucidatore di parquet e una delle sue borghesi clienti: il nome della ditta di lucidatura, 'Confidenza', diventa emblematico del tenore di questi incontri casalinghi ('annusando soddisfatte l'odorino della cera fresca [...], amavano discendere dalla degnazione alla conversazione, dalla conversazione alla confidenza', p. 304) e del carattere di un'intera società. 'Plasma', 'pégola', 'broda', 'lardo', con comuni denominatori l'untuosità e la viscosità, sono le immagini-chiave della prima parte del quadro e servono a rappresentare la borghesia lombarda, costituita di ipocriti legami sociali 'confortevoli'. Tali immagini sono associate nel testo a caratteri positivi: 'germinativo', 'vivificatrice', 'sagace', 'civili soccorsi', 'fraterno', 'elisio'; tuttavia, è notevole che tali sostanze coesive siano allo stesso tempo disgustose, per colore, odore o consistenza: si tratta di elementi quasi di scarto, estrapolati dai contesti brutalmente concreti della biologia, del lavoro manuale e della cucina, per essere applicati ai rapporti tra le persone, al concetto di società. L'effetto è dunque straniante e l'ironia è palese. 'Pégola', specie insieme a 'broda' ('molto sarei vago | di

vederlo attuffare in questa broda', *Inf.*, VIII. 52-53), specie in un contesto semantico culinario, è riconoscibile spia dantesca che basta a ricreare un intero paesaggio e il suo significato ('bollia là giuso una pegola spessa', *Inf.*, XXI. 17-18, e la similitudine tra diavoli e cuochi, vv. 55-57). L'ipotesto dantesco contribuisce al senso parodico, per essere non solo tipico paesaggio infernale di 'attuffati', una non-società (per cui si veda Honess: 'Hell is clearly presented by Dante as a kind of community [...] however [...] a city of discord'),²⁴ ma anche, nello specifico, la scena più socio-politica della prima cantica, riguardante il peccato di cui lo stesso Dante era stato accusato a Firenze: la 'pegola spessa' è il simbolo della subdola corruzione dei barattieri, della loro nascosta e attraente menzogna e basta a Gadda per rievocare tutta quella comica, ma disonesta e incoesa non-società e proiettarla in Lombardia. Così come i Malebranche 'inforcano' i dannati che cercano di alleviare la propria pena, strategia narrativa dantesca per rivelarne le storie con il modello tipico del dialogo, Gadda 'inforca' nel 'pentolone' della sua pagina liste di tipi, mediante il martellare dell'anafora 'oh!'. Compare per primo il collettivo 'plasma germinativo della gente', poi la visione d'insieme con sviluppo dell'immagine biologico-artigianale-culinaria, poi un altro membro inclusivo definitorio dell'intero quadro, 'guazzabuglio', insieme al significativo 'epifania', carico di un senso di rivelazione conoscitiva su cui si tornerà nella terza sezione di questa tesi, poi inizia una prima veloce carrellata di ruoli 'difettosi': i 'salumai' sono probabilmente 'uricemici' per la dieta che simboleggiano, l' 'onestà' dei 'bozzolieri' (ossessione negativa gaddiana della chimerica professione del padre) sarà sicuramente da intendersi in senso ironico, a 'sballati architetti' corrispondono prevedibilmente sballati edifici e, più sotto, 'lavandaie' ancora ironicamente 'oneste', 'tremuli brumisti', 'bigliettari' avidi, 'nobili facchini' e 'pollivendole furbe', enumerati insieme ad animali ('porcelli' e 'vacche'), dalla stessa apparente mansuetudine. Tutto fa parte della stessa 'pégola' sociale, è tutto un 'coàgulo di peccati e di porcelli', definizione decisamente infernale, che suggerisce un'occhiata anche a quest'altra rassegna dantesca, un 'inferno' terreno, non lombardo ma toscano, che segue il percorso dell'Arno (i 'porci' sono i casentinesi e gli altri animali, via via: aretini, fiorentini, pisani, ecc.):

Tra brutti porci, più degni di galle
che d'altro cibo fatto in uman uso,
dirizza prima il suo povero calle.

²⁴ Honess, *From Florence to the Heavenly City*, p. 167.

Botoli trova poi, venendo giuso,
 [...]

 tanto più trova di can farsi lupi
 [...]

 trova le volpi sì piene di froda.
 (*Purg.*, XIV. 43-53)

Tale carrellata è un altro esempio di enumerazione della *Commedia*, alla cui tipologia possono ricondursi il quadro romagnolo delineato da Guido da Montefeltro in *Inferno* XXVII (vv. 40-54) o quello della Firenze antica rievocato da Cacciaguida nei canti XV (vv. 97-129) e XVI (vv. 88-111) del *Paradiso*. Anche queste rassegne possono affiancarsi agli elenchi di dannati, in quanto scenari infernali terreni che a quell'inferno precludono.

Un elenco di ruoli difettosi, immersi in solo apparente armonia in un fluido, domina anche il delirio di Gonzalo nel tratto VI della *Cognizione del dolore* (l'altro 'paesaggio infernale' brevemente anticipato in introduzione), cadenzato ancora dall'anafora e dilatato in una lunga digressione.

Maree d'uomini e di femmine! con distinguibile galleggiamento di parrucchieri di lusso, tenitrici di case pubbliche, fabbricanti di accessori per motociclette, e coccarde. [...] Tempestoso mare addosso le zattere sbatacchiate delle genti sperse, slavate, con sargassi di cinesi o di bracci di negri fuor dal ribollire delle onde: armeni, russi, bianchi e rossi, arabi che s'eran conquistati una scialuppa col coltello alla mano, levantini veri con un carico, sulla spalla, di tappeti finti, di Monza: e sull'effuso mugghiare di quella turba in tobòga senza più né Cristo né diavolo, moltitudine flagellata contro la proda dal precipitare dell'onda, ecco, ecco, infine! il trionfo blafardo di alcuni impresari di pompe funebri [...]. E poi ancora femmine, femmine, dopo lo zinco e la Recoleta; femmine! come barchi di cabotaggio rimessi a nuovo [...]. Oppure, agli antipodi, i salumai grassi, come baffuti topi, insaccatori di topi; torreggianti sul loro marmo alto, con mannaia, i macellai-scimitarra; o paonazzi sensali, nel foro, a bocciare sobre el ganado; o bozzolieri in marsina tumefatti dalla prosopopea delle virtù keltikesi al completo, con undici bargigli, se pure inetti a spiccare una sola zeta dai denti: elettrotecnici miopi come carciofi: preti (presbiteriani) in abito di ballo, droghieri brachischelici dalle brache piene di saccarina contrabbandata; ingegneri cornuti, medici delle budella, e dei rognoni, e specialisti del perepepè: guardie giurate, ladri, gasisti, ruffiane asmatiche, stuccatori e stuccatrici d'ogni risma! e lo spettro del Vate a terrorizzare i polli, dopo mezzanotte, nel pollaio della Giuseppina!
 (C, 692-93)

In un delirio allucinatorio, la mente di Gonzalo, dall'immobilità sofferta della propria casa, si apre alla mobilità del mondo di fuori, un 'tempestoso mare', ancora un fluido in cui la gente può solo muoversi passivamente, 'galleggiare', come nel quadro di *Quando*

il Girolamo. La rappresentazione è di nuovo non di una società ordinata, bensì di ‘maree’ caotiche, in cui si nota a campione il ‘distinguibile galleggiamento’ di alcuni, per casuale accumulazione. Dietro questa immagine c’è sicuramente l’esperienza autobiografica gaddiana dell’emigrazione in Sudamerica;²⁵ ma questo galleggiamento di massa vuole rappresentare anche più ampiamente il modo di vivere di un’intera società, non solo il movimento verso un mondo di fortuna, ma la vita in quel mondo, che è al di fuori della casa di Gonzalo: quel mare è metafora della realtà. Esso, come la ‘pegola’, ha un valore doppio: comodo e armonico fluttuare per la gente; anonimo, caotico, insensato fluttuare agli occhi di Gonzalo. Si è già notato in introduzione il generale sapore dantesco del testo, dato da un intreccio di riferimenti principalmente a *Inferno* III e V;²⁶ qui interessa osservare l’enumerazione in cui si articola la visione, scandita dall’anafora di ‘femmine’ e aperta e chiusa dall’immagine ‘legante’ delle ‘maree’. Vi si ritrova la varia umanità professionale difettosa del racconto milanese, nello specifico di alcune solite categorie-ossessioni per Gadda: ‘salumai grassi’, ‘bozzolieri [...] tumefatti’, ‘elettrotecnici miopi’ e ovviamente i colleghi ‘ingegneri’, solito bersaglio di polemica. Insieme a loro, figure ‘peccaminose’ come le ‘bassaridi’/‘ruffiane’, i ‘ladri’, i ‘droghieri’-contrabbandieri, o figure stranianti, come i ‘preti [...] in abito da ballo’. L’enumerazione caotica serve a rendere l’idea di un coagulo/non-coagulo, una massa informe che non è società armonica e che corrisponde per Gonzalo a *tutto* il mondo al di fuori della sua casa e della sua vita: la totalità molteplice e soverchiante di un mondo senza senso è resa dalla tecnica retorica che per definizione raggruppa una molteplicità, potenzialmente infinita. Il punto di vista di Gonzalo, inverso rispetto a quello della massa nella quale ‘ognuno credeva, realmente, di essere una cosa seria’ (C, 696), è ben riassunto nella seguente immagine:

La sarabanda famelica vorticava sotto i globi elettrici dondolati dal pampero, tra miriadi di sifoni di seltz. La luce del mondo capovolto (1) si beveva le sue folle uricemiche, profumieri in balia del Progreso, uretre livellate dallo seltz.

(1) Cioè dell’emisfero australe. Il pampero è il vento delle Pampas.
(C, 693-94)

²⁵ Cfr. Giuseppe Bonifacino, ‘Verso il “mondo capovolto”. Gadda “migrante”, dall’Argentina al Maradagál’, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 5 (2007), <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue5/articles/bonifacinoargentina05.php>>.

²⁶ Cfr. *Inf.*, III, 71; v. 29-33 (oltre a XII, 101 e XXII, 80).

Nel Maradagà inventato della *Cognizione* è stata ampiamente riconosciuta la Brianza, trasposta fisicamente e fantasiosamente nell'altro emisfero. L'autore avrebbe quindi 'capovolto' materialmente la prospettiva per rappresentare la propria realtà. Dante a sua volta descrive nel suo 'mondo capovolto', che è l'imbuto infernale, l'uomo e i suoi peccati terreni, servendosi della privilegiata prospettiva oltremondana. L'inferno dantesco è sotto la terra abitata e capovolto rispetto al diritto cammino oltremondano rappresentato da purgatorio e paradiso, nell'altro emisfero; è una società capovolta, perché formata sui vizi che minano le comunità terrene; è una realtà capovolta, perché vista dalla sua fine, dalla prospettiva dell'aldilà. A suo modo, la realtà qui rappresentata da Gadda è fisicamente capovolta rispetto alla realtà di chi scrive (con 'mondo capovolto' si esprime infatti il punto di vista di chi scrive e legge dall'emisfero boreale); è una società capovolta perché non armonica, composta di ruoli stravolti e disordinati, in cui l'individuo non ha senso e l'apparenza delle relazioni, delle convinzioni e delle speranze è distaccata dalla realtà, è una società che assomiglia al Carnevale, il 'mondo alla rovescia' per eccellenza,²⁷ è capovolta nella rappresentazione, perché è appunto inventata e trasposta, qualcosa di molto vicino collocato a distanza, in questo caso fisica, più che temporale, deformato prospetticamente e osservato da lontano. Si ricordi, tra i caratteri specifici della satira, che stiamo riconoscendo ed estendendo nel concetto di *satira*, la rappresentazione della 'folla ribollente' e proprio il 'mondo alla rovescia'.²⁸ Di 'mondo all'incontrario' realizzato per enumerazione parla Spitzer proprio a proposito delle visioni dell'aldilà, tipologia portata all'estremo dal barocco Francisco de Quevedo nel Seicento:

il compiacimento nell'enumerazione dei vizi e dei castighi, il gusto per il caotico che si diverte a moltiplicare i personaggi e i loro atteggiamenti, che di buona lena ripete gli stessi nomi [...] e sacrifica ogni disposizione ordinata. Nel caos diabolico le enumerazioni si moltiplicano, siccome le insidie del demonio sono innumerevoli.²⁹

Quevedo è per noi un nome importante, non solo perché rappresentante del 'barocco' di cui, per estensione, è stato poi a distanza di secoli etichettato Gadda, ma perché i due autori sono collegati più concretamente, e all'insegna di Dante: Gadda ha tradotto uno dei *Sueños* dello scrittore spagnolo, *El mundo por de dentro* ('Il mondo com'è'), oltre che la *Peregrinación sabia* ('Il viaggio di saggezza') di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo,

²⁷ Sul 'carnevalesco' cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (Torino: Einaudi, 1979).

²⁸ Hodgart, *La satira*, pp. 129-31; Brilli, 'Introduzione', pp. 42-43; Frye, *Anatomia della critica*, p. 311.

²⁹ Spitzer, 'L'enumerazione caotica', p. 113.

per l'antologia dei *Narratori spagnoli* curata da Carlo Bo per Bompiani nel 1941,³⁰ inoltre, Rodrigo Cacho Casal ha condotto uno studio, che si citerà al capitolo 6, sul neologismo parasintetico in Dante e Quevedo,³¹ e Dante è, come nota Spitzer, un antecedente di Quevedo anche nella tradizione dell'enumerazione caotica 'diabolica'. L'enumerazione caotica si presta dunque bene alla rappresentazione di 'mondi alla rovescia', che, ricordiamo ancora dalla nostra introduzione, sono una forma tipica della satira, una di quelle che riscontriamo in Dante e in Gadda estendendone il valore oltre un genere: come dicevamo, la tecnica straniante del 'mondo alla rovescia', popolato dall'enumerazione caotica, permette una prospettiva privilegiata, rivelatrice e onnicomprensiva sulla totalità della realtà, che è oggetto della *satura* di cui stiamo trattando.³²

La soverchiante negatività o apparente positività dei rispettivi scenari infernali è rappresentata da Dante e da Gadda con lo specifico mezzo dell'enumerazione, tendenzialmente caotica, digressiva, a sua volta soverchiante la pagina, e spesso in associazione con immagini di fluidi positivo-negativi, che sembrano assumere la funzione di resa icastica dell'enumerazione caotica stessa e, diremmo, della *satura* stessa (si ricordi il 'pentolone' con cui la si è identificata in introduzione). Ricordiamo i valori etico-gnoseologici di pegola, magma, braco (associato anch'esso nella *Cognizione* a enumerazione caotica, p. 727), in Dante e in Gadda, immagini indicanti la società, la realtà e la lingua che la sonda nella sua totalità: la *satura* per come la intendiamo corrisponde a questo fluido e onnicomprensivo modo di considerare e rappresentare la complessità del reale e per essa la funzione dinamica raggruppante e insieme centrifuga dell'enumerazione non può che essere mezzo d'elezione. L'enumerazione e le sue figure fluide (anche culinarie, di *lanx satura*) mirano all'onnicomprendimento con lo spessore del doppio senso di ordine/disordine, dunque a un'onnicomprendimento, oltre che in estensione, anche in profondità, la dimensione del senso etico della varietà sociale. La solita differenza tra Dante e Gadda è in possibilità di copertura e controllo: Dante chiude, Gadda sembra non riuscire a farlo.

³⁰ *Narratori spagnoli: raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Carlo Bo (Milano: Bompiani, 1941). Ora le traduzioni gaddiane di Barbadillo e Quevedo, insieme a quella della commedia *La verdad sospechosa* ('La verità sospetta') di Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1954), si possono leggere in *SVP*, pp. 205-378.

³¹ Rodrigo Cacho Casal, 'El neologismo parasintético en Quevedo y Dante', *La Perinola*, 4 (2000), 417-45.

³² Cfr. Brilli, 'Introduzione', pp. 42-43 e Frye, *Anatomia della critica*, p. 311.

Varietà non solo sociale ma più largamente ‘reale’, esplorata nella terza dimensione delle sue profonde e molteplici verità è nell’esempio gaddiano paradigmatico dell’onnicomprendimento e, nello specifico, dell’enumerazione, quello con cui Roscioni apre il capitolo ‘Singula enumerare’ della sua *Disarmonia prestabilita*, che è significativamente seguito dal capitolo ‘Omnia circumspicere’: enumerare è cercare di abbracciare una totalità e dunque in qualche modo legarla (qui trattiamo l’enumerazione come primo livello di relazionalità).³³ Il brano è oggetto anche di uno studio comparativo Calvino-Gadda di Robert Rushing sull’enumerazione caotica:³⁴ si tratta del ritrovamento dei gioielli rubati alla contessa Menegazzi, nel *Pasticciaccio*, che permette all’autore di ‘esibirsi in uno dei suoi prediletti esercizi’,³⁵ per quattro vertiginose pagine.

Il groviglio dei molti nodi fu districato da unguazione pervicace: la strettura dei rigiri dello spago si allentò nel via libera: dal disciolto sàcculo, rovesciato a sua volta con ogni garbo, ma sul lettino della nonna ch’era quel di mezzo, smottaron giù quasi confortandosi a vicenda nella inaspettata uscita e caduta pалlette verdi, medagliette, spille e corniole, gingilli d’oro, catenine, crocine, collanine a filigrana, impigliate le une nelle altre, e anelli e coralli: anelli insigniti di pietre rare, o splendenti d’una gemma [...] un bel cilindretto verde nero lustro, da tirarne oroscopi i sacerdoti stronzi ad Egitto [...]. Un povero ovolino tra celeste chiaro e bianchiccio come una ghiandola di piccione morto da buttare a i’ sudicio: e due bùccole, con due gocciolone d’un azzurro cielo a triangolo isoscele, arrotondate nei vertici, dondolone e pese, d’una meravigliosa felicità-facilità, per i lobi di una popputa ridanciana vestita di celeste [...]. E un grosso anello a cilindro d’oro fasciante, che aveva cerchiato il pollice all’Enobarbo o l’alluce a Elagàbalo [...]. Il corindone, pleòcromi cristalli, si appalesò tale di fatto sul bigio-topo dell’ambianza, venuto di Ceylon o di Birmania, o dal Siam, nobile d’una sua strutturante accettazione, o verde splendido o rosso splendido, o azzurro notte, anche, un anello, del suggerimento cristallografico di Dio: memoria, ogni gemma, ed opera individua dentro la memoria lontanissima e dentro la fatica di Dio: verace sesquiossido $Al_2 O_3$ veracemente spaziatosi nei nodi scalenoedrici ditrigonali della sua classe, premeditata da Dio.

(P, 229-31)

Il modo dell’esercizio tende a essere il tipico gaddiano: come nota Roscioni, ‘il punto di partenza è descrittivo e naturalistico [...], quello d’arrivo grottesco e anfibologico’; lo studioso spiega che ‘la ragione di questo processo, in Gadda come in altri scrittori, sta nel fatto che alle idee di molteplicità e di varietà si associano naturalmente quelle di

³³ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, pp. 24-75.

³⁴ Robert A. Rushing, ‘Il cristallo e il mare: L’“enumeración caótica” e l’epistemologia in Calvino e Gadda’, *Forum Italicum*, 31, 2 (1997), 407-22.

³⁵ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, p. 24.

aleatorietà e confusione',³⁶ ovvero il valore ancipite dell'enumerazione che si è osservato finora. Il passo si apre significativamente con l'immagine di un 'groviglio': mentre la varietà coloristica e formale dei gioielli è icastica rappresentazione dell'enumerazione stessa, il problema del loro 'groviglio' è l'altra faccia dell'enumerazione, così come la 'pegola' e il 'braco' sono figure di raggruppamento, ma caotico: il tentativo di onnicomprendere e razionalizzare un mondo di cui si ha la coscienza della complessità diventa al contempo e necessariamente dimostrazione di tale complessità, dunque facilmente caos. Questo catalogo, gaddiano per antonomasia, si perde in innumerevoli fili storici, al passato ('Enobarbo' ed 'Elagàbalo') e al futuro ('popputa ridanciana'), associativi (le similitudini, 'ghilandolina di piccione morto' per tutte), mineralogici ('verace sesquiossido'), metafisici ('suggerimento cristallografico di Dio'). L'enumerazione non è solo in bidimensionalità, ma acquista la terza, quella appunto del gaddiano 'gomitolo di concause', e sappiamo che il termine metafisico 'Dio' è solo un termine operativo, che non può di fatto chiuderla (cfr. capitolo 2).

Un Dio che tutto racchiude è invece il referente di un tipo particolare di enumerazione 'irrazionale' nel *Paradiso* di Dante, in cui, all'opposto rispetto ai danteschi e gaddiani 'paesaggi infernali' e analogamente all'enumerazione dei gioielli, essa serve, oltre che per le tipiche ragioni tassonomiche sottese a tutto il poema dell'aldilà, per cercare di 'comprendere' e amplificare l' 'oltranza' di quell'esperienza di luce e musica, in concomitanza con le figure del 'mille' e il *tópos* dell'ineffabilità (del quale si tratterà al capitolo 7).

Nel già visto strutturale canto IV Beatrice spiega a Dante che tutti gli abitanti del terzo regno risiedono tutti insieme nell'empireo, la loro disposizione gerarchica in diversi cieli è temporanea e solo allusiva di una più profonda differenziazione imperscrutabile all'uomo, e perciò li raccoglie in una lista casuale, che chiude con l'immagine del 'primo giro':

D'i Serafin colui che più s'india,
 Moïse, Samuel, e quel Giovanni
 che prender vuoli, io dico, non Maria,
 non hanno in altro cielo i loro scanni
 che questi spirti che mo t'appariro,

³⁶ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, p. 25.

né hanno a l'esser lor più o meno anni;
 ma tutti fanno bello il primo giro.
 (*Par.*, IV. 28-34)

Il mistero dell'infinita molteplicità di quel 'primo giro', o meglio del 'punto' che ne costituisce l'essenza, Dio, è poi compreso nell'enumerazione del 'volume', nell'ultimo canto:

sustanze e accidenti e lor costume
 quasi conflati insieme.
 (*Par.*, XXXIII. 88-89)

Inoltre, il mistero della trinità di quello stesso 'giro', fatto di 'tre giri | di tre colori e d'una contenenza' (*Par.*, XXXIII. 116-17), è espresso in un canto precedente, insieme a quello dell'incarnazione, con questa enumerazione circolare di numeri, una delle possibili forme per esprimere nella linearità del linguaggio il fenomeno della simultaneità:

Quell'uno e due e tre che sempre vive
 e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno,
 non circunscritto, e tutto circunscribe.
 (*Par.*, XIV. 28-30)

E ancora l'adunarsi' del tutto nell'essenza divina è reso dalle seguenti enumerazioni, rinforzate da anadiplosi e anafora:

luce intellettual, piena d'amore;
 amor di vero ben, pien di letizia;
 letizia che trascende ogne dolzore.
 (*Par.*, XXX. 40-42)

In te misericordia, in te pietate,
 in te magnificenza, in te s'aduna
 quantunque in creatura è di bontate.
 (*Par.*, XXXIII. 19-21)

Tali enumerazioni paradisiache, analogamente alle infernali, presentano un predominante carattere irrazionale, di senso però ovviamente opposto rispetto a quelle; qui l'irrazionalità è nell'effetto musicale, circolare e quasi magico delle liste (il potere magico, ma negativo, dell'anatema, di cui si diceva), aggiunto all'intento razionale di

esprimere un concetto teologico e volto a ricreare un'esperienza spirituale. Tale effetto è potenziato dalle forme di ripetizione, un caso particolare di elenco (anch'esso riscontrabile nella satira delle origini):³⁷ nell'esempio del canto XIV i tre diversi membri di una lista sono ripetuti a chiasmo; nella descrizione dell'empireo del canto XXX l'anadiplosi permette un elenco 'a catena', rinforzando ulteriormente l'idea di simultaneità; nell'ultimo esempio l'anafora serve a cadenzare diversi attributi, poi raggruppati nel neologismo 's'aduna'. In questi casi l'enumerazione, nel cercare di comprendere i più profondi misteri teologici, comunica il senso irrazionale di meraviglia provocato da quelle idee di eternità e *totum simul*, come nell'enumerazione gaddiana di gioielli.

Caoticità, ripetizione, ritmo cadenzato o martellante: diverse caratteristiche dell'elenco hanno mostrato un effetto di irrazionalità. Questo non sembra essere riservato alla sola enumerazione caotica, ma pare piuttosto, come si anticipava, connaturato all'enumerazione *tout court*, nella sua semplicità e versatilità, pronta a comporsi e articolarsi in modi, per effetti e con risutati simultaneamente opposti.

Conclusioni

In questo primo capitolo della sezione seconda si è cercato di analizzare con metodo comparativo, ma anche per mezzo di apporti più direttamente intertestuali, le forme e le funzioni dell'enumerazione in Dante e in Gadda.

Si è considerata l'enumerazione come espressione della 'religiosa' coscienza della complessità che informa le indagini dantesca e gaddiana, la realizzazione retorica più icastica della *satira*, quale speciale interrelazione tra onnicomprensiva varietà e perseguimento della verità.

Si è indagata l'enumerazione nella sua intrinseca e affascinante doppia natura di mezzo di ordine e disordine, data dalla sua struttura relazionale per mero accostamento, che permette una libera versatilità. Dal punto di vista dell'ordine razionale, si è sottolineata la centralità dell' 'archiviomania' in Dante e Gadda: per il secondo, un' indole ossessiva e insieme un metodo conoscitivo; per il primo, il principio fondante il poema dell'aldilà, la tassonomia funzionale al suo impatto etico.

³⁷ Kristeva, 'Le figure del discorso carnevalesco', pp. 234-38.

Si è poi portata l'analisi sulle naturali deviazioni dell'enumerazione verso una dominante più irrazionale, osservando alcuni 'paesaggi infernali' di società di 'immersi' in Dante e in Gadda, nei quali il 'fluido' che in apparenza lega positivamente in realtà avviluppa e impedisce: un oggetto particolarmente congeniale alla doppia natura dell'enumerazione. Nell'enumerazione più famosa di Gadda, quella dei gioielli nel *Pasticciaccio*, si può osservare la continua possibilità di scivolamento del catalogo ordinante in caotica e centrifuga rappresentazione di un tutto simultaneo. Una simile irrazionalità caratterizza anche alcune enumerazioni dantesche del *Paradiso*, che tentano di esprimere nella linearità sequenziale del linguaggio, i misteri della simultaneità ed eternità divina.

Con le sue definitorie caratteristiche di varietà e onnicomprensione e il suo intrinseco doppio aspetto semplice e complesso, l'enumerazione si è rivelata tecnica fondante la scrittura di Dante e Gadda e realizzazione retorica del 'piatto pieno' della *satura*, mezzo per cercare di 'rimestare' nella varietà e condensare la verità di una totalità complessa.

5 – Similitudine

Con uno zoom del microscopio, dall'analisi dell'enumerazione quale concretizzazione retorica più estesa del concetto di *satira*, passiamo all'osservazione del meccanismo simbolo della relazionalità, la forma più analitica, e più esplicita rispetto alla giustapposizione, della relazione tra elementi diversi: la similitudine. La relazione, come si è visto al capitolo 2, è struttura fondamentale della realtà per come è percepita da Dante e da Gadda e dei loro metodi conoscitivi; qui si dimostrerà che la similitudine, in quanto paradigma della relazione, è struttura fondamentale del progetto onnicomprensivo in cui si sostanzia la scrittura dei due autori, la loro *satira* (e si ricordi che il 'principio di similarità' è tra i caratteri specifici anche della satira in senso stretto).¹ Insieme a enumerazione e neologismo, la similitudine caratterizza in modo peculiare sia Dante sia Gadda, nello specifico tutta la *Commedia* e quasi tutta l'opera gaddiana. La tesi che si sta cercando di dimostrare è che il tracciamento di relazioni in una varietà, in funzione della scoperta e rivelazione di una verità, è architettura di base anche retorica delle operazioni letterarie dantesca e gaddiana, nella loro completezza, ed è ciò che le accomuna nel profondo.

Come l'enumerazione, anche la similitudine rivelerà un aspetto digressivo in entrambi gli autori, che è anche aspetto tipico della satira in senso stretto, come si anticipava in introduzione:² la digressione, in quanto variazione del discorso, è uno degli elementi della varietà che si sta analizzando ed è anche uno dei rischi di un progetto onnicomprensivo, sempre al limite della dispersione o dell'oscurità. Se la digressività è caratteristica gaddiana riconosciuta, ne osserveremo la presenza anche nel poema dantesco, proprio con l'aiuto dell'analisi comparativa.

Nel primo paragrafo, come si è fatto al capitolo precedente, introdurremo teoricamente la tecnica della similitudine e rifletteremo sulla sua funzione gnoseologica in Dante e in Gadda; nei paragrafi successivi si analizzeranno a confronto tre tipologie di similitudine che riconosceremo tipiche nei due autori: nel secondo paragrafo ci concentreremo sull'analisi comparata della tipologia di similitudine 'lunga' o *per collationem*; nel terzo paragrafo passeremo all'analisi della similitudine 'breve' o *per brevitatem*; nel quarto e ultimo paragrafo osserveremo il fenomeno di sommatoria 'rampollante' di similitudini che chiameremo 'grappolo' di similitudini.

¹ Brillì, 'Introduzione', p. 21.

² Cfr. Frye, *Anatomia della critica*, p. 313.

5.1 – Reti di relazioni: la similitudine come sistema narrativo-conoscitivo

‘La similitudine costituisce una cifra caratteristica della *Commedia*’, nota Luca Serianni in apertura al suo articolo introduttivo ‘Sulle similitudini della *Commedia*’.³ Sono 597 le similitudini nel poema catalogate da Luigi Venturi nel suo capitale lavoro del 1889, *Le similitudini dantesche. Ordinate Illustrate e Confrontate*.⁴ Un ‘ipertrofico impiego’, nota Nicolò Maldina,⁵ che, come si vedrà anche per il neologismo, viola le prescrizioni della retorica classica e medievale. Una violazione che sancisce l’originalità dantesca e suggerisce, per la sua massiccia evidenza, il carattere di necessità di tale strumento nell’economia del poema. Prima di dire della necessità, notiamo la quantità, nella forma della sistematicità: seppur diversamente distribuite nelle tre cantiche e, come prevedibile, maggiormente concentrate nella terza, più densamente figurata, le similitudini intessono tutta la *Commedia*, costituiscono un sistema retorico che struttura il poema stesso.

Carla Benedetti per Gadda parla di ‘uso sistematico delle similitudini e delle comparazioni, che supera i limiti entro i quali si può ancora parlare di vivacità e efficacia della rappresentazione’.⁶ Anche in Gadda con la similitudine si supera quantitativamente un limite, non imposto precettisticamente, ma di uso medio: ancora l’ipertrofia mostra un uso marcato e suggerisce una particolare congenialità ed eventuale necessità. A differenza, tuttavia, del caso dantesco (argomento di scuola), non ci sono studi specifici sulla similitudine gaddiana, fatta eccezione per un articolo di Riccardo Stracuzzi sul *Pasticciaccio*,⁷ su cui si tornerà a breve. Naturalmente, della similitudine gaddiana si tratta però in tanti contributi più generali sull’autore, come il lavoro di Benedetti che si è appena citato e quello di Olivia Santovetti su cui rifletteremo ancora a breve.⁸ L’intento

³ Luca Serianni, ‘Sulle similitudini della *Commedia*’, *L’Alighieri*, 35 (2010), 25-43 (p. 26).

⁴ Luigi Venturi, *Le similitudini dantesche. Ordinate Illustrate e Confrontate* (Firenze: Sansoni, 1889).

⁵ Nicolò Maldina, ‘Le similitudini nel tessuto narrativo della *Commedia* di Dante. Note per un’analisi strutturale’, *Studi e problemi di critica testuale*, LXXXIV (2012), 85-109 (p. 86). Dello stesso autore si vedano anche: ‘Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de *Le similitudini dantesche* di Luigi Venturi’, *L’Alighieri*, 32 (2008), 139-54; ‘Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella *Commedia*’, *L’Alighieri*, 34 (2009), 65-92; ‘Le similitudini dantesche tra letteratura e predicazione. Il ruolo delle *artes*’, in *Dante e la retorica*, a cura di Luca Marozzi (Ravenna: Longo, 2017), pp. 247-59. Sulle similitudini dantesche cfr. anche: Juan Varela-Portas de Orduña, ‘Le similitudini della *Commedia*: bilancio e prospettive’, in *Per correr miglior acque...: bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio: Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999*, 2 voll. (Roma: Salerno, 2001), II, 1111-27; Giuseppe Alvino, ‘“Note di regia interna” nella similitudine dantesca’, *Rivista di studi danteschi*, XVI (2016), 44-60.

⁶ Carla Benedetti, *Una trappola di parole. Lettura del ‘Pasticciaccio’* (Pisa: ETS, 1980), p. 36.

⁷ Riccardo Stracuzzi, ‘Retorica del racconto nel *Pasticciaccio*’, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 1 (2001), <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/stracuzziretorica.php>>.

⁸ Olivia Santovetti, ‘Ramified Plots: Carlo Emilio Gadda’s *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*’, in *Digression: A Narrative Strategy in the Italian Novel* (Oxford, New York: Peter Lang, 2007), pp. 133-85.

di questa analisi comparativa, che accosta Gadda al maestro della similitudine, è quello di illuminare ulteriormente e reciprocamente questa peculiare cifra gaddiana e dantesca.

Per quanto riguarda Dante, il campo di studio sarà sempre il poema, in quanto *summa* del suo progetto letterario; per Gadda, come anche a proposito dell'enumerazione, si guarderanno varie opere, a diversi stadi della sua carriera, per mostrare come il fenomeno sia primario per tutta la sua scrittura, con una graduale acutizzazione verso il *Pasticciaccio*. Quest'ultimo è il luogo privilegiato della detta ipertrofia, in cui il modalizzatore 'come' esce anche dalla forma specifica della similitudine stessa, nota Benedetti, in un 'narrare fortemente improntato di un carattere ipotetico', dove 'non c'è differenza tra ciò che è e ciò che *può essere*',⁹ secondo Arnoldo Ceccaroni, una 'gnoseologia del come e del quasi'.¹⁰

Nel suo fondamentale studio del 1976 sulla similitudine dantesca, *From Image to Idea*, Richard Lansing riconosce come sia percepita caratteristica di Dante la similitudine *per collationem*, ovvero quella lunga almeno due-tre terzine, con veicolo pressoché autonomo, rispetto al tenore:

The term 'Dantean simile' generally calls to mind those long, exquisitely amplified comparisons whose main point of analogy is subsumed, almost displaced, by the presentation of numerous details, or the well balanced simile whose two halves achieve symmetry of length and every particular.¹¹

Tuttavia, lo studioso fa notare come l'opposto di tale variante di similitudine, ovvero quella *per brevitatem*, lunga solitamente non più di un verso, sia ugualmente caratteristica dell'autore della *Commedia*, soprattutto la 'one-line simile', 'often used to close off a scene, depict the departure of a group of souls in the otherworld, or end a canto'.¹²

Questa stessa doppia specificità caratterizza anche Gadda, presso cui si osserva sia il 'dilatarsi, nella similitudine, dell'immagine evocata, fino a diventare vera e propria divagazione',¹³ con veicolo dunque autonomo, sia brevi e laconiche similitudini, veloci e frequenti come un tic.

⁹ Benedetti, *Una trappola di parole*, p. 43.

¹⁰ Arnoldo Ceccaroni, 'Per una lettura del *Pasticciaccio* di C. E. Gadda', *Lingua e stile*, 5 (1970), 57-85 (p. 77).

¹¹ Richard Lansing, *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's 'Commedia'* (Ravenna: Longo, 1976), p. 33.

¹² Lansing, *From Image to Idea*, p. 33.

¹³ Benedetti, *Una trappola di parole*, p. 37.

Inoltre, così come in Dante Lansing registra ‘double similes’, in cui il veicolo è raddoppiato, ‘a single analogy with two referents’,¹⁴ e ‘adjunct similes’, che presentano due comparazioni, di cui però una funge da principale e una è sussidiaria,¹⁵ in Gadda si osserva spesso un moltiplicarsi di similitudini ‘accavallate l’una sull’altra’.¹⁶ Quest’ultimo associarsi e proliferare di similitudini sembra la condensazione delle due tipologie estreme che si sono osservate tipiche in entrambi gli autori, la similitudine *per collationem* e quella *per brevitatem*: tali sommatorie, infatti, tendono alla lunghezza della similitudine digressiva a veicolo autonomo, ma nella forma, appunto, di sommatorie di più o meno minimi termini. Quelle due prime tendenze caratteristiche, sistematiche e come istintive, si sublimano in quelli che chiameremo ‘grappoli’ di similitudini.¹⁷

Un grappolo di similitudini nel *Pasticciaccio* può servire qui come immagine metaletteraria.

Proiettate in avanti le tre cape dei viaggiatori, le poppe colme e sfrullone, la gola così desiderabile e il volto e il pallore un po’ isterico della Lavinia come in un conato di vomito: come accade a tutto ciò che non è impacchettato a dovere, imballato e inchiodato in un sistema: e viaggia però a conto proprio, e quasi innanzi a ventura.

(*P*, 217-18)

Il testo stesso di Gadda, proprio in virtù di questo tipo di similitudini, sembra un ‘sistema’ narrativo non ‘impacchettato a dovere’, che ‘viaggia [...] a conto proprio’, in direzioni figurative svianti. Olivia Santovetti, nel suo studio sulla digressione in Gadda, considera la similitudine uno dei due poli tra cui si sviluppa la categoria di digressione, quello microtestuale, insieme a quello macrotestuale della descrizione: difficile individuare e circoscrivere le digressioni in quello che è globalmente uno ‘stile digressivo’, una ‘pervasive digressivity’, attiva anche al livello minimo della frase, ‘a tendency to stray, to deviate [...] evident at all the levels of narration, from the sentence to the structure’.¹⁸ Il *Pasticciaccio*, oggetto di indagine specifico di Santovetti, è fatto di digressioni, ma non per questo non è narrazione, anzi: per la studiosa si può parlare di digressività esattamente perché esiste un *plot* da cui digredire, con il quale la digressione entra in dialettica, in una contraddizione tipica e strutturale di questo autore, che si è vista attiva anche nel

¹⁴ Lansing, *From Image to Idea*, p. 39.

¹⁵ Lansing, *From Image to Idea*, p. 41.

¹⁶ Benedetti, *Una trappola di parole*, p. 36.

¹⁷ Di ‘grappolo di immagini’ parla già Battistini per la serie di similitudini a *Inf.*, XXIX. 73-84: ‘Dal tragico al comico (*Inf.* XXIX)’, in *La retorica della salvezza*, pp. 115-44 (p. 136).

¹⁸ Santovetti, ‘Ramified Plots’.

meccanismo duplice dell'enumerazione e che costituisce un aspetto del concetto di 'varietà' che si sta seguendo. La stessa contraddittorietà è al centro dello studio di Benedetti, per la quale:

la contraddittorietà di questa scrittura consiste proprio nel fatto che i suoi procedimenti, costruiti per meglio afferrare le cose, finiscono per allontanarle dalla propria presa. La tensione verso l'oggetto reale e la sua esclusione dal discorso narrativo si attuano entrambe nel testo, come contraddizione entro cui si muove la scrittura.¹⁹

È la 'trappola di parole' del titolo della studiosa e la 'macchina' di cui si parlerà al capitolo 7. La *satura* gaddiana prolifera in ogni direzione per seguire le relazioni del reale, ora con la voracità veloce dell'enumerazione, ora con l'analitica forma della comparazione, ora con l'intuitiva condensazione di un neologismo; ma proprio questa che si chiamerà più avanti 'ansia onnicomprensiva' rischia di perdere e far perdere il suo oggetto. Per Benedetti tale perdita non è 'negazione programmata, ma vanificazione dello strumento linguistico come processo di significazione, nel momento stesso in cui è usato con funzione significante',²⁰ proprio perché usato al suo massimo con sforzo significante.

I sistemi dantesco e gaddiano di similitudini, che coprono 'a rete' l'intera loro opera (in Gadda con concentrazioni minori o maggiori), sono qui confrontati proprio in quanto sistemi allo stesso tempo conoscitivi, luoghi di concentrazione massima del processo significante, e fortemente digressivi, per il loro stesso essere così evidenti come impalcatura retorica, luoghi di dispersione della diegesi.

Santovetti a proposito della similitudine come 'divagazione' fa riferimento a Benedetti, che collega la similitudine come elemento stilistico alla struttura narratologica:

questo 'complicarsi di altro' della vicenda diviene, per la sua sistematicità una caratteristica ineliminabile del narrare, la sua sostanza. E questo 'altro' non rimane subordinato alla funzione esplicativa o espressiva, ma tende a diventare un vero e proprio elemento della narrazione. Un procedimento stilistico diviene così strumento della narrazione, cioè uno strumento per introdurre nuovi elementi nella narrazione.²¹

¹⁹ Benedetti, *Una trappola di parole*, p. 8.

²⁰ Benedetti, *Una trappola di parole*, p. 46.

²¹ Benedetti, *Una trappola di parole*, p. 37.

Nel momento in cui la similitudine *extensa* interrompe la narrazione introducendone di fatto un'altra, si perde un'idea di gerarchia tra referenti e veicoli della significazione ('gerarchia tra i fatti che Gadda rifiuta')²² e le narrazioni si moltiplicano all'infinito.

Riccardo Stracuzzi sottolinea come la forma esplicita che la similitudine mantiene rispetto alla metafora, con i modalizzatori bene evidenti a distinguere veicolo e tenore, crei un effetto di continuo straniamento, mentre la sua 'non-reversibilità', indicata da Pier Marco Bertinetto come caratteristica specifica della similitudine,²³ che mantenendo palese il meccanismo di analogia non porta mai alla completa identificazione dei suoi termini, produca un accumulo di 'residui di senso'.²⁴ In questa saturazione figurativa ed esposizione dell'impalcatura retorica 'si sente' lo strumento, al punto che Stracuzzi indica il linguaggio come referente primario del *Pasticciaccio*, oscurante la stessa realtà da significare.

Al capitolo 3 si sono viste alcune meta-ipotiposi della *Meditazione milanese*, giustificanti il continuo ricorso in quel trattato a rappresentazioni concrete di concetti filosofici, generalmente proprio nella forma della similitudine. Lì è particolarmente evidente, e palesata dallo stesso autore con tali giustificazioni, la natura del meccanismo della similitudine per Gadda, che egli utilizza anche in ambito narrativo già nelle prime prove degli anni '20, come vedremo: la similitudine è la struttura del suo metodo conoscitivo ed espositivo, la traccia retorica attraverso cui egli cerca di esplorare la 'rete' del reale. Si è già visto come Gadda indichi appunto la realtà per mezzo di immagini concrete, ipotiposi come quelle del 'nodo', degli 'gnocchi', della 'marmellata', e anche della 'rete':

L'ipotiposi della catena delle cause va emendata e guarita, se mai, con quella di una maglia o rete [...] a dimensioni infinite.

(*MM*, 650)

Ed è 'rete' anche quella prodotta dalle ipotiposi stesse, in forma di similitudini, di continui 'fili' leganti i più disparati settori del reale, dei quali si cita un esempio a 'grappolo' della *Meditazione*:

²² Benedetti, *Una trappola di parole*, p. 65.

²³ Pier Marco Bertinetto, "Come vi pare". Le ambiguità di "come" e i rapporti tra paragone e metafora', in *Retorica e scienze del linguaggio: atti del X Congresso internazionale di studi (Pisa, 31 maggio-2 giugno 1976)*, a cura di Federico Albano Leoni e Maria Rosaria Pigliasco (Roma: Bulzoni, 1979), pp. 131-70 (pp. 140-44). Sulla differenza tra similitudine e metafora si tornerà al capitolo 8.

²⁴ Stracuzzi, 'Retorica del racconto'.

Le macchine reali ci appaiono quindi sotto una forma ben diversa da quella che la fantasia finalistica ci aveva indotto ad auspicare: esse son sature di espedienti e grossi gnocchi dovunque, voluti dal bruto indugio della realtà: come lo stelo d'una pianta che sia cresciuta nella tempesta è contorto e quasi pare che soffra, e come l'anima anche dell'uomo ch'è apparita pura nel suo mattino, ed è alla fine un grumo di deformità e di perverso dolore.

(*MM*, 636)

L'autore avverte di non fidarsi 'troppo delle ipotiposi o almeno farne quel saggio uso che si addice al filosofo. Esse sono come l'ombrello, che serve finché piove' (p. 709), sottolineandone la necessità operativa nell'ambito di una faticosa ricerca gnoseologica:

Ci tengo molto a questa similitudine poiché concepisco il corpo come idea-categoria lavorante sul preesistente anatomico. E prego vivamente di non disprezzarla e di non crederla occasionale o retorica.

(*MM*, 755)

Non sono giochi di parole, ma espressioni trovate con fatica e credo con una certa finezza.

(*MM*, 803)

Anche in Dante, le similitudini sono esplicitate, sviluppandosi, come nota Maldina, 'entro confini metricamente e sintatticamente forti'.²⁵ Lo studioso mostra come questi 'blocchi' allo stesso tempo siano 'elemento strutturalmente digressivo' e servano a 'pausare, e quindi scandire e articolare meglio, la materia poetica della *Commedia*',²⁶ introducendo o chiudendo episodi, scandendo e commentando battute di dialogo, dunque adempiendo a una funzione narratologica, dalla duplicità analoga a quella attribuita alle similitudini gaddiane. Le *variationes* nell'esplicitazione e posizione dei connettivi e di veicolo e tenore si mantengono comunque entro lo schema rigido di una similitudine che si fa notare, in maniera quasi formulare; come osserva Lansing: 'Dante depends on these formulaic expressions both to order his material and to indicate to the reader that he is, in fact, introducing a simile',²⁷ e, ancora, 'the common, extended forms of the Dantean simile have a distinct tendency to stand out from the text, to announce their presence'.²⁸ Perché Dante ci annuncia le similitudini, ci fa 'sentire' continuamente questo processo?

²⁵ Maldina, 'Le similitudini nel tessuto narrativo', p. 87.

²⁶ Maldina, 'Le similitudini nel tessuto narrativo', p. 93.

²⁷ Lansing, *From Image to Idea*, p. 18.

²⁸ Lansing, *From Image to Idea*, p. 43.

L'interpretazione di Lansing è molto interessante per questo nostro discorso: 'More than to vitalize the experience of the otherworld itself, they have the special purpose of dramatizing the mode of the learning process in the poem experienced by the reader'.²⁹ È come se Dante poeta ('they are creations that somehow lie between the poet and the pilgrim – the reader is often not sure to whom to attribute them')³⁰ mostrasse didascalicamente come si proceda dai segni alle idee, 'beyond the visual into the realm of ideas',³¹ come 'da sensato' si apprenda, traducendo retoricamente il proprio stesso eccezionale processo conoscitivo. La teoria della conoscenza di *Paradiso* IV (capitolo 2) è esposta proprio con un grappolo di similitudini, rappresentante il dubbio, e un'immagine metapoetica (la lettura 'meta-' è, come si vede, fondamentale per tutta questa tesi), accostabile a quella gaddiana del 'sistema' che 'viaggia a conto proprio': il 'rampollo'.

Nasce per quello, a guisa di rampollo,
a piè del vero il dubbio; ed è natura
ch'al sommo pinge noi di collo in collo.
(*Par.*, IV. 130-32)

Questa similitudine potrebbe essere adottata come la figurazione stessa del procedimento, di natura gnoseologica, della similitudine in Dante, così come l'ipotiposi della 'rete' può esserlo per la cognizione filosofica di Gadda. Le continue escursioni dantesche tra mondo e oltremondo, e tra mito, letteratura e Scritture e la *Commedia* sono i molteplici 'fili' che legano, tutti insieme, il 'volume' dell'universo: tali affondi servono a renderne intellegibile la parte agli uomini ignota, *sub specie aeternitatis*, confermando la sua unitaria compattezza e il suo unico 'autore' divino; l'autore del resoconto di tale esperienza conoscitiva, a sua volta, deve tenere in mano tutti quei 'fili'. Questa messa a nudo del meccanismo gnoseologico, che per essere tale è sia uno dei momenti più funzionali alla significazione, luogo di controllo del processo conoscitivo-significante, sia il luogo in cui di più la significazione rischia di perdersi, interrompendo l'immedesimazione del lettore nella trama, è quello che interessa in questo confronto con l'inseguimento della rete di 'concause' nella pagina gaddiana.

²⁹ Lansing, *From Image to Idea*, p. 44.

³⁰ Lansing, *From Image to Idea*, pp. 92-93.

³¹ Lansing, *From Image to Idea*, p. 13.

Sia per le similitudini brevi che per quelle lunghe dantesche si è attinto dalla catalogazione di Venturi, ancora valida per la sua completezza. Per il *Pasticciaccio*, come per altre opere di Gadda, è stata compiuta una catalogazione quanto più possibile esaustiva, in modo da avere un'idea precisa del fenomeno; nel fare ciò si è all'inizio divisa la schedatura per temi, sul modello ormai superato di Venturi, notandone la varietà e riscontrando anche aree semantiche più 'affollate', come il bestiario, molto presente anche nella *Commedia* e possibile elemento di comparazione. Si è poi deciso però di analizzare le figure da un punto di vista più strutturale che tematico, perché al di là della varietà contenutistica, è importante ai fini di questo discorso osservare in particolare i modi formali in cui il testo prende le vie della comparazione.

5.2 – Relazioni espanse: similitudini *per collationem*

In questo paragrafo si analizzeranno esempi danteschi e gaddiani di similitudini 'lunghe', o *per collationem*: per Dante si tratta di figure occupanti almeno due terzine; per Gadda la misura è indicativa e si definisce più per opposizione a quella breve, per la presenza di un veicolo articolato.

A dimostrazione di come il fenomeno della similitudine sia primario nella scrittura di Gadda, lo si noti in un racconto contenuto nella prima raccolta edita, *La Madonna dei Filosofi* (1931), il quale riprende delle prove del *Racconto italiano* (1924): 'Manovre di artiglieria da campagna'.

Il cannone, sardonico mostro, era lì un po' inclinato e guardava tranquillamente in giù quel pendio, come se tutto il trambusto fosse affar d'altri. Ad ogni sussulto, il cannone rimaneva fermo e l'avantreno cadeva di là. Così che il convoglio, con le quattro ruote e lo snodo del gancio, pareva un coccodrillo zoppo, malamente adagiato sopra contropendenze e affaticato da una digestione laboriosa.

(*Manovre di artiglieria da campagna*, in *MDF*, 33)

Un cannone trasportato da soldati è trasfigurato in bestia prima per mezzo della metafora del 'mostro', poi in modo più definito con la similitudine del 'coccodrillo', molto straniante rispetto al referente. Il breve scritto di guerra è per il resto costellato di similitudini, per lo più brevi. Come accennato, parti del testo provengono dal *Cahier d'études* (pp. 583-90), tra cui proprio questa e altre similitudini, trasferite quasi intatte, segno che questa modalità è particolarmente attiva sin dagli inizi dell'attività letteraria

gaddiana. Si è, inoltre, già detto della struttura a similitudini della quasi coeva *Meditazione milanese*. Tale strategia caratterizza tutto il percorso letterario di Gadda, in modo più o meno concentrato nei diversi testi, e ne attraversa i generi, trovandosi ad esempio in gran copia anche negli elzeviri delle *Meraviglie d'Italia*, che in parte si vedranno al capitolo 9.

Qui ci si focalizza sui luoghi gaddiani più particolarmente caratterizzati dalle similitudini, lunghe e brevi, ovvero i due romanzi, con concentrazione maggiore e, come si vedrà, critica nel *Pasticciaccio*.

Una delle più famose similitudini gaddiane è la seguente, tratta dall'invettiva di Gonzalo contro il pronome personale 'io', che occupa la fine del tratto III della *Cognizione del dolore*.

È allora che l'io si determina, con la sua brava mònade in coppa, come il càppero sull'acciuga arrotolata sulla fetta di limone sulla costoletta alla viennese.

(C, 638)

In questo esempio si nota l'allungarsi del veicolo dopo il tenore che è tipico delle similitudini *per collationem* in Gadda, sempre tendenti all'aperta accumulazione. Lo stridere tra veicolo e tenore produce uno straniamento grottesco a superficie comica e fondo tragico; questo è di fatto il carattere duplice di tutto questo romanzo, che rimesta nel 'braco' della realtà, dalla superficie alla profondità: una cognizione della verità del mondo attuata con uno sguardo che ambisce a comprendere e deformare e giudicare tutto. In ciò le similitudini, a maggioranza stranianti, assumono una fondamentale funzione deformante-gnoseologica di base.

La dimensione in profondità della *Cognizione* è bene espressa da questa similitudine riferita alla genealogia del protagonista Gonzalo Pirobutirro d'Eltino:

I suoi agnati d'Eltino, o del Tino, non pesavano nel suo contegno se non come lontane cause, d'un povero effetto; di cui da un pezzo si sono al tutto dimenticate le cause [...]. Così accade, nei vicoli delle città, che d'un paracarro impreveduto ci si chieda la cagione: ed è, tra superstiti muri, un reliquato di smarrite cagioni.

(C, 619)

Il veicolo posposto al tenore e incorniciato da due punti fermi appare come un'aggiunta deviante, una pausa riflessiva autonoma, affine ai quadri lirici che si vedranno intercalare e comporre dialetticamente la *satira* al capitolo 8. La prospettiva di questo paragone

riflessivo è quella ‘archeologica’ di cui parla Cristina Savettieri in un suo studio sulla raccolta *Le meraviglie d’Italia*, in cui il territorio nazionale viene visto come ‘un insieme stratificato’, che assume ‘connotazione metaforica’ (e di cui tratteremo al capitolo 9):³²

L’ingegnere mi dice della Marsica e dell’orogenesi d’Abruzzo come l’anatomista può descrivere i fasci di un volto. [...] ‘il paesaggio non è se non affiorante parvenza della ragione e della causa geologica’.

(*Un romanzo giallo nella geologia*, in *MI*, 146-47)

Qui la metafora geologica è rinforzata dalla similitudine con l’anatomia, a simboleggiare una profondità di sguardo che è anche, come si è visto, del Gadda che enumera i gioielli Menegazzi e li collega per similitudini ai più svariati livelli dello spazio-tempo, oltre che della cognizione di Gonzalo. Le similitudini costituiscono il tracciato di questo sguardo pluridimensionale, la sua traduzione sulla pagina.

Nel *Pasticciaccio*, le similitudini si allungano e si moltiplicano, nei casi più estremi delle tipologie ‘lunghe’ e ‘brevi’. La seguente dilatata figura dà un senso deformante al paesaggio laziale, illuminando uno dei temi principali del romanzo che vi è ambientato:

Per lei, dal Tevere in giù, là, là, dietro i diroccati castelli e dopo le bionde vigne, c’era, sui colli e sui monti e nelle brevi piane d’Italia, come un grande ventre fecondo, due salpingi grasse, zigriate d’una dovizia di granuli, il granuloso e untuoso, il felice caviale della gente. Di quando in quando dal grande Ovario follicoli maturati si aprivano, come cicche d’una melagrana: e rossi chicchi, pazzi d’un’amorosa certezza, ne discendevano ad urbe, a incontrare l’afflato maschile, l’impulso vitalizzante, quell’aura spermatica di cui favoleggiavano gli ovaristi del Settecento. E a via Merulana 219, scala A, piano terzo, ci rifioriva la nipote, nel meglio grumolo, propio, del palazzo dell’Oro.

(*P*, 24)

Il basso Lazio, da cui provengono le tante nipoti adottive Balducci, è ‘come un grande ventre’ sostitutivo per Liliana che non può essere madre, e questa immagine si sviluppa in tutti i suoi particolari, inglobando anche una similitudine breve (‘come cicche d’una melagrana’), con aggiunta di riferimento storico finale agli ovaristi. La figura, espansa, acquista autonomia, tuttavia non distrae totalmente dal racconto, poiché sebbene veicolo

³² Cristina Savettieri, ‘Le forme dell’esperienza. Alcune note su un libro virtuale di Gadda’, in *Gadda. Meditazione e racconto*, pp. 85-104 (p. 98).

e tenore siano del tutto disomogenei, essa è definitivamente chiarificatrice di un concetto preparato dal testo fino a questo punto.

Un'immagine disomogenea rispetto alla trama è invece la seguente, riferita all'etimologia del cognome della contessa Menegazzi, vittima del primo furto, cognome variamente deformato dalla gente.

Sui loro labbri stupendi quel nome veneto risaliva l'etimo, puntava contro corrente, cioè contro l'erosione operata dagli anni. L'anafonèsi trivellava il deflusso col perforante vigore d'un'anguilla o di certi pesci anadromi che sanno chilometrare all'insù, su, su, su, fino a ribevere le linfe natali: fino alle montane sorgive dello Jukon, o dell'Adda, o del Rio Negro andino. Dalle ultime translitterazioni dei registri parrocchiali si rifaceva alla gutturale tenue degli inizi, da Menegaccio a Ménego e a Ménico, a Domenico, Dominicus, al 'possessivo di cui era tutto'.

(P, 51)

Nell'economia del giallo questa riflessione è inutile, ma è tipicamente gaddiana, rispondente alla pari gerarchia dei fatti di cui si diceva sopra, con Benedetti. Ancora particolarmente icastica la figura del nome che materialmente percorre gli stadi dell'etimo, resa poi definitivamente concreta dalla similitudine, la quale, già inattesa, si articola liberamente e inutilmente in specificazioni incessanti, per mezzo dell' 'o' alternativo, della ripetizione, dei due punti – che spesso in Gadda, come si vedrà meglio, servono ad aprire ulteriormente il discorso – e poi con la specificazione geografica finale. Dopodiché la digressione continua, per ancora una manciata di righe, e ci siamo quasi dimenticati del personaggio Menegazzi. Nonostante la sua digressività, questa riflessione sulla lingua e in particolare sull'onomaturgia è centrale in Gadda: la sua tipica ossessione sui nomi di persona (si veda la confusione dei Giuseppi e Giuseppine nella *Cognizione*)³³ è emblematica della cognizione della complessità e ambiguità del reale, che è il vero 'pasticciaccio' in oggetto.

Per tornare allo 'sguardo archeologico' gaddiano, osserviamo una delle numerose similitudini che si innestano nell'enumerazione dei gioielli, un affondo spaziale:

Di quelle parvenze, festuche d'oro o luminosi chicchi sul color bruno del drappo, una punteggiata si disegnò, come una lineatura (che fosse però veduta dall'alto, e da lunge, dal monte o dall'aereo) di globi elettrici nel rigirare di Riviera: tale la luminaria di Botafogo imperla, nelle notti bananifere, la linea di livello del litorale e della via litoranea, torno torno la base del Pão de Azucar.

³³ Cfr. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, pp. 26-27.

(P, 232)

L'insieme dei gioielli variamente disposti sul letto è paragonato alla linea di lampioni sulla riviera di Rio de Janeiro, con dettaglio che evoca realisticamente quel paesaggio. Questo è uno dei tanti 'fili' che caratterizzano quella lunga descrizione, simboli della pluridimensionale cognizione gaddiana; in particolare, la prospettiva onnicomprensiva specificamente 'dall'alto' è molto interessante per questa tesi, poiché è uno degli esempi di onnicomprensione simultanea che si vedranno nell'ultimo capitolo, un tentativo di visualizzare tutti i 'fili' che legano la varietà enumerata tutti insieme, contemporaneamente. Proprio in quella enumerazione è osservato il dinamico cristallizzarsi 'lungo le direttrici del sistema' delle gemme stesse, secondo il 'suggerimento cristallografico di Dio' (P, 231-32): questa visione globale dall'alto informa tutte quelle pagine e gran parte dell'opera gaddiana.

Si è notato come le similitudini *per collationem* gaddiane tendano a formare delle 'code', di periodo e di discorso, presentando il veicolo posposto al tenore ed espandendolo per accumulazione di particolari; si formano così appendici digressive, più o meno estese, a loro volta talora contenute in digressioni o foriere di nuove digressioni. Le similitudini lunghe nella *Commedia*, specie i casi più limite, si riscontrano invece soprattutto in posizioni iniziali, di canto e/o episodio. Come nota Maldina, 'in molti [...] casi la similitudine inaugura nel complesso un nuovo episodio, segnando, ad esempio, il passaggio da una zona oltremontana all'altra' e, ancora: 'la sezione proemiale dei canti ospita generalmente similitudini articolate e complesse sia dal punto di vista semantico che da quello strutturale'.³⁴

La più lunga similitudine incipitaria dantesca è la seguente (che si cita parzialmente), su cui si sono soffermati sia Lansing sia Maldina:

In quella parte del giovanetto anno
 che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà
 [...]
 lo villanello a cui la roba manca,
 si leva, e guarda, e vede la campagna
 biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca,
 ritorna in casa, e qua e là si lagna,
 come 'l tapin che non sa che si faccia;
 poi riede, e la speranza ringavagna,

³⁴ Maldina, 'Le similitudini nel tessuto narrativo', pp. 98-99.

veggendo 'l mondo aver cangiata faccia
 in poco d'ora, e prende suo vincastro
 e fuor le pecorelle a pascer caccia.
 Così mi fece sbigottir lo mastro
 [...].
 (*Inf.*, XXIV. 1-21)

L'immagine bucolica, così incoerente rispetto all'atmosfera di Malebolge ('the reader is disoriented'),³⁵ crea voluto contrasto e istituisce una 'pausa nello svolgimento della diegesi del poema', 'a scandire il passaggio dalle intensissime vicende dei canti dei barattieri alla bolgia dei ladri'.³⁶ Secondo Maldina, la funzione narratologica di questa similitudine, che si riferisce sia al disappunto creato nei viaggiatori dall'inganno dei diavoli Malebranche scoperto al canto precedente (disappunto del 'villanello' che scambia la brina per neve), sia alla scoperta di una soluzione ad esso che si attua all'inizio di questo canto (sollievo del 'villanello' allo sciogliersi della brina), è quella duplice di 'introduzione al nuovo canto' e 'raccordo con l'episodio appena concluso'.³⁷ Come accade spesso in Dante, a differenza che in Gadda, qui il veicolo precede il tenore; questa struttura crea attesa, specie, come nota Lansing, nei casi (rari) di omissione delle tipiche espressioni formulari di introduzione alla figura, come appunto questo:

an extraordinarily long simile – and yet the reader is not aware that it is a simile until he reaches the term *così*, after five tercets. Dante omits the first term in order to create the temporary illusion that what the reader is reading is not a comparison but a real event.³⁸

Si tratta di una vera e propria narrazione autonoma, che digredisce dalla narrazione principale, facendo inoltre contrasto figurativo con essa, con evidente funzione narratologica. Lansing osserva che Dante non lascia mai nulla al caso e che sia il contenuto straniante rispetto al contesto, sia la lunghezza non significano dispersione: egli mostra analiticamente come la lunga articolazione della scenetta serva a una resa puntuale dei fini moti psicologici che interessano questo passaggio di canti. È uno dei 'patterns of meanings' di cui tratta il critico, completamente funzionale al ritmo e al contenuto della diegesi, anche stilisticamente in accordo con tali contenuti (le parole-rima come figure di apparenza ingannatrice), esempio magistrale di 'regia' dantesca. Come dicevamo in apertura di capitolo, la digressività della similitudine è un aspetto della

³⁵ Lansing, *From Image to Idea*, p. 22.

³⁶ Maldina, 'Le similitudini nel tessuto narrativo', pp. 100-01.

³⁷ Maldina, 'Le similitudini nel tessuto narrativo'.

³⁸ Lansing, *From Image to Idea*, pp. 21-22.

‘varietà per verità’ che si sta studiando: la variazione, in modo più esplicito in Dante che in Gadda, serve il globale progetto etico-gnoseologico onnicomprensivo (che si traduce in progetto narratologico) dei due autori.

Un’altra immagine dantesca praticamente incipitaria, che però sembra più inutilmente estesa rispetto alle particolareggiate corrispondenze veicolo-tenore appena viste, è la famosa descrizione dell’‘arzanà’ (‘arsenale’) veneziano che prepara la scena dei barattieri.

Quale ne l’arzanà de’ Viniziani
 bolle l’inverno la tenace pece
 a rimpalmare i legni lor non sani,
 ché navicar non ponno – in quella vece
 chi fa suo legno novo e chi ristoppa
 le coste a quel che più viaggi fece;
 chi ribatte da proda e chi da poppa;
 altri fa remi e altri volge sarte;
 chi terzeruolo e artimon rintoppa –:
 tal, non per foco ma per divin’arte,
 bollia là giuso una pegola spessa,
 che ’nviscava la ripa d’ogne parte.
 (*Inf.*, XXI. 7-18)

Come nota Lansing, della similitudine è stato spesso criticato dai commentatori l’eccessivo e apparentemente inutile dettaglio, a fronte di un minimo *tertium comparationis*, cioè la pece bollente che i vari operai descritti usano come materia di lavorazione. Tuttavia, lo studioso, seguendo tra gli altri Sapegno, osserva che ‘the shipbuilders’ activity anticipates the turmoil which catches up the Devils and their victims the Barrators’.³⁹ Qui la relazione con una viva scena terrena serve a dare l’idea di tutta una scena infernale, a impostarne il tono e le aspettative, nonché, come spesso in questa coppia di canti, a fornirne una parodia, dato che la differenziazione dei compiti degli operai di cantiere e il loro trepestio hanno motivazioni e forme più funzionali e nobili di quelle dei Malebranche. Inoltre, come al solito per le similitudini incipitarie, questo brano ‘assume [...] un valore pausativo particolarmente intenso [...] prima dell’inizio del nuovo episodio’,⁴⁰ quindi una funzione ancora narratologica di ‘legante’, al pari della similitudine del ‘villanello’.

³⁹ Lansing, *From Image to Idea*, p. 62. Cfr. Natalino Sapegno, *ad locum* (DDP).

⁴⁰ Maldina, ‘Le similitudini nel tessuto narrativo’, p. 99.

A parte questi e alcuni altri casi-limite, la maggioranza delle similitudini dantesche presenta forma più breve, costituendosi in una *collatio* di due o più terzine di veicolo con una o più di tenore. L'effetto è, soprattutto nei casi più estesi o disomogenei con il contesto, di quadri intermessi alla diegesi, apparentemente utili al 'naturalismo' del racconto, in realtà più profondamente saturi di significati simbolici e funzionali all'articolazione della diegesi.

Questa è una delle similitudini più celebri del poema:

Come le pecorelle escon del chiuso
 a una, a due, a tre, e l'altre stanno
 timidette atterrando l'occhio e 'l muso;
 e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
 addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
 semplici e quete, e lo 'mperché non sanno;
 sì vid'io muovere e venir la testa
 di quella mandra fortunata allotta,
 pudica in faccia e ne l'andare onesta.
 (*Purg.*, III. 79-87)

Il quadro serve a figurare la seconda folla di anime incontrata da Dante in purgatorio, sorprese e intimorite dal vedere che il corpo del pellegrino proietta ombra. Questa similitudine contiene tutti i caratteri-chiave del secondo regno e della seconda cantica: mitezza e umiltà, senso di comunità, movimento; potrebbe costituire immagine simbolo del purgatorio, ed è quindi anch'essa emblema della funzione strutturale di tale strategia retorica nella *Commedia*.

Di questo schema, il più ricorrente nel poema, è un esempio anche la seguente similitudine paradisiaca, che tuttavia fa eccezione nel presentare il veicolo posposto al tenore, collocazione minoritaria in Dante (e maggioritaria invece in Gadda):

Di corno in corno e tra la cima e 'l basso
 si movien lumi, scintillando forte
 nel congiungersi insieme e nel trapasso:
 così si veggion qui diritte e torte,
 veloci e tarde, rinnovando vista,
 le minuzie d'i corpi, lunghe e corte,
 moversi per lo raggio onde si lista
 talvolta l'ombra che, per sua difesa,

la gente con ingegno e arte acquista.

(*Par.*, XIV. 109-17)

Il movimento delle luci, i beati, che formano la croce degli spiriti combattenti nel cielo di Marte è paragonato al movimento del pulviscolo visibile dentro un raggio di luce in un ambiente in ombra. Tutta la scena della croce è un concentrato di similitudini: a questa precede il paragone con la via Lattea, a schema veicolo + tenore ('Come distinta... sì costellati...', vv. 97-102), che dà l'idea generale, mentre questa immagine si focalizza sul singolo aspetto del movimento, e poi segue la similitudine con la musica polifonica, per l'aspetto del suono, sempre abbinato a quello visivo nel *Paradiso*, anche questa con veicolo anticipato ('E come giga e arpa... così da' lumi...', vv. 118-23); è impostata così una *variatio* formale delle similitudini che rende più dinamica tutta la figurazione.

Si è osservato come le similitudini lunghe siano sistematiche sia in Dante sia in Gadda e come esse si prestino a diverse funzioni fondamentali, di struttura e contenuto, nei loro testi; si è anche notato come in entrambi tali figure espanse tendano a formare digressioni, nelle quali il legame con la diegesi può essere più o meno forte e complesso. Le similitudini *per collationem* differiscono però nei due autori per la direzione di allungamento, a seconda della posizione dell'elemento estraneo al racconto, il veicolo: maggioranza di veicoli anteposti in Dante e maggioranza di veicoli posposti e allungati a 'coda' in Gadda. Nell'uno programmate 'preparazioni', la cui forza di deviazione è sotto controllo tale che il reindirizzamento diegetico è garantito al lettore; nell'altro prolungate 'appendici', sicuramente programmate, ma nell'impossibilità di terminare il collegamento, con il risultato che il lettore si confonde e può perdere fiducia che l'autore torni alla trama e non passi invece ad altre narrazioni. Tale differenza si ricollega alle diverse possibilità di chiusura del 'sistema' metafisico e conoscitivo notate al capitolo 2, nei due autori: la realtà di Dante è un 'volume' chiuso, figurabile in un 'volume' chiuso, mentre quella gaddiana è un sistema aperto per definizione. Entrambi esplorano una realtà varia, interrelata e infinita, ma i 'fili' danteschi tendono a un punto centrale, i 'fili' gaddiani tendono in modo centrifugo a infinito.

5.3 – Relazioni capillari: similitudini *per brevitatem*

Ora passiamo a osservare gli opposti casi-limite delle similitudini *per brevitatem*, ugualmente tipiche in entrambi gli autori. In termini digressivi queste paradossalmente

possono avere lo stesso effetto delle similitudini lunghe, per il potere ‘disturbante’ di interruzione che si diceva all’inizio: si cercherà di dimostrare come, in virtù di questo stesso effetto, tale tipologia avvicini ancora di più i nostri due autori, all’insegna della ‘varietà’.

Per dare un’idea generale della forma e diffusione delle similitudini *per brevitatem* in Dante e Gadda, si veda questa doppia carrellata di esempi, tratti da *Commedia e Pasticciaccio*:

vidine un’altra come sangue rossa,
mostrando un’oca bianca più che burro.
(*Inf.*, XVII. 62-63)

sotto la giungla nera di quella parrucca,
lucida come pece e riccioluta come
d’agnello d’Astrakan. (*P*, 16)

e quella tesa, come anguilla, mosse.
(*Inf.*, XVII. 104)

la pelle pallida, come d’un gecko
infarinato, le labbra fatte di due cuori
congiunti. (*P*, 30)

Né O si tosto mai né I si scrisse,
com’el s’accese e arse [...].
(*Inf.*, XXIV. 100-01)

Parevano d’una tigre, ora, quegli occhi.
(*P*, 33)

fiammando, volte, a guisa di comete.
(*Par.*, XXIV. 12)

Se l’era svignata senza alcun intoppo,
com’ombra.
(*P*, 33)

e trassel sù, che mi parve una lontra.
(*Inf.*, XXII. 36)

gli cantava quel tedesco, ad Anzio: che
pareva una foca. (*P*, 24)

[...] disparve per lo foco,
come per l’acqua il pesce andando al fondo.
(*Purg.*, XXVI. 134-35)

vigendo le efemeridi e i calendari della
Chiesa, e, nella vivida lor porpora, tutti
gli alti suoi Principi. Come stupende
aragoste. (*P*, 20)

Per Dante si è seguito il criterio della ‘one-line simile’ proposto da Lansing; per Gadda, si sono considerate similitudini composte da un numero di sillabe più o meno pari all’endecasillabo (o, in un fondamentale caso che si vedrà a breve, esattamente coincidenti con un endecasillabo).

Le similitudini brevi, sia in Dante sia in Gadda, si attaccano ripetutamente agli aggettivi qualificativi, come si può notare dai primi due esempi; oppure si insinuano a inciso (secondi esempi). La forma con veicolo preposto è molto rara, ma si trovano casi come i terzi citati, in cui è mimata la velocità stessa che il contenuto significa: l'esempio dantesco ('Né O sì tosto...') mostra subito la figura da immaginarsi, in un episodio, quello della bolgia dei ladri, tutto caratterizzato da repentini cambi di immagine, e anche nel caso gaddiano proposto in parallelo il veicolo anticipato contribuisce a creare un tipo di identificazione più vicino alla metafora. Molto più spesso le similitudini brevi fungono da clausola, di frase, verso, terzina, episodio, paragrafo, come negli esempi dal quarto al sesto. In Gadda la clausola è ancora più cadenzata se invece che dopo la virgola viene dopo i due punti (il caso 'che pareva una foca', dove si potrebbe sentire una curiosa eco del dantesco 'che mi parve una lontra') o addirittura se essa è incorniciata da due punti fermi, forma che, specie in presenza di un veicolo del tutto disomogeneo rispetto al tenore ('aragoste' per 'cardinali'), enfatizza l'effetto di straniamento; straniamento che è prodotto anche della clausola dantesca 'come per l'acqua...', che paragona acqua a fuoco. Straniante risulta globalmente la diffusione capillare di queste figure, piccole appendici continue del dettato, che palesano un'esigenza di base della scrittura dantesca e gaddiana: la ricerca di relazioni esplicative, per mondi diversamente complessi; spiegazioni in Gadda spesso marcatamente inutili, al punto che pare servano a mostrare complessità, metamorfismo e indeterminabilità del reale in quanto tali.

Prima di soffermarci su interessanti questioni ritmiche associate a questa tipologia di similitudini e in parte già emerse nella rassegna appena vista, si rende conto della presenza del fenomeno anche in opere gaddiane precedenti il *Pasticciaccio*, come si è fatto per le similitudini lunghe. Ancora nella *Meditazione milanese* si registrano tante similitudini brevi, come la seguente:

il sistema $n + 1$, appena ha messo i muscoli, sembra afferrare con la sua attività categorica il sistema subordinato n , come il ragno abbranca la mosca.

(*MM*, 776)

Sempre 'Manovre di artiglieria da campagna' è trapuntato di brevi e stranianti paragoni come questo, riferito ancora a un cannone:

Qualche mostro mal morto rivela l'anima vigliacca, che ebbe: un cilindro, pare del parmigiano, di gialla e granulosa cheddite.

(*Manovre di artiglieria da campagna*, in *MDF*, 29)

Ma è nei due romanzi che il fenomeno si intensifica, diventando la struttura del narrare che qui si sta osservando: non c'è quasi pagina nella *Cognizione* e nel *Pasticciaccio* che non contenga almeno una similitudine, e alcune ne sono piene. La ragione per cui si è citato solo il *Pasticciaccio* nella prima doppia carrellata è per la presenza di bestiario paragonabile a quella della *Commedia*, dunque una ragione superficialmente tematica, ma anche perché, come si vedrà più oltre da esempi di grappoli di similitudini e come si è già discusso al primo paragrafo, quest'ultimo romanzo si caratterizza per un'acutizzazione del fenomeno che ne espone in modo estremo l'impalcatura retorica; tuttavia, bisogna notare che per quantità e varietà di similitudini la *Cognizione* non vi si distanzia molto, segno che si tratta di una modalità primaria della scrittura gaddiana. Per la *Cognizione* si possono portare esempi di tutte le tipologie di similitudine breve già individuate. Specificazione dell'aggettivo qualificativo (ancora coloristico):

la moglie nana e ingobbita dell'affossamorti, nera come una blatta.

(*C*, 727)

Inciso, che suggerisce un significato molto importante nel contesto, poco prima che venga scoperto il corpo semi-morto della madre di Gonzalo:

La casa appariva tranquilla, come fosse la casa dei morti, sotto silenti stelle.

(*C*, 745)

La similitudine-clausola, anche questo esempio carico di un significato centrale per la trama, dato che gli occhi paragonati a una lama sono quelli del vigilante possibile futuro aggressore della signora:

I due piccoli occhi scintillarono, da parere una lama.

(*C*, 656)

Si registra anche la forma a forte clausola incorniciata da punti fermi, che qui condensa anche implicitamente una metafora (zaffiri-stelle), di cui si tratterà al capitolo 8:

Come si aprivano quegli occhi sudamericani della ragazza, nella stupenda sera! Parevano gli zaffiri della notte.

(C, 661)

Soprattutto, il titolo del romanzo è tratto propriamente da una ‘one-line simile’, un ‘verso’ in prosa:

Per intervalli sospesi al di là di ogni clàusola, due note venivano dai silenzi, quasi dallo spazio e dal tempo astratti, ritenute e profonde, come la cognizione del dolore: immanenti alla terra, quandoché vi migravano luci ed ombre.

(C, 731-32)

‘Come la cognizione del dolore’ è, infatti, riconoscibile come un endecasillabo, dunque specialmente paragonabile alle similitudini brevi dantesche, anche da un punto di vista metrico.

A proposito di metro, torniamo ora ad alcuni casi particolari del *Pasticciaccio*, e della *Commedia*, per discutere di aspetti ritmici inerenti le similitudini brevi: queste, come si è visto per le similitudini-clausola, sembrano assumere una funzione ritmica in cooperazione con un particolare uso della punteggiatura in Gadda e con la struttura metrica in Dante. Tale funzione rende le similitudini brevi parti della struttura più profonda del testo e ne mostra il potere insinuante in entrambi gli autori, un ruolo che fonde in modo particolare forma e contenuto, introducendo la varietà nell’impalcatura di base della loro scrittura.

Le similitudini incise gaddiane si trovano spesso tra parentesi, una delle forme grafiche predilette dall’autore, come incastonate allo stesso tempo inutilmente e necessariamente:

emolceva a referti paralleli e di più in più vivi, di più in più racconti (come rivoletti germani) la carabinierica, abbottonata disciplina del primo e lo zelo infurbito di chest’altro.

(P, 141)

Questo esempio è notevole anche dal punto di vista metapoetico, dato che ‘rivoletti’ sembrano le similitudini che si stanno analizzando: la parentesi indica in modo particolare, per il suo essere graficamente staccata dal contesto, l’impellenza del paragone, che addirittura ricorre a uno spazio a sé, pur rimanendo, infine, una figura aggiunta e slegata, sostanzialmente inutile.

Un altro tipo notevole di inciso è quello tra due due punti:

n'era venuta fuori appunto la ciarpa, tirata da un capo, la fuscacca: interminata: come un serpente tratto di buco dalla coda: verde, un giorno, sì, verde-nero, a puntini.

(*P*, 143)

Si nota ancora la peculiare funzione di apertura dei due punti di cui si diceva più sopra: essi richiedono respiro più lungo per l'aggettivo 'interminata', rispetto ai tratti di frase precedenti, cadenzati dalle virgole, respiro che corrisponde alla lunghezza del termine stesso e al suo significato, come ancor di più la similitudine che illustra quell'aggettivo, prolungandolo ulteriormente, prima che riprendano le veloci annotazioni di colore.

Un caso notevole di supporto ritmico al significato è il seguente:

Di quel nome e di quelle gioie, vere o supposte, di quel mucchio d'ori della 'contessa' der terzo piano der ducentodiciannove (scala A, spiegamese bene, che la B è un artro conto) pe tutta via Merulana e Labbicana insino a Sant'Antonio de Padova e a San Clemente e a li Santi Quattro, l'epos omai s'era insignorito, e mannavo fora bagliori, lividori: come fiamma dalla carta unta. Da tempo. Da mesi: o da anni.

(*P*, 51)

Qui il ritmo iniziale del periodo è mimetico dell'immagine finale della 'fiamma': le voci sui gioielli della Menegazzi si propagano veloci ovunque in varie versioni, come il periodo stesso attraverso le virgole e le congiunzioni, fino alle metafore dei 'bagliori' e 'lividori'. Il ritmo si blocca poi con la similitudine dopo i due punti, chiusa dal punto fermo. Ma ancora i due brevi tratti 'da tempo' e 'da mesi' prolungano la frase, facendo contrasto, grazie ai punti fermi, con la velocità di ciò che precede; neanche con questi blocchi il discorso sembra volersi fermare, perché altri due punti aprono un'ulteriore possibilità: 'o da anni'. La similitudine fa qui dunque da figura di tutto il periodo, suggellandolo, tra l'altro con memoria lontanamente dantesca, ancora delle veloci mutazioni dei ladri:

Poi s'appiccar, come di calda cera
fossero stati, e mischiar lor colore,
né l'un né l'altro già pareo quel ch'era:
come procede innanzi da l'ardore,
per lo papiro suso, un color bruno
che non è nero ancora e 'l bianco more.

(*Inf.*, xxv. 61-66)

È questo metamorfismo del testo, ancora metaletterario, che qui ci interessa, quale realizzazione retorica del ‘magma’ linguistico che insegue il ‘magma’ della realtà visto al capitolo 3, varietà con ragione gnoseologica che chiamiamo *saturo*.

Per quanto riguarda Dante, la similitudine incisa può occupare un verso intero, il quale diventa raccordo tra due terzine:

Nel giallo de la rosa sempiterna,
 che si digrada e dilata e redole
 odor di lode al sol che sempre verna,
 qual è colui che tace e dicer vole,
 mi trasse Beatrice, e disse: ‘Mira
 quanto è ’l convento de le bianche stole!’.
 (*Par.*, XXX. 124-29)

Questa pseudosimilitudine, come viene chiamata la tipologia che instaura un rapporto di identità più che di somiglianza tra veicolo e tenore,⁴¹ si inserisce nella musica delle due terzine, facendo da delicata introduzione al breve discorso diretto di Beatrice.

Con quest’ultima similitudine fa il paio la seguente da *Inferno* v, un’altra pseudosimilitudine a introduzione di un discorso diretto, l’ultima parte del racconto di Francesca:

Ma s’a conoscer la prima radice
 del nostro amor tu hai cotanto affetto,
 dirò come colui che piange e dice.
 (*Inf.*, v. 124-26)

Lo stesso discorso e tutto il canto sono poi chiusi con due ulteriori similitudini brevi, accoppiate, che producono un effetto ritmico di eco finale.

Mentre che l’uno spirto questo disse,
 l’altro piangëa; sì che di pietade
 io venni men così com’io morisse.
 E caddi come corpo morto cade.
 (*Inf.*, v. 139-42)

⁴¹ Lansing, *From Image to Idea*, p. 30.

Entrambe le similitudini paragonano lo svenimento di Dante alla morte e ne raffigurano rispettivamente due fasi: la perdita dei sensi e la caduta a terra. La prima chiude e fa tutt'uno con la terzina che rivolge un ultimo sguardo ai due amanti dannati; la seconda similitudine, aggiunta a clausola di canto, simula l'azione descritta, anche nel suo ritmo interno: come nota Chiavacci Leonardi, 'il verso lentamente ritmato, con la ripetizione della consonante c iniziale, esprime il peso morale e quasi la fatalità di quella caduta'.⁴²

In questa funzione ritmica, unita a quella figurativa, a cui ben si prestano questi tratti brevi del discorso, essi si configurano ancora meglio come particelle essenziali di testi votati alla varietà e alla relazione, come il loro tracciato fondamentale. Le similitudini *per brevitatem* mostrano bene come i fili verso 'altro' si insinuino continuamente nei discorsi di Dante e Gadda, 'saturandoli' degli elementi più eterogenei, portandoli a ogni giro di frase verso l'onnicomprendimento. Come si è visto, questo tipo di similitudini, in entrambi gli autori (a differenza di quelle lunghe) occupano per la maggioranza una posizione conclusiva, di periodo o di terzina, quali appendici esplicative di un concetto, oppure si intermettono più o meno brevemente nella frase, a 'farcirla' di determinazioni. Spesso il contenuto del veicolo è distante rispetto al tenore e ciò provoca un effetto straniante, il quale è però dovuto, come si diceva, anche alla forma di queste figure, a questa loro diffusione capillare, ipertrofica e marcata. Questa tipologia, ancor più delle similitudini lunghe, è un punto di confronto forte tra Dante e Gadda, sotto il segno della *satura*: la comune tendenza all'appendice comparativa mostra una necessità di continua relazione esplicativa, operata ricorrendo alle connessioni di cui è composta la realtà per come i due autori la concepiscono. L'abbondanza, la varietà, la forma e la posizione delle similitudini *per brevitatem* nella *Commedia* e nei romanzi gaddiani le rendono uno dei segni principali del modo con cui i due autori concepiscono, esplorano e scrivono la realtà.

Come si diceva all'inizio di questo capitolo, una forma sommativa delle due fin qui analizzate è quella delle similitudini multiple, siano formate da più veicoli per lo stesso tenore, veicoli allo stesso livello o gerarchizzati, o siano similitudini in serie, riferite a diversi tenori, ma 'germogliate' una dopo l'altra: quelli che chiameremo 'grappoli' di similitudini.

⁴² Chiavacci Leonardi, *ad locum* (DDP).

5.4 – ‘Nasce per quello, a guisa di rampollo’: grappoli di similitudini

In questo ultimo paragrafo analizzeremo la forma di similitudine che più corrisponde all’aspetto di ‘varietà’ che si sta riconoscendo nelle opere di Dante e Gadda: varietà non solo introdotta dal meccanismo in sé di paragone con altro, ma rappresentata anche da un termine di paragone che si moltiplica. Dimosteremo che questa tipologia, come le due già viste tipica dei due autori, rappresenta al massimo la funzione gnoseologica delle similitudini dantesche e gaddiane. Nel capitolo 7 vedremo poi la combinazione di questa stessa forma ‘varia’ con le altre due strategie retoriche analizzate in questa seconda sezione, l’enumerazione e il neologismo, in estremi di ‘varietà’ testuale.

Lansing porta a esempio di ‘double simile’ la seguente, in cui due veicoli servono uno stesso tenore:⁴³

Maggior paura non credo che fosse
 quando Fetonte abbandonò li freni,
 per che ’l ciel, come pare ancor, si cosse;
 né quando Icaro misero le reni
 sentì spennar per la scaldata cera,
 gridando il padre a lui ‘Mala via tieni!’,
 che fu la mia, quando vidi ch’i’ era
 ne l’aere d’ogne parte, e vidi spenta
 ogne veduta fuor che de la fera.
 (*Inf.*, XVII. 106-14)

La paura di Dante durante il volo sulla groppa di Gerione è paragonata sia a quella di Fetonte sia a quella di Icaro, due imprese aeree gemelle. Qui il poeta vuole far notare come la sua esperienza superi in intensità tutte quelle simili che si sono già narrate: questa è una tipica modalità della similitudine per superamento (di cui si tratterà meglio al capitolo 7), ovvero il superamento non solo di ogni fenomeno terreno, ma anche di tutta la letteratura precedente. Le similitudini per superamento hanno proprio la caratteristica della pluralità, della sommatoria di veicoli che non reggono il confronto con l’unico

⁴³ Lansing, *From Image to Idea*, p. 39.

tenore, elencati con l'introduzione di particelle negative anaforiche, come qui 'non' e 'né'.

Lansing cataloga anche le 'adjunct similes', ovvero le doppie similitudini in cui una comparazione è principale e l'altra secondaria. Il suo esempio è il seguente:⁴⁴

Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per acque nitide e tranquille,
non sì profonde che i fondi sien persi,
tornan d'i nostri visi le postille
debili sì, che perla in bianca fronte
non vien men forte a le nostre pupille;
tali vid'io più facce a parlar pronte.
(*Par.*, III. 10-16)

Qui c'è ancora una doppia similitudine iniziale, 'quali per vetri' 'o ver per acque', e poi a queste si 'attacca' in subordine, per spiegare ancor meglio l'inedito fenomeno, il paragone con la perla.

Oltre al primario o secondario ruolo di due comparazioni per lo stesso tenore, si ha anche il caso nel poema dantesco di comparazioni il cui tenore è il veicolo di un'altra similitudine: similitudini una dentro l'altra.

Quando Beatrice in sul sinistro fianco
vidi rivolta e riguardar nel sole:
aguglia sì non li s'affisse unquanco.
E sì come secondo raggio suole
uscir del primo e risalire in suso,
pur come pelegrin che tornar vuole,
così de l'atto suo, per li occhi infuso
ne l'immagine mia, il mio si fece,
e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso.
(*Par.*, I. 46-54)

La similitudine breve dell'aquila introduce la descrizione del complesso processo per cui Dante è mosso a fissare lo sguardo nel sole-Dio dallo sguardo di Beatrice nella stessa direzione. Poi interviene la comparazione più estesa con il raggio riflesso, a cui è paragonato il movimento del pellegrino, immagine del tutto coerente con le altre, tratte

⁴⁴ Lansing, *From Image to Idea*, p. 41.

dall'ambito mistico, e con il significato della cantica che si sta aprendo. Il gioco di sguardi di Dante e Beatrice è paragonato al raggio riflesso, che a sua volta è paragonato al pellegrino: proprio dove si descrive un fenomeno di riflessione, anche le similitudini mimeticamente si riflettono, da una ne parte un'altra (che però è tematicamente collegata al tenore della prima: Dante è infatti il 'pellegrino' di questo viaggio).

Emblematico esempio della particolare tensione figurativa, per tentativi cooperanti, di cui è costituito il *Paradiso* è il seguente, tratto dall'ultimo canto del poema e riferito alla memoria di quella estrema esperienza (già in parte citato al capitolo 3):

Qual è colui che sognando vede,
 che dopo 'l sogno la passione impressa
 rimane, e l'altro a la mente non riede,
 cotal son io, ché quasi tutta cessa
 mia visione, e ancor mi distilla
 nel core il dolce che nacque da essa.
 Così la neve al sol si disigilla;
 così al vento ne le foglie levi
 si perdea la sentenza di Sibilla.
 (*Par.*, XXXIII. 58-66)

Si tratta di un un triplo veicolo per uno stesso tenore: lo svanire della memoria. La prima similitudine è più articolata, le altre due più brevi, elencate in anafora, a testimoniare come in questa cantica (e spesso in tutto il poema) un'immagine non basti a spiegare le esperienze eccezionali del pellegrino, specie in questo canto estremo.

Un particolare sforzo rappresentativo interessa anche il termine dell'*Inferno*, in cui la tragicità delle pene è di sempre più ardua figurazione: nello specifico, guardiamo il canto XXXII, che si apre con la dichiarazione di ineffabilità 'S'io avessi le rime aspre e chioce' (v. 1, che vedremo al capitolo 7) e che comprende questa concentrazione di similitudini 'aspre'.

Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
 e sotto i piedi un lago che per gelo
 avea di vetro e non d'acqua sembante.
 Non fece al corso suo sì grosso velo
 di verno la Danoia in Osterlicchi,
 né Tanai là sotto 'l freddo cielo,
 com'era quivi; che se Tambernichchi

vi fosse sù caduto, o Pietrapana,
 non avria pur da l'orlo fatto cricchi.
 E come a gracidar si sta la rana
 col muso fuor de l'acqua, quando sogna
 di spigolar sovente la villana,
 livide, insin là dove appar vergogna
 eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia,
 mettendo i denti in nota di cicogna.
 (*Inf.*, xxxii. 22-36)

La ghiaccia di Cocito è paragonata prima velocemente al vetro, poi subito Dante ricorre a due coppie di riferimenti terreni a bacini ghiacciati, in una doppia similitudine per superamento: Cocito non è 'né' come il Danubio, 'né' come il Don, e se vi cadesse sopra una montagna non si romperebbe, e le montagne addotte sono ancora due, la Tambura e la Pania nelle Alpi Apuane. Chiavacci Leonardi commenta così questa seconda doppia similitudine: 'L'irrealtà dell'immagine, quasi astratta, in un poeta che non è secondo a nessuno nel far concreti i paesaggi, sembra simbolica della disumanità del luogo. Non c'è paesaggio terreno, cioè umano, che vi si possa commisurare, ma solo fredde iperboli onomatopeiche'.⁴⁵ Lo sforzo figurativo risulta particolarmente artificioso, a fronte di un inedito oggetto. A questa doppia coppia di similitudini fa subito seguito la similitudine della rana, per indicare la posizione dei dannati nel ghiaccio: una terzina per il veicolo, una terzina per il tenore e in quest'ultima subito un'altra similitudine breve di chiusura per indicare il verso dei dannati, paragonato a quello della cicogna. In questo luogo 'si sente' particolarmente lo strumento, lo sforzo significante, in relazione con la questione dell'ineffabilità, con cui il canto appunto si apre: si ritroverà questa esposizione della 'macchina' espressiva anche nell'ultimo grappolo di similitudini gaddiano che analizzeremo (e poi nei casi che osserveremo al capitolo 7).

Una cooperazione di immagini a creare un artificio, una caricatura bestiale, è anche in questo esempio tratto dal *Pasticciaccio*, descrizione della portiera Manuela Pettacchioni:

E uscì pe pijà er PV-1 tutta de prescia, smovenno er culo come una quaja e ticchettando in difficile equilibrio sui tacchi de gli scarpini boni che parevano du trampoli, come una scrofona su quei zoccoletti che cianno.
 (*P.*, 43)

⁴⁵ Chiavacci Leonardi, *ad locum* (*DDP*).

In un solo periodo le similitudini fioriscono su ogni determinazione: il movimento del sedere della donna ricorda quello di una quaglia, le scarpe dei trampoli e il suo movimento sopra gli scarpini quello di una scrofa, e il tutto contribuisce a un abbassamento bestiale e parodico del personaggio.

Oltre alla co-occorrenza di similitudini diverse, fiorite una sull'altra per formare quadri descrittivi compositi, più o meno omogenei, in Gadda si ha spesso il caso di similitudini sdoppiate per alternativa, con funzione teoricamente simile alle doppie dantesche, in cui due veicoli predicano un solo tenore. Tuttavia, il continuo uso della congiunzione disgiuntiva e l'ampia diversità tra le alternative risulta in un maggiore straniamento, piuttosto che in un perfezionamento descrittivo, come nel seguente esempio:

Pietra sublunare, pietra elegiaca, dalle dolci e soffuse lattescenze come di cielo nordico (nuits de Saint Petersburg) o forse di colla di silice, posata e raggelata adagio a luce fredda, nel crepuscolo-alba del 60° parallelo.

(P, 108)

La maggiore articolazione del secondo veicolo rispetto al primo non aumenta il realismo o il grado di comprensione, anzi, sembra il solito procedere continuo per aperture di possibilità di specificazione, che fa deviare il periodo, inficiando più che aumentando la precisione di rappresentazione.

Si ha anche il caso di similitudini associate, ma delle quali una principale e una secondaria, come in Dante:

Era molto bella, a rimirarla, non ostante lo squallore della stanza, la mucida luce sull'ammattonato: e bianca nel volto e nella gola tra le gore e le sfrangiature del sudicio: con tumidi, rossi labbri: quasi di silfide bambina, ma precocemente infastidita dalla pubertà: e alquanto ondulatoria nel volgersi, o nel porgere, e dogliosa di volumi (un po' alla maniera di certe Sante, di certe monache ritenute spagnole) come d'un inoppugnabile incarico, d'una soma greve, eterna: impostale da libito antico della Natura.

(P, 146-47)

La similitudine sulle monache è riferita allo stesso tratto, 'dogliosa di volumi', della similitudine seguente fuori di parentesi, ma essendo tra parentesi è presentata come sussidiaria rispetto alla seconda. Questa, molto astratta, procede allargando il *focus* e così

deviando sempre più dal referente: dall'atteggiamento corporeo di un personaggio si giunge al 'libito antico della Natura'.

Un esempio di caricatura composita per similitudini associate, subordinate o variate è il seguente, tratto dalla descrizione della Battistina nella *Cognizione*.

Aveva l'aria un poco sospettosa e intimidita, con quel desinare che le impegnava le mani, come un animale a cui possano contendere il cibo; e il gozzo pareva un animale per conto suo che, dopo averla azzannata nella trachea, le bevesse fuori metà del respiro, nascondendosi però sotto la pelle di lei come il fotografo sotto la tela. Tantoché la titolare ansimava leggermente, per quanto venisse in discesa, con un gorgoglio appena percettibile, come un velo di catarro. Il dottore accennò a fermarsi: e tutt'e due allora si fermarono. Dal gozzo della donna ribollì un 'buon giorno signor dottore', così somnesso e bagnato, che parve il cuocere d'una verza e carote in una terrina, a cui per un attimo si sia tolto il coperchio.

(C, 609)

Il paragone tra la donna e un generico animale in contesa per il cibo genera la similitudine tra il particolare del gozzo e un animale che inverosimilmente le abbia azzannato il collo: da quest'ultima similitudine dipende quella subordinata, e straniante, del fotografo. Questo sistema figurativo potrebbe lontanamente ricordare una enigmatica similitudine dantesca paradisiaca:

Talvolta un animal coverto broglia,
 sì che l'affetto convien che si paia
 per lo seguir che face a lui la 'nvoglia;
 e similmente l'anima primaia
 mi faceva trasparer per la coverta
 quant'ella a compiacermi venia gaia.

(*Par.*, XXVI. 97-102)

Comunque sia interpretato il discusso 'animal coverto' paragonato ad Adamo che lascia trasparire i suoi sentimenti attraverso la sua 'coperta' di luce, questo movimento di un animale o persona coperta da qualcosa (per i commentatori antichi la pelle stessa dell'animale, come qui curiosamente è la pelle della Battistina che lo 'ospiterebbe')⁴⁶ sembra rievocato dalle due similitudini gaddiane. Quel moto in Gadda è di nuovo figurato nella breve 'come un velo di catarro', coerente rispetto al referente, e nell'immagine molto gaddiana della cottura in pentola, anticipata dal metaforico 'ribolli'.

⁴⁶ Cfr., per esempio, L'Ottimo Commento, Benvenuto da Imola, Cristoforo Landino, *ad locum* (DDP).

Il caso più estremo di grappolo di similitudini in Gadda, accostabile al caso di *Inferno* XXXII, è la descrizione della frusta del guidatore di calesse nel *Pasticciaccio*, osservata anche da Stracuzzi e Benedetti come emblema del fenomeno della similitudine in quel romanzo.

la frusta gli veniva fuori dalle dieci dita incavagnate che la reggevan lasca: e pareva stelo di bandiera dal suo bicchiere, a un balcone, o la tacita canna del pescatore sopra il silenzio del lago [...] gli sgorgava dall'imo inguine, come un fusto faunescio che a mano a mano si fosse allungato in pieghevole vermena, e in un sottile ricadente sverzino: quasi un dispositivo brevettato, un suo proprio e personale organo, antenna o canna, attributo disgiuntivo del radioamatore-pescatore, o conducente.

(P, 239)

Qui, come si diceva a inizio capitolo, la sommatoria di similitudini brevi porta propriamente alla similitudine lunga: questo tipo di sommatorie è appunto il nodo di congiunzione tra le due modalità e mostra come queste siano frutto della stessa tendenza. Stracuzzi parla di 'movimento a diffusione radiale, il quale mette in causa àmbiti di senso totalmente indifferenti a quello da cui si è mosso'⁴⁷ e Benedetti porta questo esempio per spiegare come nel *Pasticciaccio* la similitudine non sia più un 'riferimento stabile', usato 'per meglio spiegare la cosa o l'azione descritta', risultando in un 'procedimento snaturato nella sua funzione originaria'.⁴⁸ Un 'oggetto facilmente identificabile nella sua semplicità', come una frusta, fa partire relazioni comparative che portano altrove e le 'immagini evocate acquistano un'autonomia nei confronti dell'oggetto che le ha richiamate': tutto questo distoglie l'attenzione dall'oggetto che si cerca di significare.⁴⁹

Quest'ultimo esempio è una delle sclerotizzazioni del fenomeno similitudine nel romanzo, dove più se ne nota, per usare i termini di Stracuzzi, l' 'antieconomicità'.⁵⁰ Perché Gadda compie un'operazione inutile e straniante? Non lo fa solo qui: come si può osservare, questo è uno dei punti di crisi di un procedimento capillare, di un tic espressivo diffuso in tutti i suoi testi, specie nei due romanzi, il quale produce continuamente brevi relazioni, lunghe relazioni, o ampie aggregazioni di brevi relazioni. Questo groviglio di relazioni è la trama del *Pasticciaccio* e, più largamente, della realtà per come la vede Gadda, e le similitudini che si sono analizzate mostrano come materialmente il testo

⁴⁷ Stracuzzi, 'Retorica del racconto'.

⁴⁸ Benedetti, *Una trappola di parole*, p. 36.

⁴⁹ Stracuzzi, 'Retorica del racconto'.

⁵⁰ Stracuzzi, 'Retorica del racconto'.

cerchi di inseguirle: le insegue per capire, ma soprattutto, all'altezza del *Pasticciaccio*, insegue le relazioni per mostrarle in quanto tali, simultaneamente esistenti, possibili e spesso per questo tragicamente inutili o dannose alla comprensione. In Dante simili sommatorie o serie mostrano un reale sforzo cognitivo e comunicativo, ma anche lì, nella loro sovrabbondanza, espongono lo strumento, nel suo essere anch'esso in qualche modo tragicamente 'ansimante'. La moltiplicazione ravvicinata di salti figurativi in Dante e i continui 'o' alternativi di Gadda sono intrinseche dichiarazioni di impotenza, continue aperture verso altri modi per dire, potenzialmente infiniti, come se quelli appena usati non bastassero mai (sugli estremi critici di questo processo ci si soffermerà al capitolo 7). In entrambi gli autori questo inseguire continue relazioni e mostrarne marcatamente l'inseguimento è l'emblema più evidente della necessità gnoseologica che in essi si è riconosciuta.

Conclusioni

In questo capitolo si è cercato di dimostrare come Dante e Gadda siano accomunati da un uso sistematico della similitudine e si è considerato questo fenomeno come paradigma della 'relazionalità' caratterizzante la *satura* che si sta identificando nelle loro scritture.

Si sono osservati la pervasività del fenomeno presso i due autori, la sua funzione gnoseologica, il suo carattere digressivo e la sua forma retorica esplicita, 'esposta'; poi si sono analizzati parallelamente esempi di similitudine presso i due autori, divisi secondo tre tipologie individuate da Richard Lansing tra le similitudini dantesche: la similitudine *per collationem*, specie nelle sue forme più estreme in lunghezza; la similitudine *per brevitatem* e la similitudine multipla, qui chiamata 'grappolo' di similitudini. Dal confronto è emerso che mentre le similitudini lunghe tendono a presentare posizione incipitaria e veicolo anteposto in Dante, a differenza delle forme 'ad appendice' gaddiane, con veicolo posposto e allungato, le similitudini brevi e quelle a grappolo presentano forme e funzioni simili presso i due autori, sia semantiche, sia narratologiche, e in entrambi più largamente gnoseologiche. Le similitudini sono apparse come struttura fondamentale della *Commedia* e dei romanzi gaddiani (ma presente in quasi tutta l'opera di Gadda).

Dante ha sempre presente la relazione verticale tra il mondo che racconta e il mondo in cui e per cui racconta e di questa si serve per esplorare e far conoscere il primo;

in ogni punto della sua narrazione ha presente tutta l'architettura che costituisce il suo campo di ricerca e la speculare architettura che sorregge il suo poema. Le similitudini continue sono la messa a nudo di questa architettura, la riproduzione testuale delle relazioni che rilegano tutto il 'volume' dell'universo. Anche in Gadda il continuo ricorso alle similitudini, invece che alle metafore (differenza su cui ci soffermeremo al capitolo 8), mette in mostra il nudo meccanismo relazionale e significante, diventando emblema dell'euresi in cui si sostanzia la sua operazione letteraria: una continua ricerca di 'fili' nella complessità, che tuttavia non possono, nel suo caso, rilegarsi in un 'volume' chiuso.

La similitudine, forma base della relazione tra elementi differenti, è meccanismo costitutivo dell'onnicomprensione della varietà verso la verità che si sta chiamando *satura*.

6 – Neologismo

In questo terzo e ultimo capitolo della sezione seconda, dedicata all'analisi stilistica della 'varietà' in Dante e Gadda, si restringe il *focus* microtestuale dalla varietà di molti elementi accostati (enumerazione), alla varietà di due o più elementi legati direttamente (similitudine), alla varietà di due o più elementi condensati in una sola parola: il neologismo, nello specifico, composto. La necessità di rivelazione di una infinita varietà percepita come interrelata si osserva in modo peculiare nella tendenza di Dante e Gadda a combinare elementi diversi del linguaggio a disposizione per formarne di nuovi, che sanciscano la nascita di nuovi significati, di inediti modi di conoscere il reale.

Partiamo da una considerazione di Luigi Matt:

È difficile allo stato attuale degli studi avere un'idea precisa delle dimensioni del fenomeno dell'invenzione lessicale in Gadda; ma a partire da ciò che si ricava dai glossari sistematici fin qui prodotti, si può tranquillamente stimare che il numero di coniazioni gaddiane sia pari a molte migliaia: una quantità che non sembra avere corrispettivi nella grande letteratura italiana, se si esclude il caso di Dante, imparagonabile da tutti i punti di vista.¹

Che Dante sia figura 'imparagonabile da tutti i punti di vista' (ma ciò si potrebbe dire anche per Gadda) è assunto che limita e guida tutta la presente ricerca, allo stesso tempo, sfidandola. Infatti, la stessa osservazione che Dante e Gadda condividano, forse essi soli nella tradizione letteraria italiana in maniera così peculiare, il ruolo di prolifici neologisti ci invita ad accostarli proprio da questo punto di vista.

Il neologismo è un'altra cifra stilistica dantesca e gaddiana e qui lo si analizzerà come terza forma della relazionalità della loro scrittura, terzo mezzo della loro operazione etico-gnoseologica, condensazione essenziale della *satura*. Ciò che si cerca di dimostrare in questa sezione seconda è che enumerazione, similitudine e neologismo sono i principali modi in cui si declinano retoricamente le idee su letteratura e lingua osservate nella prima sezione, nonché le strutture che legano più direttamente e specificamente Dante e Gadda e che in quanto tali possono aiutarci a illuminarli a vicenda.

Nel primo paragrafo si introdurranno le tipologie di neologismi che si è deciso di analizzare, parasinteti paradisiaci danteschi e composti con trattino gaddiani, sottolineandone, come si è fatto per enumerazione e similitudine, il valore gnoseologico

¹ Matt, *Gadda*, pp. 21-22.

in Dante e Gadda; nel secondo paragrafo si confronterà ulteriormente la funzione gnoseologica delle due tipologie scelte in Dante e in Gadda, leggendo alcuni neologismi danteschi in chiave metaletteraria (una delle nostre chiavi di lettura privilegiate); nel terzo e ultimo paragrafo si analizzeranno a confronto i neologismi danteschi e gaddiani, come insiemi sistematici e nei loro contesti, e vedremo come essi siano al contempo simboli e generatori di *satura*.

6.1 – ‘Combinazioni-possibilità’: i neologismi composti

Si accosteranno due modelli di formazione lessicale diversi che si ritiene permettano di ragionare su analogie e differenze nelle generali attitudini e necessità dei due autori di creare nuove parole: i neologismi parasintetici paradisiaci in Dante e i neologismi composti con trattino in Gadda.

Dalla compilazione della voce ‘Neologismi’ dell’*Enciclopedia Dantesca* da parte di Ghino Ghinassi nel 1970,² lo studio dei neologismi danteschi si è quasi sempre concentrato sulla serie di verbi parasintetici che compare nel *Paradiso*. Il parasinteto è definito, nel *Vocabolario Treccani*, come un ‘composto derivato da un nome o da un aggettivo con l’aggiunta simultanea di un prefisso e di un suffisso’;³ i neologismi parasintetici danteschi sono tutti verbi, e quasi tutti riflessivi, formati dalla combinazione non solo di nomi o aggettivi, ma anche, originalmente, di avverbi e pronomi personali, con un prefisso e il suffisso verbale: il tipo *incielare* (*Par.*, III. 97), *trasmodarsi* (*Par.*, XXX. 19), *disunarsi* (*Par.*, XIII. 56). Analizziamo questa tipologia onomaturgica perché in Dante maggioritaria e largamente riconosciuta come caratteristica, oltre che funzionale al discorso che si sta conducendo.

Sebbene anche i parasinteti possano considerarsi al limite dei composti, le neoformazioni propriamente composte sono costituite da elementi che hanno tutti significato pienamente autonomo (a differenza del peso semantico debole di prefissi e suffissi nei primi). Gadda conia un gran numero di composti, spesso caratterizzati dalla presenza di un trattino, a formare accumuli di elementi. Per citare subito un limite, osservato già da Matt, il tipo: *istero-pappagallo-ecolalico-vulvaceo-sadica* (*EP*, 306),⁴

² Ghino Ghinassi, ‘Neologismi’, in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di Umberto Bosco, 5 voll. + Appendice (Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1970-78), IV, 37-38.

³ ‘Parasinteto’, in *Vocabolario Treccani*, <<http://www.treccani.it/vocabolario/parasinteto/>>.

⁴ Luigi Matt, ‘Invenzioni lessicali gaddiane. Glossarietto di *Eros e Priapo*’, *I quaderni dell’ingegnere*, 2 (2004), 97-182 (p. 110).

oppure *lingua-croconsuelo* (C, 733; dove anche il secondo componente è neologismo per dire ‘gorgonzola’, cibo-ossessione ne *La cognizione del dolore*). Questi particolari neologismi non sono stati lemmatizzati nei due glossari di invenzioni lessicali gaddiane al momento disponibili, redatti da Paola Italia, per le opere milanesi,⁵ e da Luigi Matt, per *Eros e Priapo*,⁶ come spiegano rispettivamente Italia e Matt, per ‘la loro unicità e intraducibilità’ (p. xciv) e perché vi ‘sono riconoscibili in realtà più elementi lessicali’ (p. 110). Italia, tuttavia, ne fornisce un cospicuo campione, diviso secondo le categorie grammaticali dei componenti. Anche questa tipologia si è scelta per la sua sistematicità nell’opera gaddiana e sua peculiarità e perché particolarmente funzionale a questo confronto.

Ghinassi rende conto del fatto che, se l’attività onomaturgica dantesca è stata riconosciuta e ammirata, oltre che ‘giudicata con riserva’ (Bembo), sin dai commentatori e critici più antichi, ‘nel giudicare [...] i singoli neologismi e la loro effettiva novità, i filologi moderni sono più prudenti dei loro predecessori’.⁷ Egli ritiene perciò che l’osservazione di ‘modelli formativi e compositivi’ preponderanti sia da preferire alla mera, incerta, raccolta di conî e si sofferma appunto sul modello dei verbi parasintetici, quasi tutti concentrati nel *Paradiso*, dividendoli secondo il prefisso e la categoria grammaticale di derivazione.⁸ La natura sistematica dei parasinteti verbali paradisiaci era già stata evidenziata da Contini: ‘Non si tratta solo della copia (la forza neologistica preme ovunque nella *Commedia*), ma della sistematicità, in qualche modo della categorialità, del neologismo’, che, a partire dalla sua analisi di *Paradiso* XXVIII, il critico collega all’‘esperienza inedita da comunicare’.⁹ Tutti i successivi lavori sui neologismi danteschi si risolvono di fatto nello studio di questa categoria, e specie in relazione con il *tópos* dell’ineffabilità, caratteristico della terza cantica. Nel 1983 Joan M. Ferrante inserisce i neologismi tra le strategie retoriche (ripetizione, parole-rima, immagini, ecc.) con cui Dante, nel *Paradiso*, ‘stretching his medium to its limits’, cercherebbe di riflettere l’‘essenza del divino’, avvicinando il linguaggio umano a Dio e cercando di superare l’indicibilità di quel regno.¹⁰ Anche Brenda Deen Schildgen, in uno studio del 1989,

⁵ Italia, *Glossario*: le opere considerate sono *La meccanica*, *San Giorgio in casa Brocchi*, *L’incendio di via Keplero*, *Un fulmine sul 220*, *L’Adalgisa*.

⁶ Matt, ‘Invenzioni lessicali gaddiane’.

⁷ Ghinassi, ‘Neologismi’, p. 37.

⁸ Ghinassi, ‘Neologismi’, p. 37.

⁹ Gianfranco Contini, ‘Un esempio di poesia dantesca (Il canto XXVIII del “Paradiso”)', in *Un’idea di Dante*, pp. 191-213 (p. 200).

¹⁰ Joan M. Ferrante, ‘Words and Images in the *Paradiso*: Reflections of the Divine’, in *Dante, Petrarch, Boccaccio. Studies in the Italian Trecento. In honor of Charles S. Singleton*, a cura di Aldo S. Bernardo e

insiste sul ruolo dei neologismi paradisiaci come tentativi di avvicinare l'umano al divino: 'Dante's coining is a joyful attempt to expose the "truth" and to combine the mutable and the immutable, or the word and the Word',¹¹ e la funzione di 'esporre la verità' ci interessa qui particolarmente. Schildgen contestualizza il fiorire dei neologismi danteschi nella tradizione retorica classica e medievale e ne riconosce lo scarto rispetto alle occasionali concessioni che questa ammetteva (si ricordi Orazio, di cui al capitolo 3) per la rappresentazione di entità religiose: '[he] revels in them for their own sake',¹² Dante non sembra riempire singoli 'buchi' lessicali, bensì è impegnato a gettare un ponte su una distanza metafisica con una 'flamboyant demonstration of how poetry can explore the composition of the universe'.¹³ Rispetto a Ferrante, tuttavia, Schildgen sottolinea maggiormente il *côté* umano dei neologismi, il fatto che essi rappresentino paradossalmente, come si anticipava al capitolo 3 sulla variabilità linguistica, l'estrema possibilità di tensione del linguaggio verso la verità divina e insieme la sua debolezza: 'Declaring language as a human medium, they express the poet's desire to stretch its bounds, but at the same time they display poetry's ultimate incapacity to make the unknowable known' (e su questo si rifletterà soprattutto al capitolo 7, a proposito del *tópos* dell'ineffabilità).¹⁴ Più di recente, Joseph Luzzi interpreta i neologismi danteschi, focalizzandosi sulla similitudine della 'fronda | in ramo' di *Paradiso* XXVI, come simboli di resurrezione, in linea con la poetica paradisiaca.¹⁵ Paola Ureni, su cui si tornerà a breve, collega ancora i neologismi parasintetici danteschi alla sfida dell'ineffabilità e ne individua la necessità come veicoli espressivi dell'immediatezza della conoscenza intellettuale potenziata che caratterizza il terzo regno.¹⁶

Anche per quanto riguarda i neologismi gaddiani è più utile considerare l'intero sistema piuttosto che attribuire i singoli conî, per alcuni dei quali, nota Italia, 'non si è potuto affermare con sicurezza la paternità gaddiana', come accade per Dante: bisogna infatti tenere conto della diffusione nel parlato non documentata o della "trasparenza" delle costruzioni linguistiche di Gadda, che ha introdotto nella lingua scritta molte di

Anthony L. Pellegrini (Binghamton, NY: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1983), pp. 115-32.

¹¹ Brenda D. Schildgen, 'Dante's Neologisms in the *Paradiso* and the Latin Rhetorical Tradition', *Dante Studies*, CVII (1989), 101-19 (p. 110).

¹² Schildgen, 'Dante's Neologisms', p. 104.

¹³ Schildgen, 'Dante's Neologisms', p. 110.

¹⁴ Schildgen, 'Dante's Neologisms', p. 110.

¹⁵ Joseph Luzzi, "'As a Leaf on a Branch...': Dante's Neologisms', *PMLA*, 125, 2 (2010), 322-36.

¹⁶ Paola Ureni, 'Parasinteti verbali con prefisso "-in" e conoscenza intellettuale nel *Paradiso*', *Tenzzone*, 16 (2015), 143-64.

quelle innovazioni linguistiche che a tutt'oggi risultano di uso comune',¹⁷ quindi talvolta si tratta più di fenomeni linguistici di largo e lungo raggio. Le categorie di neoformazioni gaddiane individuate da Italia e Matt sono molto varie: neoformazioni suffissali e prefissali, alterative, parasintetiche, composte (endogene ed esogene, a seconda che combinino elementi italiani o non italiani), permutazioni, toponimi e antroponimi, prestiti, neologismi semantici. Si è deciso qui di non comparare ai parasinteti danteschi i parasinteti gaddiani (*addomenicarsi*, *inchampagnato*, *sflagottarsi*, ecc.), perché si vuole condurre un confronto tra i sistemi più caratterizzanti i due autori, e crediamo che i composti con trattino lo siano più dei parasinteti in Gadda; inoltre, si è sentita la necessità di approfondire una categoria che, nonostante sia largamente riconosciuta appunto come caratteristica, non è ancora stata registrata compiutamente. Ci interessiamo, come per enumerazione e similitudine, alle strutture fondanti più che a singoli elementi sparsi (come sarebbero i parasinteti gaddiani). Italia indica il settore dei composti come 'uno dei più ricchi di esempi dell'inventività gaddiana',¹⁸ richiamandosi a Roscioni ('è procedimento frequentissimo')¹⁹ e Contini ('realizzazione estrema di quel corto circuito lessicale che è la formazione "pitecàntropi-granoturco"'),²⁰ il quale ultimo contestualizza la pratica nell'ambito della scrittura espressionista (specie Giovanni Boine), come poi anche Italia ('affinità con un procedimento già futuristico e tipicamente espressionistico').²¹ Sia Roscioni (che lo raggruppa a tutta la rosa di 'accorgimenti che permettono di esperire [...] il potenziale semantico delle parole')²² sia Italia collegano questo procedimento onomaturgico alla gnoseologia gaddiana:

Più numerose e intricate sono le relazioni tra le cose, e più necessario è il ricorso a figure grammaticali e retoriche particolari. Ma, a rigore, tali espedienti sono indispensabili anche alla rappresentazione dell'avvenimento o dell'oggetto più semplice. Perché i dati apparentemente più elementari, non meno di quelli più complessi, riflettono e implicano fatti e oggetti innumerevoli.²³

In questo settore [...] si manifesta maggiormente la volontà gaddiana di '*omnia circumspicere*', di comprendere e sintetizzare le relazioni infinite fra le cose, sicché elementi fra loro estranei

¹⁷ Italia, *Glossario*, p. lxxxv.

¹⁸ Italia, *Glossario*, p. xcvi.

¹⁹ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, p. 11.

²⁰ Contini, *Quarant'anni d'amicizia*, p. 22.

²¹ Italia, *Glossario*, p. xcvi.

²² Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, p. 11.

²³ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, pp. 11-12.

possono essere messi in relazione in modo apparentemente stridente (da cui l'effetto straniante prodotto sul lettore), ma in realtà svelando legami più profondi e sottili.²⁴

'*Omnia circumspicere*', 'comprendere e sintetizzare', 'svelare': questi sono i moventi strutturali alla luce dei quali si confrontano qui i due modelli di formazione introdotti.

L'onnicomprensione della varietà che si sta osservando in questa tesi ha nei neologismi parasintetici e composti il suo estremo: non solo questi condensano elementi eterogenei, ma sono essi stessi varietà della lingua, lingua nuova, variazione, possibilmente infinita, della lingua da sé stessa. E così come gli altri modi della varietà, e forse dunque ancor di più, essi rappresentano sintomo 'fisiologico' della tensione alla rivelazione della complessità della realtà, della sua verità, che si sta riconoscendo in Dante e Gadda.

6.2 – 'Inserire' e 'inmillare': i neologismi come coordinazioni gnoseologiche

La proprietà che più ci spinge a confrontare queste due categorie di neologismi in Dante e Gadda e che riteniamo il loro principale elemento comune, principio guida di questa seconda sezione della tesi, è il valore di 'relazione': parasinteti e composti sono combinazioni di parti diverse, messe in relazione in un unico lessema, a contribuire alla sintesi di un nuovo significato. Questo è particolarmente evidente nei composti con trattino, dove il trattino è il segno nudo della relazione; mentre i parasinteti presentano una fusione già avvenuta, tanto più veloce poiché si tratta della modificazione di un solo centro lessicale ad opera di minimi modificatori periferici (il prefisso e il suffisso). I parasinteti rimangono tuttavia delle relazioni e in particolare attuano formalmente, nella *Commedia*, la relazione essenziale che regge il mondo dantesco e che ne determina la complessità, ovvero quella uomo-Dio. In questo paragrafo adotteremo la forma dei parasinteti paradisiaci danteschi a simbolo metaletterario della pratica onomaturgica gnoseologica sia di Dante sia di Gadda.

Come già anticipato, Ureni ha recentemente interpretato i neologismi parasintetici paradisiaci danteschi come strumenti di espressione dell'immediatezza della conoscenza, potenziata, che caratterizza i beati:

²⁴ Italia, *Glossario*, pp. xciv-xcvi.

La contemplazione intellettuale non solo consente di conoscere le forme universali emergenti dalla spoliazione del fantasma delle cose materiali percepite dai sensi, ma anche direttamente, *sine discursu*, le intelligenze separate fino alla luce divina. [...] Le forme parasintetiche in ‘-in’ [*sic*] concorrono alla espressione della conoscenza intellettuale immediata, indipendente dal dispiegarsi temporale e narrativo.²⁵

La studiosa ne individua un modello latino negli esempi ‘*imbuere*’, significante in Alberto Magno compenetrazione tra intelletto e cosa intelletta, ‘*invideo*’, che indica il ‘penetrare della vista’, e ‘*intueor*’, che significa la ‘simultaneità della conoscenza visiva’. Così come nei precedenti latini, nei neologismi parasintetici danteschi il prefisso ‘in-’ veicolerebbe questa idea di penetrazione del soggetto conoscente nell’oggetto conosciuto e viceversa, che è specialmente e divinamente simultanea, immediata e completa nel paradiso.²⁶

D’i Serafin colui che più s’india.

(*Par.*, IV. 28)

s’io m’intuassi, come tu t’inmii.

(*Par.*, IX. 81)

‘Indiarsi’ esprime la profondità della conoscenza divina, una vera e propria compenetrazione e partecipazione con Dio, da parte delle intelligenze angeliche; nel secondo verso citato, attraverso la formazione di arditissimi parasintetici da pronomi personali, è evidenziata l’opposizione tra le speciali capacità conoscitive dei beati, quasi ingresso nell’altro e identificazione con esso, e quelle ancora imperfette del pellegrino. Uscendo dalla rappresentazione delle modalità conoscitive attive all’interno della finzione paradisiaca, si potrebbero adottare i prefissi ‘in-’ e ‘trans-’ in senso più largo come simboli della penetrazione conoscitiva che globalmente Dante autore richiede alla lingua del suo poema (insieme alle relazioni per similitudine): neologismi che portano letteralmente il soggetto umano nella dimensione profonda (‘in-’) e ulteriore (‘trans-’) del paradiso, e, anche al verso opposto sulla stessa direzione di profondità, un oggetto divino ineffabile ‘tirato’ dentro un significante umano, incapsulato in una parola più o meno intelligibile, compreso simultaneamente in quella parola. Usando un mezzo umano, Dante deve continuamente compiere questa operazione, cercare di coprire questo *gap* ontologico, soprattutto nel *Paradiso*, tendendo dei ponti espressivi.

²⁵ Ureni, ‘Parasinteti verbali’, p. 145.

²⁶ Ureni, ‘Parasinteti verbali’, pp. 146-48.

Anche il processo conoscitivo gaddiano è un processo di relazione reciprocamente modificativa di soggetto e oggetto: Gadda, come si notava al capitolo 2, nella *Meditazione milanese* afferma che ‘Procedere, conoscere è *inserire alcunché nel reale*, è, quindi, *deformare* il reale’ (p. 863). Tuttavia, egli non ha a che fare con un’unica trascendente relazione soggetto-oggetto, cui tutte le relazioni del cosmo si riconducono, ma la realtà per come lui la percepisce è fatta di relazioni infinite, è ‘gomitolo’ di sistemi di sistemi, in cui anche l’io conoscente è a sua volta sistema di sistemi. Così, come il viaggio dantesco tenta di percorrere quell’unica relazione creature-Dio, il processo gaddiano di conoscenza e rappresentazione implica il continuo inseguimento delle infinite relazioni della sua realtà: lo stesso meccanismo osservato alla base delle similitudini. Si tratta, comunque, in entrambi i casi, di relazioni infinite, in profondità ed estensione: infinitamente profondo ed esteso è il ‘nodo’ divino per Dante; infinitamente profondo ed esteso è il ‘nodo’ di Gadda (anche se sono due diversi tipi di infinito, come sappiamo).

Raccogliendo tutto il discorso sulla gnoseologia dantesca e gaddiana, potremmo qui prendere la serie di neologismi paradisiaci in ‘in-’ come simboli della globale operazione espressiva di entrambi gli autori, tanto più in quanto di per sé esempi concreti di ‘inserzione’ di ‘alcunché nel reale’ esistente della lingua. Si tratta di verbi, dunque azioni, ma riflessivi, ‘o più esattamente medî’, come nota Contini, ‘e cioè riferiti al soggetto, di cui perciò movimentano metaforicamente la descrizione ontologica, senza propriamente cadere nell’azione’.²⁷ Quindi, si tratta di condizioni del soggetto, processi profondi di modificazione del soggetto e, in qualche modo, come si è visto, dell’altro termine coinvolto in tale modificazione, che è inglobato nel verbo stesso: una ‘grammatica delle metamorfosi’,²⁸ per riprendere un’altra efficace definizione continiana. Se i processi di conoscenza dantesco e gaddiano sono movimenti nei quali il soggetto plasma la realtà, essendone a sua volta modificato, questi neologismi danteschi possono rappresentare un utile segno metaletterario di tali viaggi in profondità.

I parasinteti paradisiaci potrebbero anche essere adottati come utili emblemi della dimensione, ancora infinita, di estensione, oltre che di profondità, delle operazioni conoscitive dantesca e gaddiana.

[...] non si disuna
da lui né da l’amor ch’a lor s’intrea.
(*Par.*, XIII. 56-57)

²⁷ Contini, *Un’idea di Dante*, p. 200.

²⁸ Contini, *Un’idea di Dante*, p. 200.

ed eran tante, che 'l numero loro
più che 'l doppiar de li scacchi s'innilla.
(*Par.*, XXVIII. 92-93)

Dio è uno, ma anche infinito; e, allo stesso tempo, è sia uno che trino. Per sbrogliare tale nodo teologico, Dante, oltre che ricorrere all'“enumerazione di numeri” vista al capitolo 4 (*Par.*, XIV. 28-29), inventa dei verbi che rendano il fluido compenetrarsi dei numeri finiti ‘uno’ e ‘tre’: la trinità non è tre, è un ‘farsi tre’ essendo anche ‘uno’, non è un numero statico. Nel secondo luogo citato l'infinità degli angeli è rappresentata attraverso un *tópos* della poesia provenzale di cui rende conto Chiavacci Leonardi: ‘il doppiar de li scacchi è allusione a una nota storiella di origine araba, per la quale l'inventore del gioco chiese in cambio al re di Persia tanti chicchi di grano quanti appunto se ne sarebbero ottenuti raddoppiando il loro numero ad ogni casella [...]. L'allusione era topica, per dire numero grandissimo’.²⁹ Si ricordi lo studio di Usher sulle espressioni numeriche per indicare la folla nell'oltremondo dantesco: se ‘mille’ ‘is any large number’, ‘*più di mille* is literally countless’ e in questo luogo citato ‘Dante’s attempt to stretch *mille* to its expressive limits results in the daring neologism *inmillarsi*’.³⁰ Schildgen osserva che ‘numbers are concrete abstractions, but Dante confounds their numerical stability, by making them reflexive verbs, numbers multiplying themselves, pointing to infinity. This is particularly appropriate for the mystery of God’s infinity and trinity’ (misteri corrispondenti ai due casi citati).³¹ La complessità d'indagine delle infinite realtà cui fanno fronte Dante e Gadda non è solo profondità concettuale, ma anche vastità e varietà quantitativa. La tipologia particolare dei neologismi paradisiaci numerici potrebbe a sua volta essere adottata come simbolica dell'estensione dell'esplorazione conoscitiva dei due autori. Questa immagine del ‘farsi’ di un numero e di un suo continuo tendere a infinito, veicolata dal verbo parasintetico riflessivo, può ben rappresentare l'idea di proliferazione della lingua che qui si indica con ‘*satura*’. È la lingua stessa di Dante che ‘s'innilla’ mentre egli conia il termine ‘inmillarsi’ e sono anche, allo stesso modo, le parole di Gadda a ‘inmillarsi’ quando proliferano sui trattini dei suoi personalissimi composti. I due tipi di neologismi in oggetto rappresentano un ‘inmillarsi’, nella loro forma e nella loro

²⁹ Chiavacci Leonardi, *ad locum* (*DDP*).

³⁰ Usher, ‘Più di mille’, p. 65.

³¹ Schildgen, ‘Dante’s Neologisms’, p. 112.

sistematicità. Nei parasinteti danteschi il suffisso verbale rende azione la relazione prefisso + radicale, un'azione che è poi resa infinitamente perpetua dal riflessivo; e la serie stessa dei neologismi nel *Paradiso* è un infinito proliferare linguistico che va oltre la singola occasione, è un sistema che serve a dare il tono a tutta quella figurazione, a far capire che usare una lingua che non esiste è il minimo, e il massimo, che lì si possa fare. I trattini gaddiani, a loro volta 'inmillano' parole, ne generano una sull'altra (come i 'grappoli' di similitudini), aprono continuamente singoli concetti alle infinite relazioni di cui l'autore vede comporsi il reale, come a volerle visivamente ridisegnare nel testo, come se non bastassero mai le parole che ci sono già; e, ancora, considerata l'intera congerie nel suo insieme, se mai possa essere circoscritta, questa mostra un impiego quasi 'infestante', un 'tic' pervasivo, come le similitudini brevi (e sull'affinità di queste due strategie in Gadda si tornerà a breve).

Le combinazioni eterogenee con cui Dante e Gadda si cimentano hanno la libertà di un gioco, ma si tratta di un gioco serio, le cui regole affondano nelle ragioni stesse della conoscenza e della rappresentazione, momenti che per Dante e Gadda si incontrano nel testo letterario. Si tratta del 'gioco' originario della lingua, e specie della lingua letteraria, di dare i nomi alle cose della realtà, che è rianimato ed esasperato laddove tale realtà è esplorata o intuita in una sua trascendenza o complessità inedita. Questo gioco serio, come tutti i giochi e soprattutto perché 'serio', ha un limite: se il suo scopo è comprendere e far comprendere la verità della realtà, una lingua del tutto nuova non condurrebbe ad alcun risultato, poiché non sarebbe riconducibile ad alcun senso noto e non metterebbe in relazione il soggetto conoscente con il nuovo da conoscere, sarebbero due sistemi isolati.

Dante, come si è visto, scrive per missione, 'in pro del mondo che mal vive', e può e deve usare tutti gli strumenti a sua disposizione in virtù di questo alto movente; perciò non può permettersi di inventare una nuova lingua per un nuovo mondo, poiché rimarrebbero oscuri sia lingua che mondo. Marco Ariani, nel suo studio sui 'metaforismi' danteschi, indica lo Pseudo-Dionigi Areopagita come fonte principe del viaggio paradisiaco di Dante e ne richiama la teoria delle 'difformi somiglianze', secondo cui per rappresentare il divino devono essere ricercate le immagini più turpi affinché si eviti che riferimenti più preziosi vengano scambiati per verità, quando invece ogni forma sarebbe indegna a contenere il significato divino. Secondo questa teoria, il lettore andrebbe costretto a recepire tali 'difformi somiglianze' come *velamina* di qualcosa di molto più profondo ed essa è giustificata dal fatto che tutto il creato è portatore del suggello divino

e significante, seppur per diversi gradi, il creatore.³² Il metaforismo dantesco attinge dal basso per spiegare l'alto, è un' 'abissale escursione cosmico-mistica' necessaria a chi 'solo da sensato apprende'.³³ I neologismi potrebbero essere collocati in questa generale operazione transuntiva, in quanto nuovi significanti creati dall'unione di significanti già esistenti, al fine di collegare quei significati originari a un concetto nuovo, creando un significato nuovo. Tali combinazioni, superato l'impatto della *novitas*, sono infatti essenzialmente semplici, come anche i minimi elementi di cui sono composte.

La missione gaddiana votata alla verità sembra, come si è detto, diversamente pubblica rispetto a quella dantesca (cfr. capitolo 1); tuttavia, il problema del punto di partenza linguistico da cui muovere la spinta conoscitivo-espressiva è molto ben presente anche a Gadda: si ricordi il 'limite inferiore' di rielaborazione della lingua per lo scrittore, limite che potrebbe anche eventualmente essere non rispettato, a condizione che 'la disgregazione e la nuova integrazione del materiale primo sia motivata' (*VM*, 486). Come osserva Italia, Gadda muove 'sempre da elementi appartenenti alla lingua, di cui conserva una parte di significato che assicura la decifrabilità della neoformazione'.³⁴

La motivazione etico-filosofica deve essere sempre operante, anche quando lo scrittore-coordinatore diventa scrittore-creatore. I due grandi neologisti, come si vedrà dagli esempi seguenti, sono in realtà grandi coordinatori, che anche quando sembrano creare il nuovo di fatto coordinano l'esistente, gettando un ponte tra esso e la verità inedita che cercano di rivelare.

6.3 – I neologismi come simboli e generatori di *satira*

Posti i suoi termini strutturali e teorici, ora procediamo con la comparazione vera e propria, partendo dai sistemi di neologismi nel loro complesso, per passare poi all'analisi dei modi e delle funzioni dei neologismi nei rispettivi contesti, in alcuni esempi singoli.

Per Dante l'insieme è, più o meno, chiuso (per continuare l'opposizione chiuso/aperto): quello dei neologismi parasintetici codificati da Di Pretoro³⁵ e Ghinassi

³² Pseudo-Dionigi Areopagita, *De Caelesti Hierarchia*, II, 1, in *Corpus Dionysiacum*, a cura di Günter Heil e Adolf Martin Ritter, 2 voll. (Berlino, New York: Walter De Gruyter, 1991), II, 9-10.

³³ Marco Ariani, 'I "metaphorismi" di Dante', in *La metafora in Dante*, a cura di Marco Ariani (Firenze: Olschki, 2009), pp. 1-57.

³⁴ Italia, *Glossario*, p. lxxxvi.

³⁵ P.A. Di Pretoro, 'Innovazioni lessicali nella *Commedia*', *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, s. 8, CCCLXVII (1970), 263-97.

nel 1970,³⁶ pur con le riserve già menzionate rispetto all'effettiva attribuzione di alcuni termini. Questo è, più o meno, l'insieme:

trasumanare (*Par.*, I. 70), incielare (*Par.*, III. 97), indiarsi (*Par.*, IV. 28), adduare (*Par.*, VII. 6), incinquarsi (*Par.*, IX. 40), inluiarsi (*Par.*, IX. 73), intuarsì (*Par.*, IX. 81), inmiarsi (*Par.*, IX. 81), insemprarsi (*Par.*, X. 148), disunarsi (*Par.*, XIII. 56), intrearsi (*Par.*, XIII. 57), insusarsi (*Par.*, XVII. 13), infuturarsi (*Par.*, XVII. 98), ingigliarsi (*Par.*, XVIII. 113), inventrarsi (*Par.*, XXI. 84), impolarsi (*Par.*, XXII. 67), inleiarsi (*Par.*, XXII. 127), inzaffirarsi (*Par.*, XXIII. 102), inforsarsi (*Par.*, XXIV. 87), infrondarsi (*Par.*, XXVI. 64), imparadisare (*Par.*, XXVIII. 3), inmillarsi (*Par.*, XXVIII. 93), internarsi (*Par.*, XXVIII. 120), divimarsi (*Par.*, XXIX. 36), ingradarsi (*Par.*, XXIX. 130), trasmodarsi (*Par.*, XXX. 19), immegliarsi (*Par.*, XXX. 87), squadernarsi (*Par.*, XXXIII. 87), indovarsi (*Par.*, XXXIII. 138).

Come si può notare, il procedimento è sistematico e diffuso in tutto il *Paradiso*. Non si tratta, dunque, di gesti d'occasione, bensì di una strategia retorica, o meglio, di una tendenza quasi spontanea, atta a rispondere alle particolari sfide cui deve far fronte il poeta in quella cantica, che possiamo assumere come estremi della complessiva sfida del poema.

Si rimanda l'analisi del primo e dell'ultimo neologismo, 'trasumanare' e 'indovarsi', al prossimo capitolo, sull'ineffabilità. L'unico altro con prefisso 'trans-' è 'trasmodarsi', che si presenta in un contesto simile a quello che si vedrà per 'trasumanare':

Se quanto infino a qui di lei si dice
fosse conchiuso tutto in una loda,
poca sarebbe a fornir questa vice.
La bellezza ch'io vidi si trasmoda
non pur di là da noi, ma certo io credo
che solo il suo fattor tutta la goda.
Da questo passo vinto mi concedo
più che già mai da punto di suo tema
soprato fosse comico o tragedo.
(*Par.*, XXX. 16-24)

La bellezza del riso di Beatrice sulla soglia dell'empireo è di altra natura sia rispetto alla condizione terrena, sia rispetto alla condizione paradisiaca fin lì sperimentata: come il

³⁶ Ghinassi, 'Neologismi'.

‘trasumanar’ del primo canto, questa nuova coniazione è subito seguita da una dichiarazione di scacco espressivo, secondo una dialettica tra forza e debolezza del linguaggio di cui si anticipava sopra e che si approfondirà meglio al capitolo 7.

Altro esempio di neologismo esprime la particolare condizione paradisiaca è nello stesso canto xxx il verbo ‘immegliarsi’, riferito alla virtù del fiume in cui prende forma l’empireo: ‘l’onda | che si deriva perché vi s’immegli’ (vv. 86-87).

Al paradiso come particolare luogo e alle sue sezioni spaziali si riferiscono ‘incielare’, ‘insusarsi’, ‘impolarsi’ e ‘imparadisare’. ‘Perfetta vita e alto merto inciela | donna più sù’ (*Par.*, III. 97) indica la collocazione paradisiaca di Santa Chiara; ‘O cara piota mia che sì t’insusi’ (*Par.*, XVII. 13) si riferisce invece alla collocazione di Cacciaguida; ancora l’empireo ‘non è in loco e non s’impola’ (*Par.*, XXII. 67), ovvero non è in nessun luogo e non ha poli; infine, Beatrice ‘mparadisa’ la ‘mente’ di Dante (*Par.*, XXVIII. 3), ossia la conduce in paradiso.

L’infinità temporale della condizione paradisiaca è invece significata da ‘insemprarsi’: ‘colà dove gioir s’insempra’ (*Par.*, X. 148). Un’infinità temporale, ma tra il terreno e l’escatologico, indicano anche i profetici ‘incinquarsi’ e ‘infuturarsi’, riferiti, rispettivamente, alla gloria di Folchetto di Marsiglia (‘pria che moia, | questo centesimo anno ancor s’incinqua’, *Par.*, IX. 40) e di Dante stesso (nella profezia di Cacciaguida già vista: ‘poscia che s’infutura la tua vita’, *Par.*, XVII. 98).

I neologismi denominali sono di solito quelli a maggiore carica figurativa, contenenti delle immagini vere e proprie. ‘Ingigliarsi’ è riferito a uno stadio della coreografia formata dagli spiriti del cielo di Giove, prima una ‘M’, poi un giglio (‘L’altra beatitudo, che contenta | pareva prima d’ingigliarsi a l’emme’, *Par.*, XVIII. 112-13), neologismo che coglie il passaggio dinamico e quasi magico da una forma all’altra; l’‘infrondarsi’ dell’‘orto | de l’ortolano eterno’ già visto (*Par.*, XXVI. 64-65) significa ‘che si compone di fronde’, ma è anche interpretato come ‘si adorna’;³⁷ ‘inzaffirarsi’ si riferisce all’azione di Maria sul cielo delle stelle fisse: ella è ‘il bel zaffiro | del quale il ciel più chiaro s’inzaffira’ (*Par.*, XXIII. 101-02), nel senso che ‘si adorna’ e anche ‘si colora’ della luce che la gemma metaforica emana.³⁸

Si sono già visti i neologismi danteschi ‘numerali’, cui si aggiungono ‘adduare’, riferito alla doppia gloria imperiale e paradisiaca di Giustiniano (‘essa sustanza, | sopra la

³⁷ Cfr. Bernardino Daniello, Baldassare Lombardi, G.A. Scartazzini-G. Vandelli e altri, *ad locum* (DDP).

³⁸ Cfr. Lombardi, Scartazzini, Giuseppe Campi, Scartazzini-Vandelli, Emilio Pasquini-Antonio Quaglio, Chiavacci Leonardi e altri, *ad locum* (DDP).

qual doppio lume s'addua', *Par.*, VII. 5-6), e 'ingradarsi', nel suo contesto simile a 'inmillarsi' e riferito all'infinito numero degli angeli:

Questa natura sì oltre s'ingrada
in numero, che mai non fu loquela
né concetto mortal che tanto vada.
(*Par.*, XXIX. 130-32)

Anche qui il neologismo si abbina a una dichiarazione di ineffabilità dell'infinito, paradossalmente la genera mentre tenta di superarla (i casi di 'trasmodare', 'trasumanare', 'indovarsi').

Gli arditi neologismi composti da pronomi personali già introdotti sono interessati dal fenomeno dell'attrazione reciproca, che caratterizza, come vedremo, anche i composti gaddiani. Infatti, nello stesso canto IX in cui compaiono 'intuarsi' e 'inmiarsi' (riferiti a Folchetto di Marsiglia), si trova anche 'inluiarsi', riferito a Dio: 'Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia' (*Par.*, IX. 73); sempre all' 'ultima salute' è riferito poi anche 'inleiarsi' nel canto XXII ('prima che tu più t'inlei', v. 127).

'Divimarsi' deriva da 'vime' ('legame') e compare insieme ad esso in figura etimologica:

Concreato fu ordine e costruito
a le sustanze; e quelle furon cima
nel mondo in che puro atto fu prodotto;
pura potenza tenne la parte ima;
nel mezzo strinse potenza con atto
tal vime, che già mai non si divima.
(*Par.*, XXIX. 31-36)

Questo canto occupa l'ultima ampia argomentazione teologica del poema: Beatrice chiarisce a Dante l'origine e la natura degli angeli e in ciò rende conto di fatto della creazione e struttura di tutto l'universo. Le terzine citate illustrano chiaramente la tripartizione dell'universo, simultanea alla creazione, tra l'empireo delle 'sustanze' angeliche ('puro atto'), cieli paradisiaci (unione di potenza e atto, materia e forma) e terra (materia, 'pura potenza'): i cieli costituiscono la mediazione tra la pura spiritualità angelica e divina e la corruttibilità umana, sostanziata nel legame tra materia e forma, un

‘vime’ che non si ‘divima’. Questo neologismo in un certo senso anticipa l’ultimo, l’‘indoversi’ che esprime il mistero dell’unione delle due nature umana e divina in Dio. Sempre a rappresentazione del mistero dell’intera creazione Dante conia il già visto ‘squadernarsi’ dell’universo: la sua totalità è un ‘volume’, che però si apre in molteplici ‘quaderni’, ‘sustanze, accidenti e lor costume | quasi conflati insieme’ (*Par.*, XXXIII. 87-89), dove il prezioso latinismo ‘conflati’ ha valore analogo a ‘divima’.

Speciali qualità, speciali quantità, speciali capacità, speciali tempi, luoghi e modi: a cercare di riferire tutto ciò soccorrono gli speciali parasinteti danteschi. Nello specifico, come si è visto, i neologismi danteschi corrispondono ai ‘nodi’ teologici più complessi del *Paradiso*: non a caso Dante, quando si trova di fronte le realtà più inedite, profonde, incommensurabili e ineffabili con il linguaggio esistente, si inventa per esse dei nuovi nomi. Si tratta, come si vede, di un sistema retorico, una strategia specifica della cantica il cui oggetto è il più lontano dalla realtà umana; sebbene presi singolarmente non tutti paiano resi necessari da un *gap* linguistico, tutti insieme tali neologismi mostrano che non sono singoli *gap* linguistici il loro motivo, ma che essi servono a richiedere al lettore di immaginare tutto un ‘oltre’ metafisico, a dare il tono all’espressione, indicando continuamente un livello linguistico, e, prima, conoscitivo, ‘altro’.

Una stessa sistematicità, si diceva, contraddistingue i composti gaddiani con trattino, per i quali si può solo parlare, prevedibilmente, di insieme ‘aperto’: perché sono tanti, in proporzione molti di più dei neologismi parasintetici danteschi, e perché non sono tutti simili (e non sono tutti funzionali al presente discorso). La schedatura che si è compilata sul *corpus* delle opere gaddiane incluse nell’edizione Isella per Garzanti è stata utile a riconoscere le diverse tipologie e funzioni di questi composti, la loro varia collocazione, i loro contesti e le loro co-occorrenze. Prima di tutto, però, essa mostra il sistema come tale: Gadda, come anticipato, sembra avere il ‘tic’ del trattino, del creare catene di parole, non accontentandosi del loro perimetro, in qualsiasi suo testo. Si fornisce della schedatura un campione diviso per tipologie, che esploreremo poi più nel dettaglio:

Definizioni multiple

rigattiera-vivandiera (*SD*, 1035), pesce-serpente (*CDU*, 233), bagnina-cuoca-lavandaia (*VLC*, 365), bigoncioletto-bidet (*AG*, 706), segretario-transfuga (*SD*, 830), harem-bettola (*PDO*, 967), poeta-filosofo-soldato-matematico (*GGP*, 753), casa-tenda-vestito (*CDU*, 194), poeta-mago-occultista (*SD*, 1062), cesta-magazzino (*PDO*, 942), radioamatore-pescatore (*P*, 239), scalone-gipsoteca (*AG*, 801), lucidatore-confessore (*A*, 306), sarta-sibilla (*P*, 151), barbiere-ginnasta

(*CDU*, 160), ulivi-baobab (*SD*, 1004), scrittore-creatore (*VM*, 427), cugino-aiuto (*C*, 581), combinazione-possibilità (*RI*, 406).

Accumuli aggettivali

fumistico-burattinesco-polemico (*VM*, 603), mattutino-energetico-sculettanti-naticanti (*EP*, 321), coloristico-acustico-topografico-spirituale (*RI*, 590), amletico-clinico-sintomatologico (*VM*, 535), istero-pappagallo-ecolalico-vulvaceo-sadica (*EP*, 306), chirurgico-profumieresca (*VM*, 538), stucco-cementizio-floreale (*CDU*, 256), gotico-genovese-sconclusionata (*GGP*, 845), ossequenziale-scaricabarilistico (*P*, 82), cavalleresco-spagnolesco-moralistico-ascetico (*VM*, 537), digito-interrogativa (*P*, 57), dantesco-contadinesco-toscano (*SD*, 1161).

Similitudini-lampo

macellai-scimitarra (*A*, 429, *C*, 693), marito-montone (*SD*, 1008), pitecàntropi-granoturco (*A*, 428, *C*, 692), arcivescovo-serpente (*VLC*, 391), prosatori-fontana (*SD*, 729), scrittore-palo (*VM*, 428), falegname-rana (*AN*, 244), fazzoletti-farfalle (*AN*, 239), romanzo-pettegolaio (*RI*, 479), ramarro-folgore (*C*, 731), urlo-virgola (*MDI*, 34, *VLC*, 305), occhi-gemme (*CDU*, 194, *P*, 147), grammofono-digestione (*CDU*, 221), pianeta-rocchetto (*AN*, 259, *VLC*, 302), eleganza-flanella (*A*, 432, *C*, 696), novembre-pantano (*AN*, 246), occipite-jungla (*P*, 259), passato-balia (*SD*, 909).

Come si può notare dalla collocazione dei composti, si tratta di un fenomeno che, come enumerazione e similitudine, percorre tutta l'opera di Gadda e ne attraversa i generi.

Per l'autore della *Meditazione milanese* l' 'io' come 'pacco postale' chiuso non esiste (*MM*, 650): l' 'io' è un 'nodo' aperto di relazioni e in quanto tale non è definibile come unità; ciò vale per qualsiasi elemento del reale, nulla è chiuso in una forma definita, né individui, né oggetti, né luoghi, né concetti, e neanche le parole. Infatti, Gadda ricorre in modo frequente al trattino per 'aprire' la definizione di un oggetto a una varietà di definizioni simultaneamente concomitanti, in composti che valgono quali 'definizioni multiple' (primo gruppo campione). L'autore stesso, nel giovanile *Giornale di guerra e di prigionia*, si riferisce a sé come 'poeta-filosofo-soldato-matematico' (p. 753); ricordiamo poi la 'Confidenza', la ditta lucidatrice di parquet del racconto *Quando il Girolamo ha smesso....*: il Girolamo protagonista è un 'lucidatore-confessore' per le signore in villa (*A*, 306); e si ricordi anche il già visto guidatore di calesse del *Pasticciaccio*, la cui frusta metamorfizzata in un grappolo di similitudini lo converte in 'radioamatore-pescatore' (p. 239): anche questa è di fatto una similitudine breve doppia senza il 'come', praticamente una doppia metafora, la quale potrebbe annoverarsi tra le

similitudini-lampo che si vedranno tra poco, sebbene qui il *focus* non sia la similitudine implicita instaurata dal trattino tra ‘radioamatore’ e ‘pescatore’, bensì quella tra questi due termini insieme (doppio veicolo) e il guidatore (tenore). Un luogo e un personaggio del *Pasticciaccio* sono particolari ‘coaguli’ di ambiguità definitoria: la ‘bottega-laboratorio’ (p. 187) o ‘laboratorio-bettola’ (pp. 148, 150) o ‘harem-bettola’ (*PDO*, 967) della ‘maestra-sarta’ (p. 189), ‘sarta-sibilla’ (p. 151), ‘maga-tintora’ (p. 154) Zamira, centro nevralgico della parte periferica dell’indagine del romanzo, la parte più ‘picaresca’ e appunto ‘magica’, ambientata nella stessa campagna laziale dove si muove il fantomatico ‘radioamatore-pescatore’. L’‘harem-bettola’ e la sua proprietaria sono simboli dell’imprendibilità e ambiguità del reale significate nella trama del *Pasticciaccio*.

La tipologia appena vista presenta solitamente forma ‘nome + nome’, indicata da Italia come una delle più produttive, insieme a quella ‘aggettivo + aggettivo’. Quest’ultima è riconosciuta da Matt come ‘modulo molto comune nella prosa argomentativa, vale a dire la coppia di aggettivi coordinati con un trattino, il primo dei quali con uscita obbligatoria in *-o*’.³⁹ Anche questa tipologia, davvero prolifica nell’autore, è particolarmente rappresentativa della stessa tensione gaddiana a trovare la definizione giusta, la relazione tra tutte le possibili definizioni di un oggetto. Negli stessi studi del *Racconto italiano* poi confluiti in *Manovre di artiglieria da campagna* si registra un lungo composto che, come molti tratti di quel racconto di guerra, è molto vicino alla sensibilità futuristica che indicava Italia per contestualizzare i composti gaddiani:

È molto difficile esprimere il fuoco celere con la sua violenza immediata e la sintesi coloristico-acustico-topografico-spirituale, ecc. di un brevissimo tempo.

(*RI*, 590)

Questa indicazione poetica non è poi giunta al racconto compreso nella prima raccolta edita; si tratta di un’idea di simultaneità che, dato anche l’oggetto, è appunto ancora debitrice del clima futurista.

All’estremo opposto della parabola letteraria gaddiana, troviamo tanti di questi estremi accumuli aggettivali proprio nell’oggetto di studio di Matt, ‘il testo gaddiano più ricco di forme marcate’ (p. 110), *Eros e Priapo*, dove l’intento propriamente satirico, come si diceva al capitolo 1, sprigiona la ‘gromma fescennina’. Qui si trova il limite citato di ‘istero-pappagallo-ecolalico-vulvaceo-sadica’ (p. 306), parte di un’acre invettiva

³⁹ Matt, ‘Invenzioni lessicali gaddiane’, p. 109.

misogina, in cui l'autore mima la tendenza delle folle femminili a ripetere gli slogan del duce e con questo neologismo sintetizza, secondo Matt, 'le caratteristiche peggiori delle donne'.⁴⁰ Spesso in questa forma, che richiama le definizioni scientifiche, un effetto di straniamento è prodotto dal solito accostamento di elementi eterogenei: termini propri delle lingue tecniche insieme a termini quotidiani o gergali; come nota Matt, 'l'effetto straniante, in questo caso, è dato dall'inserimento in un gruppo di termini dotti dell'aggettivo *pappagallesco* [...], sostanziale sinonimo popolare del successivo *ecolalico*'.⁴¹ Analogo è il seguente esempio, riferito invece a Mussolini:

La loro infantilità e il loro arrivismo si manifestavano, tra l'altro, in una materiale gara di corsa coi 'colleghi' quando si trattava di precederli e di farsi fotografare a pari con lo Stivaluto nelle sue corse mattutino-energetico-sculettanti-naticanti verso il 'monumento' da inaugurare, il tubercolosario da benedire, l'arco di trionfo anticipato (sulle batoste), ecc. ecc.

(EP, 321)

Mentre il precedente neologismo cercava di sintetizzare tutto il complesso nodo erotico-politico-sociale che sottende a tutta l'analisi del *pamphlet* antifascista, qui il composto semplicemente compie una caricatura mediante l'esagerata 'ecolalia' della retorica fascista del corpo, dello sport, della parata. Anche su questa modalità di esposizione della retorica 'falsa' attraverso enumerazione, similitudine e neologismo composto torneremo nel capitolo 7.

Il *Pasticciaccio* presenta, tra i tanti, due esempi notevoli della tipologia. Il primo è sintesi di un famoso gesto stereotipico italiano, indicata direttamente da Gadda con il termine preferito 'ipotiposi':

Raccolte a tulipano le cinque dita della mano destra, altalenò quel fiore nella ipotiposi digito-interrogativa tanto in uso presso gli Apuli.

(P, 57)

In modo più complesso, sempre ironico, tutto il meccanismo di una burocrazia statale è riassunto nel seguente composto:

⁴⁰ Matt, 'Invenzioni lessicali gaddiane', p. 110.

⁴¹ Matt, 'Invenzioni lessicali gaddiane', p. 110.

La cascatella delle telefonate gerarchesche, come ogni cascatella che si rispetti, era ed è irreversibile in un determinato campo di forze, qual è il campo gravidico, o il campo ossequenziale-scaricabarilistico.

(*P*, 81-82)

La burocrazia fascista è metaforicamente rappresentata come un campo in cui agiscono due forze: il cosiddetto ‘scaricabarile’ da un ufficio all’altro, che funziona perché tale forza incontra quella opposta dell’ossequiosità degli uffici subordinati. In una parola nuova, composta di due aggettivi inventati (nomi deformati in aggettivi), Gadda rivela l’essenza di questo tipo di burocrazia.

La tipologia che riteniamo più interessante è quella che si potrebbe definire, con un composto di quello stesso tipo, delle ‘similitudini-lampo’: composti con trattino in cui il secondo termine, spesso completamente disomogeneo rispetto al primo, funge per esso da termine di paragone implicito, un tipo speciale di ‘definizione multipla’, ma figurativa. In questo caso il trattino, come detto il segno nudo della relazione, fa le veci del ‘come’, cristallizzando in una sola parola la relazione di similitudine, particolare forma di condensazione delle similitudini brevi analizzate al capitolo precedente. Si tratta di una tipologia accostabile ai parasinteti danteschi contenenti un termine figurativo, come ‘zaffiro’ o ‘giglio’, sebbene con effetti diversi dati dalla diversa forma, anche grammaticale. L’esempio più citato è quello dei ‘pitecàntropi-granoturco’ (*C*, 692) con cui Contini riassume tutta la categoria dei composti gaddiani: Manzotti lo chiosa come ‘contadini lukonesi, a metà fra la scimmia antropomorfa e il portato d’una rustica poverissima alimentazione’.⁴² Famosa è anche l’‘ipotiposi bambolesca’ dello ‘scrittore-palo’, bersaglio polemico nel saggio *Come lavoro*, ovvero una declinazione dell’‘immagine-feticcio d’un io che persiste, che resiste, immanente al tempo (di sua storia)’, il solito ‘idolo io, questo palo’ (p. 428).

Quasi indistricabili le seguenti sintesi, più propriamente metonimiche che analogiche, nell’ambito della polemica ossessione di Gadda contro la musica che disturba il lavoro:

lascero' altresì dire del grammofono-digestione e del pianoforte-signorina, dappoiché il nostro diritto pubblico non ha fino a questa parte comminato sanzioni di verun genere contro a simil sorta di mùsici.

(*Della musica milanese*, in *CDU*, 221)

⁴² Emilio Manzotti, in Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di Emilio Manzotti, p. 319, nota 302.

È possibile che le associazioni siano: grammofono acceso in orario post-prandiale e pianoforte con cui una giovane ragazza fa esercizi di musica.

Molte delle similitudini-lampo si comprendono solo o meglio alla luce di altre similitudini brevi o metafore con cui fanno sistema nei testi gaddiani. È il caso dell' 'occipite-jungla' di Ingravallo (*P*, 259), già definito attraverso un sistema figurativo ricorrente che incrocia 'giungla' e 'pece/catrame', per rendere la consistenza e il colore dei capelli del commissario: 'la jungla nera di quella parrucca, lucida come pece' (p. 16). Accade lo stesso per l'ossessione gaddiana del particolare degli 'occhi-gemme', già visti in similitudine in *Cognizione* e *Pasticciaccio*, ma ricorrenti in tutta l'opera dell'autore (come nota Federico Bertoni, è 'strettissimo e pregnante [...] il nesso analogico tra le gemme [...] e uno dei tratti semanticamente più connotati del codice fisiognomico di Gadda, gli occhi').⁴³ 'quasi due gemme' sono gli occhi della Tina nel *Pasticciaccio* (p. 19), collocati direttamente 'ne' rispettivi castoni' quelli di Gina (p. 132) e direttamente 'occhi-gemme' quelli di Ines (p. 147); il composto 'occhi-gemme' diventa dunque il nuovo nome gaddiano per gli occhi *tout court*, un esempio della sua modalità deformante e densa di diverse armoniche di percepire e rappresentare la realtà. Un'altra ossessione gaddiana notevole e di specifica matrice dantesca è quella del ramarro, della quale chi scrive ha trattato in un articolo sui dantismi gaddiani.⁴⁴ La fonte dantesca è in realtà mediata da Montale ('Il ramarro, se scocca | sotto la grande fersa | dalle stoppie')⁴⁵ e infatti è esplicitata da Gadda nel saggio sul poeta ligure visto al capitolo 1:

Talora si dilunga o vacilla, come chi cammini sbandato in una stranita sonnolenza, tal'altra rapido e lùcido ci dà il guizzo del ramarro dantesco.

(*Poesia di Montale*, in *VM*, 770)

Anche gli accenti tonici di 'rapido' e 'lùcido' richiamano il ritmo della terzina dantesca:

Come'l ramarro sotto la gran fersa
dei dì canicular, cangiando sepe,

⁴³ Bertoni, *La verità sospetta*, p. 152.

⁴⁴ Vandi, 'Dante in Gadda', pp. 46-47.

⁴⁵ Eugenio Montale, 'Il ramarro, se scocca', in *Tutte le poesie*, p. 147. Per questo e altri dantismi montaliani si veda, tra i molti studi, Zygmunt G. Barański, 'Dante and Montale: The Threads of Influence', in *Dante Comparisons. Comparative Studies of Dante and: Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*, a cura di Eric Haywood e Barry Jones (Dublino: Irish Academic Press, 1985), pp. 11-48.

folgore par se la via attraversa.

(*Inf.*, xxv. 79-81)

Solo tenendo in mente questo doppio ipotesto si può comprendere appieno il seguente composto della *Cognizione*:

E dal folto, forse, dell'edera, là, là, dove oscillava un corimbo, Puck, forse: o il ramarro-folgore a meditare il suo guizzo.

(*C.*, 731)

Qui il trattino implica un significato denso e stratificato, allo stesso tempo mimandolo: infatti, la velocità di sintesi e deformazione definitoria del trattino grafico è la stessa del ramarro a cui Dante paragona una delle anime dei ladri condannati nella settima bolgia a repentine metamorfosi, una scena che è propriamente un gaddiano 'sistema deformante'. In più Gadda aggiunge, dalla prima occorrenza, il particolare del verbo 'guizzare', non presente nella terzina rielaborata, ma anch'esso molto dantesco: si vedano ad esempio la coda di Gerione, *Inf.*, xvii. 25, e le gambe dei simoniaci, *Inf.*, xix. 26 (Montale usa l'altrettanto dantesco 'scozzare', distante pochi versi dal 'ramarro', *Inf.*, xxv. 96; ma si veda anche *Inf.*, xvii. 136).

Analogamente a quanto si è notato per i neologismi danteschi formati da pronomi, spesso, come osserva Italia, i composti gaddiani sono interessati da 'fenomeni di *attrazione* con funzione di richiamo interno o di simmetria' e 'casi di *duplicatio*, nella forma particolare in cui il secondo membro viene introdotto come sinonimo esplicativo del primo (che può comparire tra parentesi), ma a maggior tasso di deformazione'.⁴⁶ È il caso di questi passi della *Cognizione*, inclusi nella lunga digressione sui borghesi nei 'restaurants' che segue quella sulle 'maree' vista al capitolo 4:

Talora avevano diademi di gemme sopra i capegli, le femmine: e i mariti dei collari con un pendaglio di latta, in zincotopia, ch'era poi nient'altro se non l'effigie di Mazzini, dal collo tutto bendato nel suo colletto-cravatta [...]. E a quelle collane-pavese c'erano appesi dei ciondoletti in figura di triangoli, di 33, o un piccolo martello, delle piccole cazzuole d'argento, o addirittura d'oro. Altri ad una eleganza-flanella da Prince of Wales aggiungevano catenelle d'oro, da polso, tenui, e un orologio d'oro, da polso [...].

Il quadrante, nero, con i mesi e i quarti delle lune d'un filo rosso-scarlato, o in oro-vespero, con i secondi, i minuti, gli anni, le ore, le egire, in verde e in color limone; e in blù zaffiro le

⁴⁶ Italia, *Glossario*, p. xcv.

rivoluzioni di Urano. Tantoché un simile cronometro sul polso del tabaccaio, chi appena lo avverta, e non si può non adocchiarlo, viene a inserire il suo portatore glorioso in una supposta élite matematico-geomantica, o geofisica, come chi dicesse una casta sacerdotale-astrologica egizia o caldaica, una comunità chiusa orfico-pitagorica detentrica di copernicano contrabbando due mill'anni avanti Copernico.

(C, 697)

L'enumerazione e la caricatura del dettaglio scatenano la proliferazione dei trattini: 'colletto' che è tutt'uno con la 'cravatta'; 'collane-pavese', dove il secondo termine starà per la tecnica orafa del 'pavé'; l'intraducibile 'eleganza-flanella' con aggiunta della similitudine breve 'da Prince of Wales', che però è anche determinazione del tipo di flanella che conferisce quell'eleganza. E poi la vertiginosa descrizione dell'orologio, che, come l'enumerazione dei gioielli nel *Pasticciaccio*, fa partire collegamenti microcosmo-macrocosmo, aprendo la finitezza dell'oggetto a inattese relazioni, in un'exasperazione della caricatura del suo 'portatore glorioso'. Il 'quadrante, nero' diventa quasi subito sfondo cosmico, i primi trattini aprono i colori dell'orologio alle sfumature del cielo, poi l'enumerazione ordinata diventa caotica, aggiungendo l'affondo temporale all'ideale estensione spaziale: le 'ore' generano le disomogenee 'egire', il 'portatore' sembra parte di una 'élite' non solo scientifica ma anche 'geomantica', immersa nella storia più lontana, con il tecnicismo culturale dell' 'orfismo-pitagorismo'. I trattini sono, insieme agli elementi in enumerazione, e ancora più di essi, la rappresentazione visiva dei raggi in più direzioni che Gadda vede partire da ogni oggetto e che segue per renderne una percezione connotata, in questo caso satiricamente: i trattini rivelano ed esasperano i sensi che quell'orologio parrebbe avere a giudicare dall'orgoglio (sproporzionato) di colui che lo porta. I composti proliferano su sé stessi, si attirano a vicenda, anche per spiegarsi l'un l'altro, come i grappoli di similitudini, allontanando invece che perfezionando la presa di un oggetto, rendendolo un 'nodo' più che un oggetto. Più delle similitudini, i trattini, generando nuove entità *tout court*, modificano la concezione della realtà per rivelarne nuovi sensi.

Spesso, come si vede, i neologismi danteschi e gaddiani si presentano come punte di un tentativo espressivo diffuso, che coinvolge altri elementi contestuali, che coi neologismi entrano in relazione, così come i neologismi stessi spesso entrano in relazione tra loro, si generano l'un l'altro.

Per quanto riguarda Dante, si è vista la germinazione di 'inzaffirarsi' dalla metafora del 'bel zaffiro' e la co-occorrenza dei parasinteti depronominale e si vedrà nel prossimo capitolo l'interdipendenza tra neologismo e similitudine nei casi di 'trasumanar'

e ‘indoversi’. A proposito della compresenza di neologismi, è da notarsi che anche la dimensione metrica e fonica del testo incentiva il loro richiamo reciproco e accumulo, come abbiamo notato per le similitudini, o il loro collocarsi come punte finali di un più largo tentativo rappresentativo. I neologismi danteschi sono infatti quasi tutti in rima e la necessità metrica può essere una delle spinte alla base della neoformazione, oltre al fatto che quella posizione marcata contribuisce a impostare con essi il ‘suono’ inedito del *Paradiso* (come nota Contini, ‘la posizione in rima, punto accusato del ritmo, quando non addirittura in rima finale di terzina, esalta la portata del neologismo’).⁴⁷

Anche in Gadda si è notata la collaborazione e quasi identificazione tra similitudine breve e composto con trattino e si vedrà nel prossimo capitolo qualche caso-limite di sforzo significativo contestuale diffuso. I trattini mostrano in certi testi, soprattutto se in serie, proprio lo scavo delle possibilità definitorie, che sembra non finire mai e trovare nei sintetici composti la punta di tensione massima della *satura*.

I neologismi fanno dunque parte di *saturae* ‘contestuali’ e spesso le generano, ma nella loro sintesi potrebbero rappresentare anche una sorta di superamento della *satura* stessa: se la *satura* è ‘pienezza’, essi la riducono a una sola parola. Tuttavia, si è visto, soprattutto in Gadda, come queste parole singole siano in sé ‘sature’, pesanti, simboliche della varietà della *satura* anche in quanto esse stesse esempi di varietà della lingua; e si è visto come generino contestualmente il contrario della sintesi. Cristallizzare è il contrario di quello che fa Gadda, e Dante, dal canto suo, sembra trattare le invenzioni lessicali più come punti di partenza che come punti di arrivo della significazione, basi minime che lasciano spazio alla massima intuizione del lettore, per poi dichiarare quasi sempre impotenza. I neologismi parasintetici paradisiaci danteschi e i composti con trattino gaddiani sono al contempo *satura* in essi stessi e generatori di *satura*, quali troppo minimi segni che lasciano molto spazio all’intuizione e ad altra lingua, più spiragli aperti che sfere chiuse, in entrambi gli autori.

Da ultimo osserviamo come non sia senza motivo il fatto che queste tipologie di neologismi danteschi e gaddiani non abbiano avuto fortuna non solo extraletteraria, ma neppure extradantesca ed extragaddiana.

Già Ghinassi rifletteva sul fatto che ‘i neologismi danteschi restano legati per lo più al contesto individuale in cui nacquero. Se hanno avuto una certa storia ulteriore nella lingua poetica o letteraria, è una storia che si confonde con quella della fortuna di Dante

⁴⁷ Contini, *Un'idea di Dante*, p. 200.

e della *Commedia*⁴⁸ e poi anche Luca Serianni, in un suo intervento sugli *Echi danteschi nell'italiano letterario e non letterario*, nota che delle neoformazioni paradisiache ‘poche sono quelle che sono entrate in circolo’ e che ‘certo richiamano tutte, inconfondibilmente, la lingua della *Commedia*’.⁴⁹ Quando escono dal *Paradiso*, i neologismi danteschi lo fanno dunque essenzialmente come dantismi.

I composti gaddiani, come si è visto, fanno anche fatica a entrare nei glossari di neologismi gaddiani, per il loro *status* a metà tra vecchie e nuove parole; la loro ‘unicità’, che Italia e Matt adducono a giustificazione della non lemmatizzazione, significa anche contingenza testuale, ‘pesantezza’ e antieconomicità linguistica.

La risposta per entrambi riguardo a questa comune non fortuna è l'eccessiva originalità e specializzazione, legata alle immediate necessità espressive dei due autori. Tale caratteristica aumenta, invece che diminuirlo, il valore conoscitivo-espressivo dei neologismi danteschi e gaddiani. Queste due operazioni letterarie, come si sta cercando di dimostrare, sono, per alcuni moventi fondamentali e per alcuni modi fondamentali legati a quei moventi, uniche e analoghe nell'esserlo.

Conclusioni

In questo terzo e ultimo capitolo della seconda sezione si è analizzata la terza struttura retorica, la meno estesa e più relazionale, delle *saturae* dantesca e gaddiana: il neologismo.

Dante e Gadda sono accomunati da uno *status* unico nella tradizione letteraria italiana di prolifici neologisti e anche da questa considerazione è nata questa tesi. Si è deciso qui di osservare a confronto due tipologie diverse di neologismi caratterizzate dalla composizione e relazione di elementi eterogenei: i parasinteti paradisiaci danteschi e i composti con trattino gaddiani.

Si sono dapprima adottati alcuni neologismi danteschi come simboli metaletterari della pratica onomaturgica di entrambi gli autori: un tentativo di esplorare e rivelare la verità di una realtà complessa nelle due direzioni della profondità e dell'estensione. I prefissi ‘in-’ e ‘trans-’ dei neologismi danteschi suggeriscono un'azione di penetrazione e superamento dei normali limiti cognitivi, mentre il neologismo numerologico e

⁴⁸ Ghinassi, ‘Neologismi’, p. 38.

⁴⁹ Luca Serianni, ‘Echi danteschi nell'italiano letterario e non letterario’, *Italica*, 90, 2 (2013), 290-98 (p. 295).

iperbolico ‘inmillare’ può essere adottato come segno dell’‘inmillarsi’ della lingua stessa attraverso i nuovi conî. Si tratta infatti di una pratica sistematica e non d’occasione in entrambi gli autori, una struttura profonda della loro scrittura, in quanto profondamente legata alle sue motivazioni etico-gnoseologiche, alla pari di enumerazione e similitudine.

Nella seconda parte del capitolo si sono osservati nell’insieme e nel dettaglio i rispettivi sistemi di parasinteti e composti, collegando i singoli esempi ai loro contesti e notandone le diverse e comuni funzioni dentro ciascun sistema e tra i due autori. Si è notato come i neologismi in questione non solo siano condensazioni della varietà ‘legata’ che caratterizza la *satira*, ma come essi generino ulteriore *satira* ‘contestuale’, richiamandosi a vicenda e cooperando con strategie come la similitudine e l’enumerazione (con effetti-limite che si vedranno nel prossimo capitolo), in una funzione rappresentativa al contempo molto potente e molto debole.

Un sintomo delle ragioni profondamente gnoseologiche di questi neologismi si è notato infine nella loro non fortuna extradantesca ed extragaddiana. Entrambi i fenomeni onomaturgici, così come la struttura enumerativa e la trama di similitudini, sono indissolubilmente legati alle particolari necessità conoscitivo-espressive dei due ‘peregrini di cognizione’, caratterizzandoli in modo speciale e legandoli fra di loro (si noti, a margine, che la contingenza referenziale è un altro dei caratteri generali della satira in senso stretto che si elencava in introduzione).

III – Verità

Dopo aver definito, nella prima sezione di questa tesi, il rapporto tra varietà e verità nelle opere di Dante e Gadda da un punto di vista teorico, quale nodo speciale tra etica, gnoseologia, metafisica e poetica, e dopo avere osservato, nella seconda sezione, la realizzazione retorica di tale nesso, il dispiegamento testuale della ‘varietà’ (enumerazione, similitudine, neologismo), legata a una missione etico-gnoseologica di verità, in questa terza e ultima sezione si completerà la definizione della *satura* da un terzo punto di vista, focalizzandone il fattore ‘verità’. Come si diceva in introduzione alla sezione precedente, passiamo da una ‘radiografia’ delle strutture della *satura* (sezione I) a una ‘fotografia’ ravvicinata del testo della *satura* (sezione II), a una ‘fotografia’ panoramica della *satura* come insieme (sezione III).

La ‘macchina’ retorica messa in azione da Dante e Gadda, governata dai principi della varietà e della relazionalità e profondamente mossa da una spinta etico-conoscitiva, consente di pervenire alla verità profonda che è obiettivo di tale spinta? Le strategie retorico-gnoseologiche messe in campo dai due autori come si avvicinano alla verità? E qual è la verità di cui stiamo parlando?

In questa terza sezione si condurrà ancora un’analisi retorico-stilistica applicata alla *Commedia* di Dante e a opere narrative e saggistiche di Gadda, non più dedicata a singole tecniche (come in sezione II), bensì più complessa e generale, volta a osservare il funzionamento della *satura* nel suo insieme, in uno ‘zoom’ all’indietro, opposto a quello seguito nella seconda sezione: da un esame ravvicinato ma generale della ‘macchina’ retorica della *satura*, condotto su casi estremi di combinazione delle tre strategie già analizzate (enumerazione, similitudine e neologismo), che rivelerà il legame della *satura* con la questione dell’ineffabilità (capitolo 7), passeremo all’osservazione della dialettica tra ampie sezioni di testo stilisticamente riconducibili alla *satura* e sezioni stilisticamente opposte (secondo i criteri di varietà e relazionalità) che vi sono intermesse (capitolo 8), per giungere poi a uno sguardo finale sui confini della *satura*: una tipologia di *incipit* ed *explicit* ricorrente in molti testi danteschi e gaddiani, la tensione delle loro opere al ‘Libro’ unico e i finali di *Commedia*, *Cognizione* e *Pasticciaccio* (capitolo 9).

La nostra tesi è che le missioni letterarie etico-gnoseologiche di Dante e Gadda mettano in relazione tutta la varietà dell’infinita complessità del reale per la rivelazione della sua verità profonda: rispettivamente, Dio e il dolore. Dimosteremo come la *satura* serva di fatto più a indicare tale verità, suggerendone la complessità.

7 – La ‘macchina’ della *satura* come espressione di ineffabilità

In questo primo capitolo della terza sezione si ragionerà sulla questione primaria relativa all’onnicomprendimento di una realtà infinita e complessa e alla rivelazione della sua verità profonda: l’ineffabilità dell’infinito.

Mediante un’analisi retorico-stilistica di casi estremi di combinazione delle tre tecniche analizzate nella sezione II (enumerazione, similitudine, neologismo), si noterà come la complessa ‘macchina’ espressiva della *satura*, piena di ‘fili’ scoperti che collegano elementi eterogenei, sia in sé espressione dell’estrema complessità della verità che intende sondare. Nel suo essere costituita da una ‘rampollante’ varietà di tentativi di definizione, specialmente notevole in luoghi di loro particolare concentrazione, che si vedranno qui, la *satura* mette in campo l’ineffabilità della verità mentre cerca di dirla, paradossalmente mediante il contrario del silenzio, in una modalità che indicheremo con l’ossimoro ‘ineffabilità fabulante’; oltre a ciò, la *satura* di Dante e Gadda si caratterizza anche per scoperte dichiarazioni, dirette o metaletterarie, di difficoltà espressiva, di ineffabilità, che definiremo, con termine dantesco (e poi gaddiano), ‘squadernata’. Si ricordi che di ‘macchina retorica’ dalle ‘figure marcate’ si era parlato anche in introduzione per la satira in senso stretto: qui la riconosceremo in senso più largo nella *satura* di Dante e Gadda.¹

Il primo paragrafo sarà dedicato all’analisi ravvicinata ma generalizzante, riassuntiva delle analisi in sezione II, di particolari fenomeni ‘eccessivi’ di co-occorrenza e collaborazione di enumerazione, similitudine e neologismo: questa indagine dimostrerà come l’ineffabilità si palesi retoricamente, e paradossalmente, nella *satura* stessa, che è il contrario del silenzio. L’esposizione dello sforzo retorico può risultare in una complicazione del problema espressivo, invece che in una sua risoluzione, diventando a sua volta una forma di ‘ineffabilità fabulante’. Nel secondo paragrafo si osserveranno luoghi danteschi e gaddiani in cui il problema dell’ineffabilità è invece esplicitamente dichiarato dall’autore/narratore o indicato con immagini metaletterarie: parleremo di ‘ineffabilità squadernata’.

¹ Cfr. Brilli, ‘Introduzione’, pp. 20, 40-46.

7.1 – Ineffabilità fabulante: concentrazioni retoriche

Si è parlato, a proposito di tutte e tre le strategie stilistiche analizzate nella sezione seconda, di ‘messa a nudo’ del meccanismo retorico di relazione tra elementi diversi: raggruppamento a contatto tramite segni di interpunzione o congiunzioni (enumerazione); comparazione con modalizzatori espliciti (similitudine); combinazione e fusione con o senza trattino (neologismo). Dunque, già singolarmente queste strutture risultano ‘macchinose’, nel senso che ‘fanno sentire’ la macchina significativa in azione, nel suo sforzo di mettere in relazione i termini molto eterogenei di una realtà complessa e infinitamente interrelata.

Si sono, inoltre, già più volte notati fenomeni di co-occorrenza delle suddette tecniche, nell’ambito di una stessa tipologia (serie di enumerazioni, grappoli di similitudini, attrazione di neologismi) e tra tipologie diverse. In questo paragrafo si analizzeranno nello specifico i casi più ‘eccessivi’ e ‘macchinosi’ di co-occorrenza delle tre strategie. Si cercherà di dimostrare come lo sforzo cognitivo e significativo che tali fenomeni rappresentano possa allontanare la cognizione stessa dell’oggetto, portando in primo piano lo strumento retorico. Si tratta di un discorso già anticipato per i singoli casi, ma che qui, nell’analisi degli ‘estremi’, si metterà in relazione con il problema dell’ineffabilità, il quale sottende le esigenze rivelatorie della *satura*, e si osserverà come il tentativo di superare il problema possa diventare esso stesso il problema: una forma ‘fabulante’ dell’ineffabilità.

Nel capitolo sulla similitudine si è analizzata la scena incipitaria ‘plurale’, enumerativa, di *Inferno* XXI (vv. 7-18), mediante la quale il trepestio della bolgia dei barattieri è paragonato alla frenesia lavorativa dell’arsenale di Venezia. Un tipo particolare di similitudine enumerativa è quella cosiddetta ‘per superamento’, già vista nei casi minimi di doppie similitudini a *Inferno* XVII (vv. 106-14) e XXXII (vv. 25-30): la similitudine per superamento (o contro-similitudine o dissimilitudine), sul modello del *plazer* provenzale (un elenco di cose piacevoli), è un elenco di oggetti affini al termine di paragone, ma tutti insufficienti a descriverlo. Questa tipologia di similitudine potrebbe annoverarsi tra quelle ‘per proporzione’, che Richard Lansing oppone a quelle più comuni, basate sul rapporto di analogia: una differente proporzione tra due termini simili sancisce di fatto una dissomiglianza, ma lo scopo retorico, nel sottolineare una sproporzionata somiglianza, è quello di enfatizzare tale somiglianza e in essa

l'eccezionalità del secondo termine di paragone.² Dante nella *Commedia* ne fa largo uso,³ dato che ciò che rappresenta è sempre 'oltre' il mondo terreno: talvolta neanche le similitudini con singoli analoghi fenomeni terreni bastano alla descrizione. Le più lunghe similitudini per superamento del poema si trovano nell'*Inferno*, in particolare nella seconda parte, riguardante peccati e pene sempre più disumani. Come in genere le similitudini dantesche più lunghe, anche i casi-limite di similitudini per superamento si trovano in posizioni incipitarie di canto. È il caso dell'apertura di *Inferno* XXII, il secondo canto della bolgia dei barattieri:

Io vidi già cavalier muover campo,
e cominciare stormo e far lor mostra,
e talvolta partir per loro scampo;
corridor vidi per la terra vostra,
o Aretini, e vidi gir gualdane,
fedir torneamenti e correr giostra;
quando con trombe, e quando con campane,
con tamburi e con cenni di castella,
e con cose nostrali e con istrane;
né già con sì diversa cennamella
cavalier vidi muover né pedoni,
né nave a segno di terra o di stella.
(*Inf.*, XXII. 1-12)

Tra tutti i tipi di segnali militari non è possibile trovare quello che Dante ha sentito fare dal capo Malacoda per richiamare i diavoli Malebranche, la grottesca 'trombetta' 'del cul' con cui si chiude il canto precedente (*Inf.*, XXI. 139). La natura enumerativa di questa tipologia di similitudine, funzionale a uno sforzo figurativo inedito, è ciò che ci interessa quale co-occorrenza di due delle tecniche stilistiche analizzate nella sezione II, enumerazione e similitudine: tanti elementi vengono accostati e messi in relazione reciproca in un elenco per essere, in quanto elenco, poi posti in comparazione tutti insieme con l'oggetto della figurazione; tale massima saturazione possibile del veicolo è necessaria alla rappresentazione di un tenore eccezionale e ineffabile. Nel caso citato la lunghezza della figura retorica serve ad amplificare un effetto comico, dando la cifra della scena rappresentata, ma è anche segno dell'eccezionale alterità che caratterizza molte

² Lansing, *From Image to Idea*, pp. 20-21.

³ Cfr. *Inf.*, XXIV. 85-90; *Inf.*, XXVIII. 1-21; *Inf.*, XXIX. 46-51; *Purg.*, VII. 73-78; *Par.*, IX. 97-102.

delle scene infernali da quel punto in poi. Inoltre, questa già digressiva similitudine di raccordo con la fine del canto XXI fa da apertura di un grappolo di similitudini che occupa tutto l'inizio del XXII, fino al verso 36: un composito bestiario a rappresentazione dei movimenti di peccatori e diavoli nella bolgia di pece.

Come i dalfini, quando fanno segno
 a' marinar con l'arco de la schiena
 che s'argomentin di campar lor legno,
 talor così, ad alleggiar la pena,
 mostrav'alcun de' peccatori 'l dosso
 e nasconde a in men che non balena.
 E come a l'orlo de l'acqua d'un fosso
 stanno i ranocchi pur col muso fuori,
 sì che celano i piedi e l'altro grosso,
 sì stavan d'ogne parte i peccatori;
 ma come s'appressava Barbariccia,
 così si ritraén sotto i bollori.
 I' vidi, e anco il cor me n'accapriccia,
 uno aspettar così, com'elli 'ncontra
 ch'una rana rimane e l'altra spiccia;
 e Graffiacan, che li era più di contra,
 li arrunciagliò le 'mpepolate chiome
 e trassel sù, che mi parve una lontra.
 (*Inf.*, XXII. 19-36)

Anche la similitudine dei delfini, come quella sui segnali militari, ha funzione di satirico contrasto: nei bestiari il delfino era considerato animale positivo, perché si pensava segnalasse alle navi l'arrivo di una tempesta, senso molto stridente con questo contesto infernale. Il *tertium comparationis* è nello specifico solo il movimento dei delfini, ma è difficile pensare che qui Dante non ne intendesse un impiego ironico, come osserva Giuseppe Ledda, il quale inoltre collega la funzione 'segnalatica' dei delfini alla carrellata di segni della precedente similitudine per superamento;⁴ secondo Lansing la figura funge essa stessa da segno per il 'tempestoso' episodio narrato in questo canto.⁵ Per un 'processo [...] di parodia progressivamente svelata',⁶ segue a questi riferimenti stranianti

⁴ Giuseppe Ledda, 'Un bestiario metaletterario nell'*Inferno* dantesco', *Studi danteschi*, LXXVIII (2013), 119-53 (p. 133).

⁵ Lansing, *From Image to Idea*, p. 60.

⁶ Ledda, 'Un bestiario metaletterario', p. 139.

la similitudine coi ranocchi, animali invece tipicamente associati nel Medioevo al diavolo, accoppiata con quella seguente della rana, in un esempio di ‘adjunct similes’. Il susseguirsi serrato di similitudini animali si conclude poi con quella brevissima già vista della lontra, altro animale connotato negativamente nel Medioevo, associata al castoro, simbolo di frode (che si vedrà a breve). Una similitudine lunga incipitaria, senza modalizzatori e fortemente digressiva; una similitudine ad essa legata e dal significato simbolico straniante; due ‘adjunct similes’; una similitudine *per brevitatem*: questa prima parte di *Inferno* XXII presenta tutte insieme varie tipologie di similitudini dantesche, insieme alla struttura enumerativa tipica del poema (dentro la similitudine per superamento e nell’elenco delle similitudini stesse). La diegesi è dall’inizio rallentata e da essa il lettore è completamente distratto, prima per la scena iperbolica introdotta *ex abrupto*, poi per il succedersi dei ‘come’ e ‘mi parve’. I significati simbolici che si sono riconosciuti superano le esigenze di mero realismo e resa del procedimento conoscitivo del pellegrino: qui ‘si sente’ lo strumento significante al suo massimo, si tastano distanze e proporzioni tra mondo in cui si scrive e mondo di cui si scrive, si stabilisce l’ordine di grandezza e il significato morale di quest’ultimo e l’ipertrofia figurativa così palesata finisce per portare in primo piano sé stessa, lo sforzo stesso del processo significante.

Un esempio analogamente digressivo e macchinoso di ‘architettura’ retorica straniante in Gadda è il seguente, tratto dal *Pasticciaccio*, in cui si trovano ancora tutte insieme varie tipologie di similitudine e la tendenza enumerativa:

Cercò di reprimere l’ammirazione che l’Assunta destava in lui: un po’ come lo strano fascino della sfolgorante nipote dell’altra volta: un fascino, un imperio tutto latino e sabellico, per cui gli andavano insieme i nomi antichi, d’antiche vergini guerriere e latine o di mogli non reluttanti già tolte a forza ne la sagra lupercale, con l’idea dei colli e delle vigne e degli scabri palazzi, e con le sagre e col Papa in carrozza, e coi bei moccoloni di Sant’Agnese in Agone e di Santa Maria in Porta Paradisi a la Candelora, a la benedizione dei ceri: un senso d’aria dei giorni sereni e lontani tra frascatano e tiburtino, soffiata a le ragazze del Pinelli tra le rovine del Piranesi, vigendo le efemeridi e i calendari della Chiesa, e, nella vivida lor porpora, tutti gli alti suoi Principi. Come stupende aragoste. I Principi di Santa Romana Chiesa Apostolica. E al centro quegli occhi dell’Assunta: quell’alterigia: come fosse una sua degnazione servirli a tavola. Al centro... di tutto il sistema... tolemaico: già, tolemaico. Al centro, parlanno co rispetto, quer po’ de signorino.

Gli bisognò reprimere, reprimere. Facilitato nella dura occorrenza della nobile malinconia della signora Liliana: il di cui sguardo pareva licenziare misteriosamente ogni fantasma improprio, istituendo per le anime una disciplina armoniosa: quasi una musica: cioè un contesto di sognate architetture sopra le derogazioni ambigue del senso.

Fu, Ingravallo, fu molto cortese, addirittura anzi uno zio-cavaliere, con la piccola Gina; dal di lei collo, ancora piuttosto lungo sotto alla treccia, veniva fuori quella vocina fatta di sì e di no, come le poche note del lamento di un clarino.

(P, 20-21)

Siamo nella prima scena del romanzo, dopo la descrizione del protagonista Ingravallo: questi è invitato a pranzo dai signori Balducci e siede al tavolo con loro e Gina, una delle tante nipoti adottive della frustrata non-madre Liliana; a servire il pranzo c'è Assunta, una nuova domestica, della quale Ingravallo subisce il fascino. Già nella prima descrizione di Assunta, alla pagina precedente, la ragazza è paragonata a 'una "vergine" romana dell'epoca di Clelia' (p. 19). Nel passo citato la memoria dell'antichità romana si espande, passando per il ricordo della precedente nipote ospitata dai Balducci, a cui la nuova domestica è comparata: 'un po' come lo strano fascino della sfolgorante nipote dell'altra volta' è la prima similitudine, con *tertium comparationis* il comune fascino, 'un imperio tutto latino e sabellico', i cui associati aggettivi sono determinati dal seguente 'per cui gli andavano insieme', formula enumerante di introduzione alla similitudine con le 'antiche vergini guerriere e latine'. Un flusso di coscienza (ma con normale punteggiatura e sintassi) apre infatti una lunga enumerazione a catena di associazioni mentali. L'enumerazione si ferma un attimo ai due punti, che fanno come un passo indietro, a ricordare che si sta parlando di 'un senso di', la sensazione di una somiglianza, per ripartire poi con un quadro laziale, proiettato su riferimenti artistici (Pinelli e Piranesi) e orientato su riferimenti temporali passati, i 'calendari della Chiesa'. A quest'ultima nota si attacca, totalmente inattesa, tanto più se incorniciata da due punti fermi, la già vista similitudine breve 'Come stupende aragoste', che aggiunge straniamento alla già straniante digressione, la quale fa quasi dimenticare il termine di paragone da cui si è partiti. Si torna poi alla diegesi, ma ancora per rimbalzare dai pensieri del commissario a quelli della signora Balducci, sempre percepiti dal punto di vista di Ingravallo, ancora seguendo il filo di una continua comparazione: Liliana 'pareva licenziare misteriosamente...', 'instituendo [...] una disciplina' che era 'quasi una musica', similitudine a sua volta determinata dai due punti e un 'cioè' esplicativo; a quest'ultima figura si associa, infine, la similitudine per la voce di Gina. In un contesto e in una forma completamente differenti rispetto all'esempio dantesco, si trovano tuttavia anche qui in stretta successione e connessione diverse tipologie di similitudine: una similitudine enumerativa e digressiva; una similitudine *per brevitatem* interna alla prima; una doppia similitudine. E c'è anche il composto con trattino 'zio-cavaliere' che complica la

definizione di Ingravallo nella scena. Anche qui la concentrazione figurativa risulta, per la sua ipertrofia e per i suoi contenuti eterogenei, straniante, distraendo dalla diegesi e facendo mostra, per usare le parole di Gadda ancora in funzione metatestuale, di ‘sognate architetture sopra le derogazioni ambigue del senso’. Su un senso che continuamente deroga, le architetture figurative di Gadda si sovrappongono alla narrazione e la offuscano, si mostrano in quanto strutture operative, denunciando la problematica profondità della realtà.

Altri luoghi di co-occorrenza delle strategie che interessano questa tesi, più focalizzate rappresentazioni di singole figure, ma imprevedibili e ‘strane’ come il paesaggio infernale e il ‘ventre’ laziale di fascino appena visti, sono i seguenti. Il primo è una delle principali ‘macchine’ infernali dantesche, insieme all’artificioso ‘mulino’ Lucifero (*Inf.*, XXXIV. 7): Gerione, la ‘figura meravigliosa’ di cui si parlava al capitolo 1.

Con più color, sommesse e sovrapposte
 non fer mai drappi Tartari né Turchi,
 né fuor tai tele per Aragne imposte.
 Come talvolta stanno a riva i burchi,
 che parte sono in acqua e parte in terra,
 e come là tra li Tedeschi lurchi
 lo bivero s’assetta a far sua guerra,
 così la fiera pessima si stava
 su l’orlo ch’è di pietra e ’l sabbion serra.
 Nel vano tutta sua coda guizzava,
 torcendo in sù la venenosa forca
 ch’a guisa di scorpion la punta armava.
 (*Inf.*, XVII. 16-27)

Gerione è il mostro di origine classica più rielaborato, composito e ‘finto’ del poema, coerentemente con il suo ruolo di ‘sozza imagine di froda’, e la sua descrizione è caratterizzata proprio da una composizione artificiale di figure eterogenee: una similitudine per superamento con i ‘drappi’ tartari e turchi e le ‘tele’ di Aracne per la pelle della bestia; una doppia similitudine per la sua posizione, con le imbarcazioni e il ‘bivero’ (‘castoro’); una similitudine breve, ‘a guisa di scorpion’, a clausola di terzina e descrizione. Si ricordi la lettura metaletteraria che di questa figura hanno dato Barolini e Barański, discussa al capitolo 1: in questo luogo, come anche nella descrizione di Cocito per grappolo di similitudini vista al capitolo 5 e nell’apertura di *Inferno* XXII analizzata

poco fa, lo strumento significanto è particolarmente e criticamente messo in mostra, macchina che riproduce una macchina, con sforzo del processo ben visibile.

Un'altra 'immagine di froda' è 'composta' e smascherata nel suo artificio da un'enumerazione gaddiana di neologismi composti con trattino: si tratta di Mussolini e della sua retorica guerresca, nazionalista e populista.

Non trovando reali motivi, cioè valori cioè contenuti altri, che le servano di bandiera, che siano il motivo e il valore del suo essere, (la maternità semplice e pura non sufficiendole), per quanto smaniosamente cerchi un predicato plausibile per il soggetto Io, si attacca alla prima parola o alla prima immagine che le capita in cervello: che è quasi sempre il nome e la immagine d'un cetriolo. Si intende cetriolo *déguisé*; cetriolo *disguised*; cetriolo travestito; cetriolo 'sublimato' in Cetriolo-Patria, in Cetriolo-Santità della Famiglia, in Cetriolo-Incolumità della Stirpe, in Cetriolo-Croce Rossa, in Cetriolo-Destini Immortali d'Italia, in Cetriolo-Inghilterra deve scontare i suoi delitti, in Cetriolo-Regia Marina, in Cetriolo-I Nostri meravigliosi alpini; in Cetriolo-Poveri ragazzi!, in Cetriolo-Poppolo, in Cetriolo-Colonie Marine, in Cetriolo-Balilla, ecc. ecc. ecc.

(EP, 307-08)

Si potrebbe dire che in queste sintesi lessicali in delirante enumerazione sia riassunto tutto il senso di *Eros e Priapo*, che indaga il fenomeno fascista psicanaliticamente come eccessivo dominio storico di Eros su Logos. In un contesto di acra critica misogina alle folle femminili osannanti il duce, che è di converso critica alla preponderanza di Eros nella proposta politica mussoliniana, i valori del fascismo sono fusi con la figura metaforica del 'Cetriolo': così sono percepiti e accolti dalle folle che Gadda sta attaccando, così sono proposti da Mussolini, così li mostra Gadda, con la forza smascherante del trattino, a mettere analiticamente in mostra quella profonda relazione, la vera base di quella frode. La sproloquante retorica fascista è tutta dentro quella caotica enumerazione di concetti, deformati secondo il particolare senso attraverso il quale Gadda li sta interpretando. La forma esibita ed effimera dei composti eterogenei, dentro la forma dilatata e aperta dell'enumerazione, mette a nudo il processo di base della macchina espressiva della *satura*: onnicomprensione della varietà e in essa rivelazione delle vere relazioni che la sostanziano, rimesto e scavo nel 'braco', a trarne la verità. Come si notava con Sbragia al capitolo 1, tuttavia, il meccanismo esibitivo del *pamphlet* è riservato a un *pastiche* che infine rischia di esibire sé stesso, come 'segreto' personale del 'satiro' bilioso, un testo problematico e difficilmente leggibile. Può una macchina così 'rumorosa', un'arzigogolata 'faccia di menzogna', essere efficace rivelatrice della nuda

verità? O piuttosto è concretizzazione della difficoltà stessa di quella rivelazione, ‘fabulante’ ineffabilità?

A proposito di ineffabilità visibile *in fieri* nel tentativo di rappresentazione, si vedano questi ultimi esempi danteschi e gaddiani, casi di co-occorrenza notevole tra neologismi, similitudine ed enumerazione, che risulteranno particolarmente utili per riflettere sul concetto di ‘ineffabilità fabulante’, oggetto di questo paragrafo. Partiamo con Gadda, con un breve estratto dall’enumerazione di ruoli ‘difettosi’ della *Cognizione* già vista al capitolo 4.

Oppure, agli antipodi, i salumai grassi, come baffuti topi, insaccatori di topi; torreggianti sul loro marmo alto, con mannaia, i macellai-scimitarra.

(C, 693)

Quell’enumerazione è ‘farcita’ di determinazioni più o meno articolate (dunque è più propriamente una ‘distribuzione’)⁷, tra le quali alcune similitudini tipicamente stranianti e questo neologismo composto con trattino. Si è citato questo brano in particolare in quanto emblema del rovello rappresentativo che si sta osservando qui. I ‘salumai’ sono subito determinati con l’aggettivo ‘grassi’, così come quasi ogni elemento dell’elenco ha un epiteto, poi è aggiunta, con la virgola, la similitudine breve, poi dalla similitudine si genera l’epiteto deformato di ‘insaccatori di topi’, il quale condensa l’immagine del salumaio grasso con il suo ruolo di insaccatore, attraverso l’unica immagine del topo. Il punto e virgola non fa procedere l’elenco, ma torna sui salumai, verso la nuova condensazione tra questi e il loro strumento del mestiere, trasfigurato, nel neologismo composto ‘macellai-scimitarra’. In una riga di elenco, si trovano così almeno tre deformazioni di un solo referente, per mezzo di: una similitudine, una metafora (‘topi’ per carni suine) e un neologismo. Come i due punti di cui si discuteva al capitolo sulla similitudine, qui le virgole e i punti e virgola dell’elenco, invece di farlo procedere, aprono continuamente i suoi costituenti a nuove determinazioni, come se non fosse mai possibile definire univocamente un oggetto, allo stesso tempo, però, con la necessità di abbracciare la più vasta pluralità di oggetti possibile. Estensione con l’enumerazione, profondità con la similitudine, profondità condensata nel neologismo composto: questi sono i costanti raggi d’azione gaddiani, infiniti, poiché la copertura totale e definitiva non è possibile e si vede proprio in questi punti di massima concentrazione espressiva. Le

⁷ Cfr. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, pp. 218-19.

‘parvenze’ sociali contro cui si scaglia Gonzalo sono sviscerate fino all’eccesso della caricatura, perché si rivelino come parvenze inani e false, perché la frode ‘si riveli’ da sé stessa, con tutti i propri possibili nomi.

Gli esempi danteschi di rovello evidente con cui chiudiamo questa rassegna di eccessi figurativi sono, come anticipato al capitolo 6, il primo e l’ultimo neologismo del *Paradiso*, con i loro contesti.

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
 qual si fè Glauco nel gustar de l’erba
 che ’l fè consorto in mar de li altri dèi.
 Trasumanar significar *per verba*
 non si poria; però l’esempio basti
 a cui esperienza grazia serba.
 (*Par.*, I. 67-72)

Qual è ’l geomètra che tutto s’affige
 per misurar lo cerchio, e non ritrova,
 pensando, quel principio ond’elli indige,
 tal era io a quella vista nova:
 veder voleva come si convenne
 l’imago al cerchio e come vi s’indova;
 ma non eran da ciò le proprie penne.
 (*Par.*, XXXIII. 133-39)

Primo e ultimo canto del *Paradiso*, perimetro di definizione del terzo regno, due estreme *impasses*: luogo oltreumano, tanto da richiedere al pellegrino un cambio di *status*, dall’umano al più che umano; e luogo fondato dall’evento dell’incarnazione, il quale è l’ultimo mistero del viaggio di conoscenza di Dante, stadio finale della visione divina. In entrambi i passi, il neologismo (‘trasumanar’, ‘s’indova’) compare subito dopo una similitudine ed è in stretta connessione con essa. L’‘esempio’ di Glauco tenta di spiegare quello che sta succedendo a Dante e il verbo ‘trasumanare’ prova poi a dare il nome che non c’è a quel processo. Allo stesso modo, la similitudine del ‘geomètra’ che tenta l’impossibile quadratura del cerchio è tentativo di comunicare l’impossibilità possibile della duplice natura divina e umana di Cristo e, come se non bastasse, anzi, siccome certamente non basta, la stessa relazione di coincidenza tra ‘imago’ e ‘cerchio’ è ripresa e sintetizzata nel verbo ‘indoversi’. In questi luoghi, però, l’estrema tensione linguistica della neoformazione dichiara la propria impotenza nello stesso momento in cui è attuata

(la dialettica forza/debolezza già in parte notata al capitolo precedente in ‘trasmodarsi’): ‘Trasumanar significar *per verba* | non si poria’ contiene una negazione che estende in qualche modo l’impotenza anche alle parole che lì si stanno usando e ‘l’esempio basti’ è più una richiesta di intuito collaborativo che un trionfo comunicativo. Anche l’‘indoversi’ finale è espressione di un tentativo, ‘veder voleva come’, preceduto da una similitudine emblema dell’impossibilità, e subito seguito da un’espressione di scacco: ‘ma non eran da ciò le proprie penne’. Similitudine + neologismo + crollo, perfettamente in mostra ai lembi estremi del *Paradiso*. In questi casi il neologismo appare come punta di uno sforzo espressivo diffuso (le *saturae* contestuali di cui si parlava al capitolo 6), punto di rottura del teso ‘elastico’ linguistico (per usare termini gaddiani), corrispondente all’istante in cui la parola, nascendo, compie la sua azione significante, coprendo un’area non ancora significata, ma proprio nel mostrare il suo semplice meccanismo di formazione di base, per la sua composita natura ancora evidente, dichiara la propria provvisorietà e debolezza; questi neologismi vengono conati quasi solo per indicare temporaneamente ciò che essi non possono significare.

A proposito di messa a nudo del meccanismo di base del linguaggio, è utile a questo discorso una riflessione di Giuseppe Stellardi, tratta dal suo libro *Gadda. Miseria e grandezza della letteratura*:

Sostiene paradossalmente Heidegger, in *Unterwegs zur Sprache*, che l’essenza della parola si trova eminentemente là dove la parola crolla, cioè là dove la parola perde la possibilità di relazione a un referente, o addirittura la possibilità di comunicare: quando le virtualità strumentali e comunicative delle parole vengono a mancare, là, nel silenzio, ci si avvicina alla realtà più profonda del linguaggio.⁸

Nei testi danteschi e gaddiani analizzati in questo paragrafo, il potere significante della parola sembra crollare per troppo dispendio energetico, per il soverchiare del meccanismo stesso del linguaggio, ma è lì che si rivela l’essenza di quel meccanismo, dalle sue possibilità ai suoi limiti. Quando una macchina fa troppo rumore spesso non è buon segno di efficienza, ma è anche l’occasione in cui maggiore attenzione è richiamata sul suo funzionamento e sul suo rendimento.

Paolo Valesio nota come il paradosso di quella che qui chiamiamo ‘ineffabilità fabulante’ non sia una contraddizione. Distinguendo rispettivamente tra ‘segreto soggettivo’ e ‘oggettivo’, Valesio distacca il non detto volontario del mistico di antichità

⁸ Stellardi, *Gadda*, pp. 76-77.

classica, segreto iniziatico, impossibilità deontica di dire, dal non detto derivante da impossibilità di dire un oggetto smisurato, che è tipico del misticismo giudaico-cristiano, portando l'esempio della *Commedia* dantesca, e afferma che

è soltanto apparente, [*sic*] la contraddizione tra l'insistenza sull'ineffabile da un lato, e la profusione verbale dall'altro, che caratterizza il discorso del mistico. Non solo infatti questa non è una contraddizione – ma è una necessità funzionale. È proprio perché il mistico moderno (nel senso di post-pagano) vuole esprimere qualche cosa e non ci riesce – è proprio per questo che egli (ella) continua a provare, mettendo in opera tutte le risorse della lingua.⁹

Le macchine espressive di Dante e Gadda sono, per la loro ambizione e urgenza etico-gnoseologica, in continua rincorsa della parola 'giusta', il 'preciso latin', che più cerca di essere preciso, più rischia di diventare oscuro. Ma la *satura* è destinata, per quantità 'offuscante', a degenerare nell'oscurità e impossibilità di dire, a mostrare il solo macchinoso tentativo?

Osserva ancora Stellardi:

Come spesso accade nel caso di nozioni apparentemente assolute, l'indicibile non è poi sempre assolutamente tale: o se lo è, per lo meno resta possibile indicarlo, parzialmente, attraverso maschere grottesche, filtri, imperfettamente, incompiutamente. Non lo si può però ridurre all'espressione compiuta, alla parola vera. Ma proprio in questo margine abissale fra l'indicibile e la verità, resta lo spazio per una scrittura senza fine.¹⁰

È proprio la ricerca della 'parola vera' il motivo della *satura*, la 'scrittura senza fine' che si fa ponte tra l'indicibile e la verità, abbracciando tutto ciò che serve per smascherare la menzogna e rivelare la verità; ma tutto ciò che serve è infinito e la *satura* non basta mai. Ciò che si è chiamato *satura* mostra una paradossale insita caratteristica di potenza/debolezza: dove c'è tensione e varietà di tentativi, c'è quasi sempre anche sforzo, e dove c'è sforzo, c'è difficoltà e rischio di inefficacia; ma il massimo sforzo è il massimo segnale di potenza del linguaggio, l'estrema tensione possibile verso l' 'abisso' della complessità del reale, operata da chi sente l'obbligo etico di considerare quella complessità. Nei prossimi due capitoli di questa sezione terza esploreremo i punti dell' 'abisso' di verità assoluta cui la *satura* tende, osservando come essa vi si avvicini. Nel prossimo paragrafo di questo capitolo, invece, vedremo come l'ineffabilità del reale,

⁹ Paolo Valesio, *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria* (Bologna: Il Mulino, 1986), p. 359.

¹⁰ Stellardi, *Gadda*, p. 54.

nella complessità con cui Dante e Gadda lo percepiscono, oltre a mostrarsi implicitamente nella stessa modalità *satura*, possa essere esplicitamente dichiarata o esplicitamente figurata.

7.2 – Ineffabilità squadernata: dichiarazioni di impotenza

Il *tópos* dell'ineffabilità, caratteristico soprattutto del *Paradiso*, ma presente in tutta la *Commedia*, è un argomento fondamentale per gli studi danteschi, e lo si è visto anche specificamente collegato allo studio dei neologismi paradisiaci.¹¹ Essendo racconto di un viaggio eccezionale nell'aldilà, il poema dantesco è costellato di esplicite dichiarazioni di difficoltà nel ridire ciò che il pellegrino-poeta ha esperito, oltre che di difficoltà nel comprendere (del solo pellegrino) o ricordare. Dei molti esempi adducibili, qui se ne raccolgono alcuni utili al confronto con Gadda, in particolare casi strettamente connessi con gli 'eccessi' espressivi visti al paragrafo precedente. Per quanto riguarda Gadda, oltre che di dichiarazioni esplicite, si tratterà di riflessioni metaletterarie sparse e di un oggetto narrativo che si ritiene ad esse accostabile.

Il problema dell'ineffabilità in Dante è particolarmente insistito in corrispondenza degli estremi del suo viaggio: il termine dell'inferno e il termine del paradiso. Una delle similitudini per superamento infernali è aperta da una dichiarazione di ineffabilità e ci offre così un primo esempio di profonda interrelazione tra un caso di massimo dispiegamento tecnico della 'macchina' (la similitudine per superamento) e una esplicita dichiarazione della sua impotenza proprio attraverso quello stesso dispiegamento:

Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e de le piaghe a pieno
ch'ì ora vidi, per narrar più volte?
Ogne lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente

¹¹ Per l'ineffabilità in Dante, si vedano, fra gli altri (oltre ai già visti studi su neologismi e ineffabilità): Steven Botterill, "Quae non Licet Homini Loqui": The Ineffability of Mystical Experience in *Paradiso* I and the "Epistle to Can Grande", *The Modern Language Review*, 83, 2 (1988), 332-41; Stephen Bemrose, "Una favilla sol della tua gloria": Dante expresses the inexpressible', *Forum for Modern Language Studies*, xxvii, 2 (1991), 126-37; Claire E. Honess, 'Expressing the Inexpressible: The theme of communication in the Heaven of Mars', *Lectura Dantis [virginiana]*, 14-15 (1994), 42-60; Giuseppe Ledda, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante* (Ravenna: Longo, 2002); Angelo Jacomuzzi, *L'immagine al cerchio e altri studi sulla 'Divina Commedia'* (Milano: Franco Angeli, 2005).

c'hanno a tanto comprender poco seno.
 S'el s'aunasse ancor tutta la gente
 che già, in su la fortunata terra
 di Puglia, fu del suo sangue dolente
 [...]
 e l'altra il cui ossame ancor s'accoglie
 a Ceperan, là dove fu bugiardo
 ciascun Pugliese, e là da Tagliacozzo,
 dove sanz'arme vinse il vecchio Alardo;
 e qual forato suo membro e qual mozzo
 mostrasse, d'aequar sarebbe nulla
 il modo de la nona bolgia sozzo.
 (*Inf.*, XXVIII. 1-21)

Come accade spesso, la lunga similitudine è incipitaria di canto e di episodio e serve a rendere l'idea generale dello scenario che si apre (la bolgia dei seminatori di discordie, puniti con piaghe). Nelle prime due terzine Dante dichiara subito al lettore la complessità che le sue possibilità linguistiche si trovano a fronteggiare in misura sempre maggiore a mano a mano che ci si avvicina al fondo dell'imbuto infernale. Qui la visione globale dei dannati è talmente difficile non solo da rendere linguisticamente, ma anche da concepire mentalmente, che non basterebbe 'adunare' tutte le immagini di feriti di tutte le guerre della storia. Come nota Ledda, qui lo scacco è sia delle facoltà cognitive, sia della lingua: 'per lo nostro sermone e per la mente'.¹² Il 'poco seno' di 'sermone' e 'mente', rispetto al 'tanto comprender' di tale speciale realtà è il problema dell'ansia onnicomprensiva, in estensione e profondità, che la rivelazione di un'esperienza così eccezionale impone, l'ansia onnicomprensiva della *satura*. Il limite riguarda il linguaggio umano, anche se impiegato al suo massimo: quest'ultima concessione è ciò che Dante esprime con 'per narrar più volte' ('anche se si narrasse in vari modi'),¹³ insieme alla possibilità di usare 'parole sciolte', cioè l'*oratio soluta*, la prosa. Questa di piegare la lingua è solo un'ipotesi per assurdo, ma possiamo osservare come la varietà implicata dal 'più volte' sia già applicata di fatto da Dante: nonostante la varietà tentata in questo poema, nonostante la varietà esposta in questa stessa similitudine per superamento, la verità di quella realtà è, a detta di Dante, non pienamente raggiungibile. Qui i nostri due termini di riferimento, 'varietà' e 'verità', sono implicitamente messi in relazione: la varietà è addotta quale

¹² Ledda, *La guerra della lingua*, p. 180.

¹³ Chiavacci Leonardi, *ad locum* (DDP).

estrema possibilità per rivelare la verità di una realtà inedita. La similitudine per superamento, una delle declinazioni di tale varietà, serve proprio a dire che anche la massima varietà non basta: il fallimento è infatti definitorio di tale tipologia di similitudine. I momenti di massimo dispendio energetico della macchina espressiva sono anche le sue crisi, sono motivati e allo stesso tempo vanificati dalla presa di coscienza di una difficoltà insuperabile.

Anche un momento macchinoso come la descrizione di Cocito con grappolo di similitudini visto al capitolo 5 (*Inf.*, XXXII. 22-36) è preceduto da una dichiarazione di ineffabilità che lo giustifica e al contempo limita, ovvero ancora l'*incipit* del canto in cui compare:

S'io avessi le rime aspre e chioce,
 come si converrebbe al tristo buco
 sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,
 io premerei di mio concetto il suco
 più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
 non senza tema a dicer mi conduco;
 ché non è impresa da pigliare a gabbo
 discriver fondo a tutto l'universo,
 né da lingua che chiami mamma o babbo.
 Ma quelle donne aiutino il mio verso
 ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
 sì che dal fatto il dir non sia diverso.
 (*Inf.*, XXXII. 1-12)

L'ultimo cerchio, quello dei traditori, è il più disumano, perché il tradimento viola il legame d'amore più nobile nell'uomo. Per questo, al suo ingresso, Dante lamenta la difficoltà del linguaggio umano nel descriverlo, un problema di *convenientia* ('come si converrebbe', 'sì che dal fatto il dir non sia diverso') che non è più semplicemente stilistica (concetto retorico superato da Dante con il poema),¹⁴ ma più profondamente gnoseologica: nel descrivere il 'fondo a tutto l'universo' il problema non è la scelta di uno specifico stile, ma la possibilità rappresentativa del linguaggio umano *tout court* rispetto a un oggetto non umano. Dante comunque sta implicando che le rime che userà da questo punto in avanti sono ciò che del linguaggio umano più può avvicinarsi al suo estremo inumano, un tentativo inedito, risultato dello 'spremere', una 'metafora

¹⁴ Cfr. Zygmunt G. Barański, 'L'(anti)-retorica di Dante: note sullo sperimentalismo e sulla poetica della "Commedia"', in *Sole nuovo*, pp. 15-40.

etimologica (*esprimere* non vuol dire altro appunto che spremere)' che, come osserva Chiavacci Leonardi, 'rinnova con potenza il valore della lingua':¹⁵ la lingua può modellarsi su questo sforzo e cercare, nella propria impotenza assoluta e ontologica, un relativo risultato. Ma inevitabilmente se ne sente il processo in atto, se questo è portato all'estremo, come nel grappolo di similitudini di poco seguente (vv. 22-36).

Lo stesso problema ontologico-espressivo, che riguarda tutto il poema dell'oltremondo in quanto tale, è evidenziato in modo così forte nel suo altro 'fondo', l'opposto confine paradisiaco dell'empireo. L'ultimo canto del *Paradiso*, che ospita la *visio Dei*, è il luogo più deputato di tutto il poema alla poesia dell'ineffabile ed è trapuntato di dichiarazioni di scacco, 'sui versanti non della visione, ma della memoria e del linguaggio',¹⁶ versanti riguardanti il poeta e non il pellegrino, come nota Ledda, dato che le capacità cognitive del pellegrino a questa altezza sono ormai massime.

Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.
(*Par.*, xxxiii. 55-57)

Questa dichiarazione precede immediatamente il grappolo di similitudini sullo svanire della memoria analizzato al capitolo 5 (vv. 58-66), una meta-rappresentazione dello 'sfumare', con tre veicoli per lo stesso tenore, di cui il primo articolato, i secondi brevi e attaccati in anafora. Anche qui, come in *Inferno* xxviii e xxxii, si nota la stretta concomitanza di dichiarazione di difficoltà e sovrabbondante dispiegamento tecnico.

Il primo stadio della visione divina, il mistero dell'unità del molteplice, è rappresentato con i visti neologismo ('squaderna', v. 87) + enumerazione ('sustanze, accidenti e lor costume', v. 88), i quali sono immediatamente seguiti da una dichiarazione di limite espressivo:

quasi conflati insieme, per tal modo
che ciò ch'i' dico è un semplice lume.
(*Par.*, xxxiii. 89-90)

Ancora, la punta espressiva serve appena per dire la propria insufficienza.

¹⁵ Chiavacci Leonardi, *ad locum* (DDP).

¹⁶ Ledda, *La guerra della lingua*, p. 311.

Lo stesso accade con i successivi due stadi della visione. Il mistero trinitario dei ‘tre giri | di tre colori e d’una contenenza’ (vv. 116-17) è anticipato da questa dichiarazione, che richiama figurativamente l’*incipit* di *Inferno* XXXII (‘né da lingua che chiami mamma o babbo’, v. 9):

Omai sarà più corta mia favella,
 pur a quel ch’io ricordo, che d’un fante
 che bagni ancor la lingua a la mammella.
 (*Par.*, XXXIII. 106-08)

L’ultima visione, caratterizzata dalla combinazione similitudine (‘geomètra’) + neologismo (‘s’indova’), come si è visto al paragrafo precedente, è subito seguita da uno scacco della facoltà immaginativa e insieme ovviamente dell’espressione: ‘ma non eran da ciò le proprie penne’ (v. 139) e ‘a l’alta fantasia qui mancò possa’ (v. 142).

Proprio quando la macchina linguistica dantesca tenta i suoi maggiori sforzi, quasi nel medesimo momento, dichiara sempre direttamente la propria impotenza: una dichiarazione che assume così il doppio valore di effettiva denuncia di impotenza e di evidenziazione dell’ambiziosa potenza che da quella presa di coscienza e proprio nonostante quel limite si sviluppa.

In Gadda non si trova una così indistricabile compresenza di *tour de force* retorici ed esplicite dichiarazioni di limite espressivo, tuttavia entrambi i suoi romanzi contengono degli elementi di riflessione metalinguistica direttamente collegabili alle dichiarazioni dantesche.

Prima di analizzarli, guardiamo dei momenti di diretta riflessione sull’espressione nella *Meditazione milanese*, testo fondamentale del *corpus* gaddiano, in quanto luogo di teorizzazione della gnoseologia dell’autore. Come si è già detto, il trattato filosofico si ferma spesso a giustificare un anomalo utilizzo delle ipotiposi, rivendicandone la necessità ed efficacia esplicativa; tuttavia, sono spesso associate a queste riflessioni anche esplicite dichiarazioni della limitata potenza di quelle stesse figure e del linguaggio in generale. L’espressione è un argomento fondamentale della *Meditazione*: ‘l’espressione (intesa in senso integrante) deve essere non ultima cura di chi contempla questioni aggrovigliate e suscettibili di generare equivoci’ (*MM*, 678). Si è già visto il valore provvisoriamente operativo delle ipotiposi definito con la similitudine dell’‘ombrello, che serve finché piove’ (*MM*, 709); ora si osservino queste riflessioni di limite:

queste ipotiposi con cui mi industrio di esprimere un'idea non facilmente esprimibile.

(MM, 669)

Siamo umili e adoperiamo parole povere.

(MM, 758)

Così la nomenclatura comune è insufficiente a dipingere il fatto.

(MM, 777)

Ecco come deve intendersi il mio pensiero: e ancora la banale espressione è inadeguata all'aspetto di infinita complessità che io sento sussistere nella realtà.

(MM, 816)

Usando varie espressioni, mi sforzo di dar qualche risultato alle idee: da poi che le espressioni diverse affermano con maggiore forza il contenuto comune, lasciando il non comune quasi in disparte. Nelle scienze speciali il definire è cosa relativamente agevole: nella filosofia il definire è talora una penosa fatica.

(MM, 880)

L'«infinita complessità» in cui consiste la realtà descritta nella *Meditazione* comporta problemi di rappresentazione: queste riflessioni sono per lo più applicate a casi singoli, ma la loro ripetizione in luoghi diversi indica un problema di fondo generale della gnoseologia gaddiana. Le soluzioni che Gadda oppone alla «nomenclatura comune» sono «varie espressioni [...] diverse» e questi stessi continui avvertimenti che ciò che è detto non è che un «semplice lume», per dirlo con termini danteschi, di quell'«infinita complessità». Le varie espressioni diverse sono esattamente ciò che si è cercato di osservare nelle concentrazioni della macchina espressiva al primo paragrafo di questo capitolo, i successivi vari tentativi di abbracciare un concetto, definirlo e deformato da più lati; e sono anche il «narrar più volte» che si notava poco fa nella concessiva dantesca in apertura di *Inferno* XXVIII: la «varietà» che non basta a superare l'ineffabilità della «verità», ma che ciononostante è dispiegata nel poema, in quanto estremo tentativo rappresentativo. La «penosa fatica» del definire che Gadda lamenta e mette in pratica nella *Meditazione* e che Dante lamenta in fondo a *Inferno* e *Paradiso* è esattamente la *satira* che si sta studiando, la «varietà per verità». Ciò che può la *satira* nel suo sforzo onnicomprensivo è almeno carpire qualche tratto di verità:

Io dico cose che sono terra-terra, ma (permettetemi questa immagine superba) non devo esser paragonato all'aviatore che non può levarsi da terra, perché troppo carico di beni terreni; sì al provetto celicola che per virtuosità si diverte a sfiorare la terra, come la rondine il lago, come la sibilante falce, quando miete spiche di verità.

(*MM*, 746)

Lo sforzo della *satura* nel perseguire il 'preciso latin' comporta però, come si osservava al capitolo precedente e al termine del capitolo 1, il rischio opposto dell'oscurità, dell'offuscamento del processo significante per il troppo 'rumore' della macchina espressiva:

Mi duole che il lettore potrà forse trovar faticose o arzigogolate queste espressioni, ma io ho cercato di valerme delle più semplici possibili. Esse non sono dettate da mania di complicazioni o di fantastiche costruzioni (lontanissime dal mio spirito ingenuo); ma derivano da un convincimento sincero e sentito e direi prepotente.

(*MM*, 762-63)

In questa tesi si sta cercando di sottolineare e riconoscere in Dante e in Gadda questo 'convincimento sincero e sentito e prepotente' di dire la verità che si associa a uno sforzo inedito e vario di significazione.

A proposito di 'arzigogolate espressioni' prodotte da un istinto profondo e urgente, si veda la seguente notazione metaletteraria nella *Cognizione del dolore*, riferita al protagonista Gonzalo, qui più che mai *alter ego* di Gadda:

Quanto all'orologio d'oro, gli parve di aver udito altra volta, dalla Peppa del bucato, o si sbagliava?, che era d'argento: o cioè, no: che fosse invece un orologio a sveglia, da tavolino: e un giorno gli aveva suonato sul tavolo, al signor Gonzalo, inaspettatamente, proprio nel buono che lui vi era a leggere, o scrivere, o forse lambiccava rabbioso dalla memoria una qualcheduna di quelle sue parole difficili, che nessuno capisce, di cui gli piace d'ingioiellare una sua prosa dura, incollata, che nessuno legge.

(*C*, 615-16)

Il verbo metaforico 'lambiccare' fa riferimento a un'operazione concreta sull'espressione, come la 'fatica' delle ipotiposi filosofiche: l'alambicco è, infatti, il macchinario utilizzato per distillare, selezionare una parte di un fluido, assimilabile alla 'spremitura', cui fa riferimento Dante in *Inferno* XXXII ('io premerei di mio concetto il suco', v. 4). L' 'espressione' è, etimologicamente, un'opera di 'spremitura', selezione di un possibile insieme all'interno di tutto il linguaggio disponibile a una singola comunità

linguistica o a tutto l'insieme dei parlanti. Il Dizionario Battaglia definisce un discorso 'lambiccato' come 'straordinariamente accurato, artificioso, innaturale, arzigogolato',¹⁷ che è il senso, negativo, con cui Gadda usa il termine: sforzarsi solo per produrre dei virtuosismi linguistici infine inefficaci. Il risultato è una 'prosa dura, incollata': figurativamente 'dura' da capire e anche icasticamente 'dura', perché 'incollata', dunque difficile da districare, come in partenza dura da 'spremere'. E 'duro' è definito anche il linguaggio 'spremuta' da Dante a fine *Inferno*:

Oh sovra tutte mal creata plebe
che stai nel loco onde parlare è duro,
mei foste state qui pecore o zebe!
(*Inf.*, xxxii. 13-15)

'Duro' nel senso di 'difficile', ma anche, in senso più concreto, 'petroso', come le rime dantesche a cui viene riferito dagli interpreti lo stile di queste 'aspre e chiocce'. L'aggettivo 'incollata', invece, non può non farci pensare alle immagini della 'pasticca tra i denti' e del 'magma' viste al capitolo 3: immagini concrete mediante le quali Gadda visualizza il linguaggio, come materia autodeformantesi e artigianalmente deformabile al bisogno, fino ai limiti di incomunicabilità. Ciò che ancor di più avvicina l'ardua quanto inefficace selezione linguistica di Gonzalo-Gadda a quella cui Dante è costretto negli ultimi canti della prima cantica, nonostante la percezione generale di inane 'ingioiellamento', è la profonda causa, espressa nell'aggettivo 'rabbioso': è questa la spia tragica che denuncia il non-gioco, fornendo in anticipo la chiave per interpretare il successivo delirio 'enumerativo' delle 'maree' nel tratto VI del romanzo (analizzato al capitolo 4).

L'autore è direttamente adombrato anche in quest'altra riflessione metalinguistica, sorta a confronto con la retorica di Pedro Manganones/Gaetano Palumbo, ex-sordo di guerra, vigilante notturno delle ville del Serruchón:

Pedro non era un signore in villa, come quelli a cui sorvegliava la villa, nottetempo: e nemmeno, Dio liberi!, uno scrittore: uno scrittore arzigogolato e barocco, come Jean Paul, o Carlo Gozzi, o Carlo Dossi, o un qualche altro Carlo anche peggio di questi due, già così grami loro soli; buono magari di adoperar la guerra, e i dolori della guerra, per cincischiarne e sottilizzarne fuori i suoi ribòboli sterili in punta di penna. No, Pedro era un semplice, un puro di cuore: e c'era quindi da

¹⁷ 'Lambiccato', in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, 21 voll. (Torino: Utet, 1961-2002), VIII, 706.

credere alla sua parola nuda, efficace, al ‘fargli la trippa’, buttato là sul banco di zinco della tabaccheria tra lo sciacquo dei bicchieri, come un controbicchierino o un contropacchetto; alla ‘sua’ guerra, c’era da credere in pieno.

(C, 578-79)

Un ‘barocco’ ‘qualche altro Carlo’ è facilmente identificabile, ancora nel ‘cincischiare’ e ‘sottilizzare’, che nella forma sorella ‘lambiccare’ poche pagine più avanti sono attribuiti a Gonzalo-Gadda. E anche qui si tratta di ‘ribòboli sterili’, ovvero espressioni inutili dal punto di vista comunicativo: ‘ribòbolo’ è definito nel Battaglia come ‘giro di vocaboli con doppio senso o molto arzigogolato e astruso’, e vi è riportato proprio questo esempio gaddiano.¹⁸ L’opposizione è con la retorica guerresca di Pedro, in grado di ‘distillare’ una ‘parola nuda, efficace’, dunque vera, a cui si può ‘credere in pieno’. Il *tertium comparationis* è l’oggetto guerra, che il Carlo in questione adopererebbe solo per il vano esercizio del ‘cincischiare’ e che invece per Pedro è vissuto personale, da riportare per giustificare la propria sordità, essa stessa testimonianza corporea ‘vera’ da opporre alle vane parole di un Carlo. L’insistenza con cui sono riferite le parole del Palumbo, ‘prive affatto d’ogni retorica’ secondo il commento del narratore (p. 578), ma palesemente retoriche al primo sguardo, è tuttavia ovviamente funzionale all’ironia e culmina con il vero racconto dello smascheramento della falsa sordità del personaggio, nell’atto di richiedere una licenza e la pensione per la propria presunta invalidità: il Palumbo si dimentica di fingere di non sentire e risponde a una domanda verbale del colonnello (p. 667). In questo episodio propriamente ‘la frode si rivela dal suo nome’, come nel passo in cui è commentata la retorica del Palumbo e sono riportati i suoi vari “‘carnaio”, “‘lasciarci la pelle”, “‘stavano per fregarci”” (p. 578). Per opposizione, quindi, la guerra scritta a parole dal Carlo acquista tutt’altra realtà e verità, rivelandosi come fondo di senso tragico e urgente per quella prosa dura e incollata: la supremazia di verità del corpo sulle parole viene ribaltata dalla verità delle parole stesse.

Alla necessità (ma inefficace) di una ‘macchina di parole’ si trova un riferimento anche nel *Pasticciaccio*, in contiguità e relazione ancora maggiore con un fuoco d’artificio retorico, le pagine già viste sul ritrovamento dei gioielli (capitolo 4). Un riferimento più sottile, affidato a un oggetto della narrazione:

Ma il Pestalozzi, con una certa applicata titubanza in sulle prime, indi compiaciuta sicurezza, giudicò di poter via via riconoscere, nello sparso splendore, il discutibile ed ultrasuscitando

¹⁸ ‘Ribòbolo’, in *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, XVI, 23.

vezzo perle, due o tre gingilli, un'ametista, la croce di granati, la palletta di lapillaruli (così ce steva scritte), i coralli, i gioielli, titolari dei nomi e delle designazioni che figuravano, consoci e consobrini del topaccio, nei primi rigi e via via nel foglio e nel secondo foglio dell'elenco Martinazzi, ovverosia cioè per più preciso dire Mantegazzi. Titolari dei nomi e dei titoli, per lo più d'uso, in qualche caso difficillimi: anello 'di' rubino con due perle, spilla con perlina nera e due smeraldi, pendaglio 'di' zaffiro, come si direbbe di pasta sfoglia, 'circondato' di brillanti, carcan, battuto a macchina carcane poi riscattato a carcanco, di granati in stile antico (sic), fila o forse filo, con l'o buco beninteso, di perle bianche (fasullissime) eccetera, anellino eccetera, grossa spilla con pietra d'onice, eccetera eccetera. [...] erano dei nomi strani e difficili, con un che di magico addosso, di misterico, d'indiano: con tanti fori, come quelli del biglietto della ferrovia, in luogo d'ogni o. La seconda nota, incompleta perché mancava un foglio ma non meno bucherellata della consorella, gli sembrò viceversa una grana, una brutta grana che non lo riguardasse per nulla.

(P, 232-33)

Al vertiginoso elenco delle gioie sparse sul letto è collegato un elenco concreto: i fogli su cui la polizia ha registrato la lista della refurtiva Menegazzi, che il brigadiere Pestalozzi riscontra coi gioielli appena ritrovati a casa della Mattonari. Quella caotica enumerazione di oggetti dovrebbe trovare puntuale rimando in un finito e ordinato elenco su carta, redatto formalmente dagli investigatori. La rispondenza si trova, ma non è lavoro facile, perché quei nomi sono 'difficillimi' e 'strani', quasi magici, agli occhi del carabiniere. Per lui, che deduciamo non se ne intenda, quelli sono puri significanti, com'è evidente dal *focus* sulle preposizioni. Se nell'enumerazione precedente erano protagonisti gli oggetti e gli infiniti fili che da essi partivano verso altri spazi e altri tempi, qui sono protagonisti solo i loro nomi, che slegati ai referenti diventano altrettanto evocativi, complessi, sfumati nei numerosi 'eccetera' che distanziano meri significanti apparentemente privi di senso; una 'fantasia verbale', enumerazione magica riconducibile alle forme originarie della satira (e della letteratura) di cui si è già detto più volte.¹⁹ Ci si sofferma su questo particolare dell'elenco scritto perché sembra un interessante elemento metaletterario, concretizzazione narrativa di quello che sta cercando di fare Gadda sulla pagina, ovvero inglobare e incasellare, collegare e dare i nomi alle infinite cose della realtà: se l'enumerazione gaddiana dei gioielli è come il paradigma dell'intera opera dell'autore, del suo modo di rappresentare la realtà, la lista concreta che ha in mano Pestalozzi può a sua volta simboleggiare l'enumerazione che la precede, come in un gioco di scatole cinesi. E se quell'enumerazione è caotica, oscura, poco funzionale, anche la

¹⁹ Cfr. Kristeva, 'Le figure del discorso carnealesco', pp. 234-38; Brilli, 'Introduzione', pp. 12-15; Hodgart, *La satira*, pp. 13-35.

lista cartacea, sebbene in apparenza rigorosa in quanto strumento operativo, sembra una filastrocca vuota, priva di senso, o potenzialmente piena di ogni possibile senso. Inoltre, essa è significativamente una ‘costellazione di errori’ (‘lapillaruli’, ‘carcane’, ‘caranco’), ‘formulazioni approssimative’, come nota Maria Antonietta Terzoli (‘anello “di” rubino’, ‘pendaglio “di” zaffiro’).²⁰ Ancora più approssimativa e inefficace è poi la ‘seconda nota’, menzionata alla fine del brano citato, quella relativa all’altro caso indagato nel giallo, la lista dei beni mancanti a casa dell’assassinata Balducci: la nota è inefficace perché ‘mancava un foglio’. In più, c’è un particolare che viene ripetuto in tutto il passo, quello delle ‘o’ bucate, il quale per Terzoli, insieme ai problemi osservati, contribuisce a ‘opacizzare’ la lista.²¹ Tale tratto è descritto al primo apparire di questa lista:

Al Pestalozzi venne deferita copia d’un elenco, dattiloscritto, di turchesi e di topazzi, nel quale tutte le o (occhio di gatto, crosoberrillo, spinello) si raffiguravano in altrettanti buchi o fori nella velina, rotondi appunto come delle o: ulceri d’una esattezza e d’una deliberatezza operative non adeguatamente confortate dai bilanci. Alcuni erano topazi propriamente detti, per quanto sprovvoluti di accento circonflesso, altri erano topo-zii: le gioie della domicilioaggregata e detopaziata Menecazzi, che si redintegrava, questa volta, nel definitivo possesso e pieno godimento di diritto e di fatto delle proprie zeta: giulivamente commutata, per altro, la ga padana in una ca centroitalica. Così accade, nei documenti della implacabile amministrazione da cui abbiamo l’onore e il piacere d’esser ministrati delle carte e dei bolli necessari a vivere, che il recupero di un Carlo Emilio da un precedente Paolo Maria, succeduto a sua volta al nome del gran morto di Canne, sia risarcito da un Gaddòla: cui vien fatto, pertanto, di rifulgere nella esecrazione civica al posto di un Gadda.

(P, 185-86)

Le ‘o’ sono ‘altrettanti buchi o fori’ (i ‘doppioni’ sinonimici non vengono ovviamente mai omessi da Gadda) perché chi ha dattiloscritto la lista ha calcato troppo sul tasto e anche perché la carta è una velina: l’‘esattezza’ e ‘deliberatezza’ ‘operative’ che quella pressione, insieme alla rotondità, simboleggia non sono ‘adeguatamente confortate dai bilanci’, che Terzoli intende come bilanci economici della questura, poveri al punto da non permettere l’acquisto di carta sufficientemente robusta.²² Si possono interpretare i ‘bilanci’, però, anche e soprattutto come bilanci della ricerca investigativa, che qui come in tutto il romanzo non riesce a trovare soluzione se non grazie a interventi del caso,

²⁰ Maria Antonietta Terzoli, *Commento a ‘Quer pasticciaccio brutto de via Merulana’ di Carlo Emilio Gadda*, con la collaborazione di Vincenzo Vitale, 2 voll. (Roma: Carocci, 2015), II, p. 812.

²¹ Terzoli, *Commento a ‘Quer pasticciaccio’*, II, p. 812.

²² Terzoli, *Commento a ‘Quer pasticciaccio’*, II, p. 627.

oggetto di riflessione nel passo appena precedente quello citato. Il rigore burocratico e formale delle forze dell'ordine (si veda il paragone con l'obliterazione del biglietto ferroviario nel primo brano qui riportato), cui è demandata la soluzione razionale del 'pasticciaccio', fa intrinseco contrasto con il 'pasticciaccio' stesso, non risultando in grado di incasellarlo. Le 'o' bucate sembrano il correlativo oggettivo di quel paradosso: nella forza della deliberazione razionale è insita la debolezza nel fare i conti con la realtà, che è invece caotica, casuale e irrazionale. Forza nella debolezza e debolezza nella forza del linguaggio che si sono già incontrate ai versi 70-71 del primo canto del *Paradiso*: 'Trasumanar significar *per verba* | non si poria'. Ed è proprio il potere significante del linguaggio il referente di questi passi del *Pasticciaccio*, con l'insistenza sugli errori tipografici e sulla confusione dei nomi di persona, topica in Gadda, qui nel caso specifico già visto della Menegazzi. A tal proposito, in quest'ultimo brano, si trova anche una 'firma iscritta' d'autore,²³ come nel 'qualche altro Carlo' della *Cognizione*, ovvero la digressione sulla possibile erronea trascrizione nei registri anagrafici del cognome Gadda. Un referto di polizia e un nome proprio, ovvero ciò che di più univoco ed esatto possa immaginarsi, sono in questo romanzo simboli di incertezza, fluidità, impotenza. Spesso nel *Pasticciaccio* la parola burocratica è incompresa:

Si fece portare la schedina. E la schedina ripeté: Cionini Ines, anni 20, da Torraccio, nubbile: al 'senza fissa dimora' una crocetta, che voleva dire: sì, propio senza: 'professione' cucitrice pant. disocc. domestica: 'documenti' un tratto di penna orizzontale che voleva dir no. Aveva ingiuriato gli agenti con l'epiteto cafoni. 'Pattuglione Celio-Santo Stefano, commissariato San Giovanni'. 'Che è sto pant.' 'Pantaloni, signor commissario capo. Fa la pantalonaia.'
(*P*, 52-53)

Estratto dunque l'elenco, squadernati i due fogli quasi alla lettura d'un mandato, Pestalozzi fece pur le viste di cercarvi... la legittima causale del procedere. 'Mm...' trascorse lungo i primi righe mugolando, intoppò subito in quello che cercava: 'anello d'oro con topazio!': e fu voce di vittoria. Sventolò il foglio intestato, il primo, glie lo mise sotto gli occhi a lei, alla ragazza. Lei, Lavinia, manco lo sapea leggere.
'Questura di Roma!' le ricantò sulla faccia, in un tono d'importanza, e di distacco ironico nei confronti dell'organizzazione concorrente, la quale, per saper battere a macchina un par de fogli, si dava tante arie.
(*P*, 209-10)

²³ Terzoli, *Commento a 'Quer pasticciaccio'*, II, p. 627.

Prima il commissario Ingravallo stesso non capisce un'abbreviazione burocratica; poi Lavinia, accusata di furto dell'anello con topazio, non sa leggere il segno di autorità e diritto a procedere, la prova scritta di ciò di cui viene imputata: il famoso elenco, 'un par de fogli' 'squadernati' con sicurezza, ma di velina bucata. Un limite dell'indagine 'squadernato'.

Siamo sicuramente di fronte a una critica del linguaggio specializzato della burocrazia statale, ma è appunto per mezzo di questo settoriale strumento linguistico e di questi protagonisti, un'osmosi confusa di polizia e carabinieri, che Gadda mostra la velleità di potenza e insieme la sostanziale plurivocità e impotenza della parola in generale (e di qualsiasi tentativo raziocinante di 'incasellare'), la complessità della parola, pari a quella che caratterizza tutto il reale. Tuttavia, Gadda accosta a quell'elenco bucato e impreciso un'enumerazione caotica in cui prova con il linguaggio stesso a seguire le varie direttrici evocate da ogni elemento del reale, a sfidare la polivalenza del linguaggio, sfruttandola. E questo estremo e macchinoso ardimento, con tutto il rischio di risultare oscuro, 'duro' e 'incollato', sembra una risposta insita nella coscienza del limite molto simile alle risposte di Dante all'ineffabilità del 'fondo a tutto l'universo'.

Conclusioni

In questo primo capitolo della terza sezione, dedicata ai modi in cui la *satura* si avvicina alla verità, ci si è concentrati sulla questione dell'ineffabilità. La complessità delle realtà che Dante e Gadda affrontano comporta, in relazione con l'obbligo di rivelazione della verità, problemi di cognizione ed espressione, i quali si palesano nella combinazione 'concentrata' delle stesse modalità retoriche analizzate nella sezione II oppure sono direttamente dichiarati.

Quella che si è definita 'ineffabilità fabulante' è la difficoltà di espressione che emerge dall'espressione stessa, quando essa è 'caricata' al punto da palesare il proprio sforzo. Nella sezione seconda di questa tesi, per tutte e tre le strategie stilistiche analizzate, si è riscontrato l'aspetto di 'messa a nudo' della struttura retorica, che porta spesso l'attenzione sul significante, a discapito del significato. Qui si sono analizzati particolari casi di 'esposizione' retorica, di co-occorrenza di enumerazione, similitudine e neologismo in Dante e Gadda: si è trattato delle dantesche similitudini per superamento, di 'macchine' figurative come Gerione e degli estremi neologismi 'trasumanar' e

‘indoversi’, combinati a similitudini; in Gadda si sono viste similitudini enumerative, enumerazioni di neologismi composti e catene di similitudini e composti dentro enumerazioni. In queste concentrazioni retorico-stilistiche si è rilevata la natura ancipite di potenza e debolezza dell’espressione: laddove questa si sforza, essa si avvicina il più possibile al suo oggetto, ma allo stesso tempo mostra la difficoltà, così dichiarando un limite nel momento in cui cerca di superarlo. Quando la macchina espressiva fa troppo rumore, essa mostra massima potenza ma indica anche una massima difficoltà.

Nella seconda parte del capitolo si sono osservati casi danteschi e gaddiani di ciò che si è chiamato ‘ineffabilità squadernata’, ovvero dichiarata in interventi diretti degli autori o narratori o in figurazioni metaletterarie. Per Dante si è trattato del *tópos* dell’ineffabilità, che caratterizza tutto il suo poema, in particolare nei punti più ‘profondi’ alle sue estremità; per quanto riguarda Gadda, si sono osservate le numerose riflessioni sull’importanza e sui limiti dell’espressione nella *Meditazione milanese*, poi si sono analizzati passi metaletterari nella *Cognizione* e nel *Pasticciaccio*. Si è notato come questi esempi di ‘ineffabilità squadernata’ si trovino spesso in combinazione con la forma ‘fabulante’ di ineffabilità, in quanto espressioni diverse della stessa questione: la *satura* si caratterizza, in quanto ‘macchina’ retorica, per l’esposizione, implicita o esplicita, dello sforzo di ‘precisione’ significante da cui si origina. Dante e Gadda condividono, come si è già notato al capitolo 3 a proposito delle loro teorie linguistiche, la tendenza a riflettere sul proprio mezzo e in particolare a lamentarne l’insufficienza, pur nella più vasta opzione di utilizzo, qual è la loro *satura*, anzi specialmente in un tale contesto retorico onnicomprensivo in modo esibito.

Nella stretta correlazione, una dialettica, tra ‘ineffabilità fabulante’ e ‘ineffabilità squadernata’ si è riconosciuto un punto comune alla *satura* dantesca e gaddiana, rivelante la sua profonda natura: uno sforzo urgente di rivelazione della verità di una realtà troppo complessa, sforzo generato, potenziato e al contempo vanificato dai propri consapevoli limiti. Nel prossimo capitolo si comincerà ad ‘allontanare’ la prospettiva, per osservare la *satura* come insieme stilisticamente riconoscibile (sulla base delle analisi finora condotte): si cercherà di perfezionarne la definizione e il rapporto con la verità, notando per opposizione delle forme di anti-*satura*, con le quali essa entra in produttiva dialettica.

8 – ‘Salti’ e ‘buchi’. La dialettica tra *satura* e anti-*satura* verso la verità

In questo capitolo si affronterà un'altra dialettica, dopo quella tra ineffabilità fabulante e ineffabilità squadernata, che è come uno stadio successivo di quella, in direzione della verità. Si considererà la *satura* in opposizione a ciò che non è *satura*, secondo i criteri con cui finora la si è intesa, cioè in opposizione a una forma testuale che non è contraddistinta da varietà e relazionalità. Si farà ancora analisi stilistica (sia in questo che nel prossimo capitolo), aumentando però la distanza di lettura: si guarderà, infatti, la *satura* nel suo insieme in dialettica con delle sue *variationes*. Se, etimologicamente, *satura* è testo pieno, che mette in relazione una varietà di elementi diversi, ora vedremo come vi si possano riconoscere luoghi testuali non riconducibili a questa modalità, i quali intercalano la predominante struttura relazionale apparendo come dei ‘negativi’ di essa. Si cercherà di dimostrare come questi luoghi siano apparente anti-*satura*, in quanto cooperano strettamente con essa al medesimo obiettivo di rivelazione della verità del reale, costituendo parte integrante della varietà della *satura* stessa. La missione gnoseologica delle scritture di Dante e Gadda sembra avvicinarsi alla verità proprio nella dialettica tra due varianti espressive. Per introdurre questi luoghi di anti-*satura*, che chiameremo ‘salti’ e ‘buchi’ nella *satura*, cominciamo con una riflessione lessicale.

Nella pseudo-ciceroniana *Rhetorica ad Herennium* viene definito *praecisio* (da *praecidere*, ‘tagliare’), oggi ‘aposiopesi’, il fenomeno secondo cui ‘dette alcune cose, il resto dell’opinione, che si è cominciato a esprimere si lascia incompiuto’ (IV. 41).¹ L’*Enciclopedia Treccani*, riportandone due esempi danteschi che qui si vedranno, aggiunge che Dante usa lo stesso termine tecnico nel canto XXX del *Paradiso*:

Dal primo giorno ch’i’ vidi il suo viso
in questa vita, infino a questa vista,
non m’è il seguire al mio cantar preciso.
(*Par.*, XXX. 28-30)

In terzine di poco successive alla coniazione del neologismo ‘si trasmoda’ (v. 19) per la bellezza di Beatrice, Dante dichiara di non poterla più descrivere da questo punto in poi (il suo canto è ‘preciso’, nel senso di ‘tagliato’), perché la bellezza della donna supera i limiti del linguaggio umano. In realtà, questa non è la prima dichiarazione di ineffabilità connessa a Beatrice; tuttavia, il poeta ci fa credere che lo sia, per enfatizzare il livello di

¹ Cicerone, *La retorica a Gaio Erennio*, a cura di Filippo Cancelli (Milano: Mondadori, 1992), pp. 254-55.

incomprensibilità e indicibilità che l'aspetto della sua guida ha raggiunto qui. Chiavacci Leonardi, nell'introduzione a questo canto, evidenzia il parallelismo con *Paradiso* XXIII,² in cui, sempre nell'ambito di una dichiarazione di ineffabilità, Dante usa la stessa immagine del 'cammino' della poesia interrotto, con impiego di un termine praticamente sinonimico:

e così, figurando il paradiso,
 convien saltar lo sacrato poema,
 come chi trova suo cammin riciso.
 (*Par.*, XXIII. 61-63)

Il termine 'preciso' occorre, oltre che in *Paradiso* XXX, altre sole due volte nel poema³ e con un diverso significato rispetto a questo 'riciso' ('reciso'): quello corrente di 'preciso', 'definito', 'esatto', e in particolare in un luogo chiave per questa tesi, ovvero la descrizione del modo di parlare di Cacciaguida come 'preciso latin' (*Par.*, XVII. 34-35). Etimologicamente il concetto di 'precisione' deriva da quello di 'taglio', nel senso di affinamento, definizione di una forma.

Finora si sono analizzate delle tecniche retorico-stilistiche, e la loro combinazione, come mezzi di relazione significativa e di ricerca gnoseologica della parola giusta, vera, 'precisa'. Si è anche osservato come spesso questa ricerca sembri vana, o almeno inconclusa e inconcludibile, risultando in un forte 'rumore', un senso di pienezza verbale che rischia sempre la macchinosità e l'oscurità e che dichiara direttamente il proprio sforzo. In questo capitolo si vedrà come nei 'saturi' Dante e Gadda la verità possa adombrarsi proprio nel contrario della *satura*, come la precisione espressiva possa risiedere nella 'precisione', nel senso di interruzione, del cammino espressivo; o, più esattamente, come in Dante e Gadda la ricerca della verità più profonda del reale, identificabile rispettivamente con Dio e il dolore, si dispieghi nella dialettica tra *satura* e anti-*satura*, una sorta di pieno/vuoto, dove però, come vedremo, il vuoto è un 'diversamente pieno'.

Nel primo paragrafo si analizzeranno dei luoghi testuali che chiameremo 'salti epifanici', dei cambi di modo stilistico che intercalano in particolare il *Paradiso* di Dante e la *Cognizione del dolore* di Gadda. Si sono scelti questi testi per la chiarezza con cui vi si mostra il fenomeno dialettico in questione: in Dante, per la particolare sfida espressiva

² Anna Maria Chiavacci Leonardi, 'Introduzione al canto XXX', in Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, 3 voll. (Milano: Mondadori, 1991-97), III, 817-23.

³ *Par.*, v. 48; *Par.*, XVII. 34.

della terza cantica, in Gadda per la spiccata duplicità stilistica di quel romanzo (che però caratterizza tutta la sua opera).⁴ Nel secondo paragrafo si osserveranno dei ‘buchi’, degli spazi vuoti nel testo ‘pieno’ della *saturna*, sebbene mai davvero vuoti: i puntini di sospensione della *Cognizione* e lo spazio che sta dentro ad alcuni enjambement paradisiaci danteschi.

8.1 – ‘Salti’ epifanici: metaforismo ‘assoluto’ nella *Cognizione* e nel *Paradiso*

In questo paragrafo individueremo nel tessuto della *saturna* dei ‘salti’, delle modalità stilistico-retoriche opposte rispetto a ciò che si è visto finora e definito come *saturna*. Dimosteremo che è in tali ‘negativi’ della *saturna*, in essa come incastonati, che paradossalmente più si addensa, si ‘precisa’, in forma di epifania sinestetica di luce-suono, la verità che la *saturna* persegue: in particolare, vedremo che la verità è avvicinata e indicata proprio nella dialettica tra *saturna* e queste forme di anti-*saturna*. Come anticipato in introduzione di sezione, identifichiamo la verità di Dante con Dio e la verità di Gadda con il dolore.

A proposito della terzina dantesca sul ‘cammin riciso’, Barolini dedica un capitolo del suo *La ‘Commedia’ senza Dio* proprio al concetto di ‘poema che salta’, applicato in particolare al *Paradiso*. La studiosa analizza quella che chiama la ‘poetica dell’enjambement’ nella parte finale della *Commedia*, ovvero la strategia dantesca di ‘far saltare’, ‘recidere’ la diegesi di questa cantica più di tutte antinarrativa per mezzo di sezioni o pause ‘liriche’. Risulterebbe, così, secondo Barolini, un’alternanza di modi narrativi e lirici, che chiama rispettivamente ‘modo di *disagguaglianza*’ e ‘modo di *uguaglianza*’, alternanza che consentirebbe strategicamente a Dante di rendere la ‘transumana’ eterna ‘uguaglianza’ del paradiso.⁵ Il problema principale di questo regno è, infatti, la sua eternità simultanea, il concetto di *totum simul*: l’esistenza temporale di tutto il reale in un solo punto, che è paradossale unità di una molteplicità. Un paradosso

⁴ Cfr. Guido Baldi, “‘Pasticcio’ e ordine nella *Cognizione del dolore*”, in Carlo Emilio Gadda. *La coscienza infelice*, a cura di Alba Andreini e Marziano Guglielminetti (Milano: Guerini, 1996), pp. 97-126 (p. 124): ‘Il rapporto fra tragico e comico, nella *Cognizione*, non si estende dunque in una direzione sola: tra i due poli si instaura un movimento biunivoco’ e Dombroski, *Creative Entanglements*, p. 76: ‘a paradoxical inflection of the subject for which reality is at once obscure substance and entanglement. The paradox generates two equally distinct, but interrelated, expressive modes: the lyrical and the macheronic’.

⁵ Teodolinda Barolini, “‘Convien saltar lo sacro poema’: la fine della “Commedia” e la poetica dell’enjambement’, in *La ‘Commedia’ senza Dio*, pp. 300-47 (pp. 303-04).

che, secondo Barolini, Dante ‘non può in realtà “risolvere”’,⁶ in quanto dotato di un mezzo, il linguaggio, basato sulla differenza, sull’estendersi nel tempo: ‘la temporalità del linguaggio è la base fondamentale della persistenza della differenza nella rappresentazione umana della divinità’.⁷ Il poeta è dunque costretto ad adottare delle strategie retoriche per rendere quel sovrumano uguale molteplice, e Barolini identifica tali accorgimenti appunto nella ‘strategia narrativa dell’alternanza’, ‘secondo la quale il poeta prima sottolinea l’uno e poi sottolinea il molteplice e così via dall’uno all’altro, nella speranza che il pacchetto diacronico che ci offre ci dia un’idea della realtà sincronica da lui sperimentata’:⁸ questa operazione è osservata sia come sottolineatura alternata di uno e molteplice come concetti teorici, sia come forma testuale vera e propria di alternanza tra il modo cosiddetto narrativo (basato sulla successione temporale di eventi) e quello antinarrativo (‘circolare, “decronologizzato” e affettivo’).⁹ Questi modi sono rinvenuti da Barolini non solo dentro uno stesso canto, ma soprattutto tra i diversi canti della sezione finale della terza cantica: in particolare, ‘il canto XXIII anticipa il canto XXXIII’, ‘è la prova generale della visione beatifica’ e ‘rappresenta il tentativo più ampio di impiegare il metodo dell’*uguaglianza* in modo sostenuto’,¹⁰ mediante una concentrazione delle tecniche identificate dalla studiosa come ‘liriche’: ‘apostrofi, esclamazioni, linguaggio pesantemente metaforico, similitudini intensamente affettive’.¹¹ Si tratta anche del canto che contiene la dichiarazione ‘convien saltar lo sacro poema’ (v. 62), la quale ‘annuncia che tali interruzioni sono programmatiche, anzi sono necessarie, e che l’unico modo di continuare a produrre testualità, in questo stadio del viaggio, è di accettare lacerazioni occasionali nel suo tessuto’.¹²

Noi non intendiamo identificare il baroliniano ‘modo narrativo’ (o di ‘disuguaglianza’) con la *satura*, poiché *satura*, per come la si è osservata, non è sinonimo di narrazione, è struttura retorico-stilistica (e, anzi, è forse più spesso descrizione). Tuttavia, colleghiamo più in generale il concetto di ‘disuguaglianza’ all’aspetto di ‘varietà’ della *satura* e in questo senso prenderemo in prestito da Barolini, insieme alla nozione di ‘salto’, questo schema dell’alternanza tra due modi, che potremmo ridefinire nel contesto del nostro discorso come ‘modo relazionale’ (cifra dominante della

⁶ Teodolinda Barolini, ‘I problemi del “Paradiso”: mimesi del tempo e paradosso del più e meno’, in *La ‘Commedia’ senza Dio*, pp. 232-99 (p. 255).

⁷ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 244.

⁸ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 246.

⁹ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 303.

¹⁰ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 306.

¹¹ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 304.

¹² Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 310.

satura) e ‘modo assoluto’, nel senso etimologico di ‘slegato’. Identifichiamo dunque la ‘disagguaglianza’ come varietà interrelata, non necessariamente in forma narrativa, e il ‘modo dell’uguaglianza’ come forma di espressione breve, essenziale e omogenea, che non palesa le relazioni tra i suoi referenti e tra significante e significato. Nella *Cognizione del dolore*, in particolare, la contrapposizione sembrerà instaurarsi di fatto tra narrazione e lirismo descrittivo, e spesso useremo il termine ‘lirismo’, ma precisiamo che il nostro *focus* non è l’opposizione narrazione/descrizione, ma eventualmente *satura*/lirismo. Vedremo come i momenti di sforzo espressivo attribuiti finora alla *satura* si alternino a momenti in cui l’espressione pare più slegata, fondata più sulla diretta e veloce metafora o sul termine astratto che sulla macchinosa similitudine, espressione meno disperatamente umana, più atemporale e sacra, associata a qualcosa che ‘appare’, non che si cerca di carpire.

Poste queste coordinate, non ci riferiamo alla divisione di Barolini per quanto riguarda le forme particolari in cui secondo la studiosa si declinano le due diverse modalità nel testo, poiché le similitudini, anche se ‘affettive’, per noi rientrano nel ‘modo relazionale’, così come le apostrofi ed esclamazioni, spesso esempi di ‘ineffabilità squadernata’ (cfr. capitolo 7), mentre collochiamo la metafora e con essa i termini astratti nella categoria di ‘modo assoluto’. La metafora è retoricamente ricondotta, insieme alla similitudine, al procedimento analogico e viene differenziata dalla seconda per la sua forma sintetica di omissione dei modalizzatori e di un termine di paragone, dunque per la resa della stessa relazione di analogia ma in modalità implicita: due termini vi sono sovrapposti in uno solo. Quando trattavamo della similitudine, al capitolo 5, la prendevamo appunto come forma paradigmatica, analitica, esplicita della relazionalità. Al contrario, la soppressione della relazione analitica nella metafora rende la decodificazione più complessa, ma l’enunciazione più leggera e al contempo più densa. Naturalmente, questa distinzione è un’eccessiva esemplificazione di due tecniche molto differenti tra loro, dal punto di vista filosofico prima che retorico.¹³ Tuttavia, qui purtroppo non c’è spazio per approfondire il complesso discorso sulla natura di queste figure retoriche fondamentali e non sarebbe funzionale alla presente ricerca: l’opposizione tra forma analitica e forma sintetica di uno stesso processo di analogia ci basta per osservare le due tecniche più ‘grezzamente’ come l’una il ‘negativo’ dell’altra.

¹³ Sulle differenze tra similitudine e metafora cfr.: Bertinetto, ‘Come vi pare’. Sulla metafora dantesca cfr., tra gli altri: Ezio Raimondi, ‘Ontologia della metafora dantesca’, *Lecture classensi*, xv (1986), 99-109; David Gibbons, *Metaphor in Dante* (Oxford: Legenda, 2002); *La metafora in Dante*, a cura di Marco Ariani; Gaia Tomazzoli, ‘La metafora in Dante: temi e tendenze della critica’, *L’Alighieri*, 46 (2015), 41-60.

Anche Marco Ariani parla, nello specifico per il canto XXXIII del *Paradiso*, di ‘tattica del rinvio’ dell’indicibile, attuata mediante la tecnica sommatoria degli addendi sintattici e immaginali che si susseguono con l’abolizione dei necessari nessi logici’,¹⁴ una serie di ‘salti logici’¹⁵ che giustappongono, invece che legare, ‘scatti e schegge verbali’,¹⁶ ‘stille’¹⁷ e ‘faville’¹⁸ di una ‘nettezza abbagliante’.¹⁹ Ci ispiriamo dunque a Barolini e Ariani per parlare di ‘salti epifanici’, momenti ‘assoluti’ del testo in cui la verità ‘appare’.

Nei canti XXIII e XXX del *Paradiso*, entrambi canti di accesso, rispettivamente al cielo delle stelle fisse e all’empireo, Dante vede e riporta per la prima volta le realtà ultime che più compiutamente e definitivamente appariranno nell’ultimo canto: Cristo, Maria, i santi, i beati e appunto l’empireo, la sede di Dio. Del lirismo di questi canti, più che le ‘similitudini affettive’ e le esclamazioni che nota Barolini, per noi annoverabili in una modalità ‘*satura*’, relazionale, qui interessano per quanto riguarda il concetto di ‘salto’ i puntuali e veloci termini metaforici o astratti con cui Dante inizia ad aprire squarci sulle entità che sta rappresentando: cose che appaiono, più che essere carpite, appunto. Esattamente come accade, metapoeticamente, in una similitudine dello stesso *Paradiso* XXIII:

Come a raggio di sol, che puro mei
per fratta nube, già prato di fiori
vider, coverti d’ombra, li occhi miei;
vid’io così più turbe di splendori,
folgorate di sù da raggi ardenti,
senza veder principio di folgóri.
(*Par.*, XXIII. 79-84)

Il ‘principio’ luminoso che si allontana, idealmente sopra una nube, lasciandovi solo trapassare i propri raggi, per non impedire con la propria potente luce la visione dei ‘folgóri’ sottostanti, è Cristo-sole, metafora già ulteriormente figurata mediante una similitudine con la luna (‘Trivìa’, vv. 25-30). Subito dopo quella similitudine la stessa

¹⁴ Marco Ariani, “‘La forma universal di questo nodo’: *Paradiso*, XXXIII 58-105”, in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, pp. 137-81 (p. 148).

¹⁵ Ariani, ‘La forma universal’, p. 156.

¹⁶ Ariani, ‘La forma universal’, p. 147.

¹⁷ Ariani, ‘La forma universal’, p. 154.

¹⁸ Ariani, ‘La forma universal’, p. 156.

¹⁹ Ariani, ‘La forma universal’, p. 143.

fonte luminosa appare però direttamente come tale, in un semplice termine astratto + aggettivo.

e per la viva luce trasparea
 la lucente sustanza tanto chiara
 nel viso mio, che non la sostenea.
 (*Par.*, XXIII. 31-33)

La lunga similitudine con la luna serve a rendere la visione corale di Cristo e il suo ‘trionfo’ di santi e beati (v. 20), apparsi qui per la prima volta, ma la figurazione di Cristo in sé, in forma di corpo glorioso, compare semplicemente in un emistichio: ‘lucente sustanza’, corpo che è insieme luce.

Con la stessa semplicità, il sistema metaforico sole-luna-stelle si tramuta, senza esplicitazione dei passaggi logici, nella figura di un giardino:

‘Perché la faccia mia sì t’innamora,
 che tu non ti rivolgi al bel giardino
 che sotto i raggi di Cristo s’infiora?
 Quivi è la rosa in che ’l verbo divino
 carne si fece [...].
 (*Par.*, XXIII. 70-74)

Maria, a sua volta, appare semplicemente e direttamente come ‘rosa’ e poi, con evoluzione di metafora su metafora, è

[...] il bel zaffiro
 del quale il ciel più chiaro s’inzaffira.
 (*Par.*, XXIII. 101-02)

Si tratta di metafore codificate, liturgiche; tuttavia, come sempre è riconosciuto al materiale riutilizzato da Dante nel poema, esse acquistano una vivacità figurativa e una freschezza che le rendono paradossalmente delle ‘ovvietà rivelatrici’. In mezzo a tutta la macchina figurativa di quest’ultimo tratto di cantica, un susseguirsi di costruzioni comparative e dichiarazioni di ineffabilità, le verità più essenziali di quel regno emergono e si incastonano (è proprio il caso di dirlo) nella forma di brevissime immagini a loro volta essenziali e assolute (in senso etimologico).

Nel canto XXX, l'ultima originale forma con cui si presenta al pellegrino l'empireo appare con la medesima veloce 'necessità':

E se l'infimo grado in sé raccoglie
 sì grande lume, quanta è la larghezza
 di questa rosa ne l'estreme foglie!
 [...]

 mi trasse Bēatrice, e disse: 'Mira
 quanto è 'l convento de le bianche stole!
 (*Par.*, XXX. 115-29)

L'immagine della rosa appare, mediante il dimostrativo, 'come portata dal verso stesso, come già l'aspettassimo', nota Chiavacci Leonardi:²⁰ la suprema invenzione dantesca, derivante dalla metaforica 'rosa'-Maria appena citata, e significante il senso ultimo dell'universo rappresentato nel poema, la perfezione dell'umanità beata, arriva in modo così ovvio e semplice nell'esclamazione di un verso. E alla stessa maniera, poco più sotto, ancora come se già ne conoscessimo la sembianza, appaiono le sue componenti, le 'bianche stole' (le 'stolas albas' dell'Apocalisse, VII. 9), ovvero i beati con la prefigurazione dei corpi risorti con cui si ricongiungeranno dopo il giudizio finale: ancora una breve esclamazione dimostrativa, con l'articolo determinativo, come un'ovvietà, ma rivelata per la prima volta.

Nel canto XXXIII, infine, subito dopo il grappolo di similitudini sulla memoria e una lunga dichiarazione di ineffabilità e subito prima dell'immagine enumerativa del 'volume' (vv. 85-90), appare l'essenza divina, che poi sarà meglio compresa nei tre stadi successivi (volume, tre cerchi e cerchio-quadrato).

E' mi ricorda ch'io fui più ardito
 per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi
 l'aspetto mio col valore infinito.
 Oh abbondante grazia ond'io presunsi
 ficcar lo viso per la luce eterna,
 tanto che la veduta vi consunsi!
 (*Par.*, XXXIII. 79-84)

²⁰ Chiavacci Leonardi, *ad locum* (DDP).

Come Cristo era semplicemente ‘lucente sostanza’ e Maria ‘rosa’ e ‘zaffiro’, Dio è il ‘valore infinito’ e ‘luce eterna’: due ‘punte’ definitorie astratte ed essenziali, slegate da qualsiasi termine di paragone, ‘sparsi lacerti della visione’, per usare una felice definizione di Ariani.²¹

Ora passiamo ad accostare l’apparire improvviso di questi fugaci squarci epifanici danteschi, ‘salti’ della ‘macchina’ di enumerazioni, similitudini e neoformazioni con cui identifichiamo la *satura*, con ‘salti epifanici’ nella *Cognizione del dolore*. In un lavoro precedente, chi scrive aveva analizzato quattro ‘quadretti’ lirici all’interno del racconto gaddiano *La Madonna dei Filosofi*, che dà il titolo alla prima raccolta edita (1931), per mostrare come essi fossero emersioni di un sotterraneo sistema di rimandi dantesco-pascoliano-leopardiani adibito alla caratterizzazione dell’atmosfera di quel racconto.²² Lì si era notato che quei quadri intercalano la diegesi in suoi punti significativi, come a metterli in rilievo, attraverso scarti stilistici verso l’alto, che, però, come spesso in Gadda, risultano in un effetto straniante, perché quasi sempre in prossimità incorniciati da interventi ironici del narratore e accostati a luoghi di stile più basso. Il *Paradiso* di Dante, in particolare, serve a Gadda per innalzare il tono, con prestiti di metaforiche pietre preziose, cieli, giardini, con rimandi anche a cieli purgatoriali e al lirismo infernale della bolgia di Ulisse. Ecco un esempio:

Dentro il cielo della Italia, la qual sarebbe questo giardino, luminose stelle erano zaffiri per tutti li amanti, nella cava fonda del cielo erano smeraldi o caldi topazi.

(*La Madonna dei Filosofi*, in *MDF*, 81)

Argomento di quello studio erano le peculiari modalità ‘ricombinanti’ di riuso gaddiano del testo dantesco (insieme a echi da Leopardi e Pascoli), con ricognizione del tipo di bacino da cui l’autore attinge (il Dante scolastico). Si era inoltre aggiunto uno sguardo a versioni precedenti di quei quadri, prove del *Racconto italiano*, e ad echi in opere successive dello stesso autore, come si trattasse di un sistema lirico ricombinante sempre attivo nella scrittura di Gadda, e sempre emergente ‘a squarci’. Qui non si intende sondare il dantismo in Gadda, anche se in qualche modo ritornerà, ma serve ricordare quei quadretti di sapore dantesco, proprio nella forma di intercalari lirici, per introdurre un’analisi generale dei salti lirici gaddiani e delle loro motivazioni in una tappa notevole di quel sistema ricombinante: *La cognizione del dolore*. ‘L’essenza di Gadda [...] è lirica

²¹ Ariani, ‘La forma universal’, p. 163.

²² Vandi, ‘Dante in Gadda’.

e tragica', secondo Stellardi,²³ il quale nota come il 'modulo lirico' sia nello scrittore 'mai allo stato puro [...] ma misto e deviato e spesso irresistibilmente irriso',²⁴ come si era osservato per *La Madonna dei Filosofi*. Nella *Cognizione*, si notano dei salti di registro che si identificano in antitesi con il resto della scrittura, 'grassa' e 'satura', come dei suoi negativi notevoli.

Un primo 'salto', letteralmente uno 'squarcio' perché in parentesi, è il seguente, incorporato nel *tour de force* figurativo sulle ville Brianzole, un passo saturo per eccellenza.

Fra le ville della costa di San Juan, lungo lo stradone del Prado, (saettavano rimandi rossi dei loro vetri attraverso il taciturno crepuscolo), c'era anche, piuttosto sciatta, e ad un tempo stranamente allampanata, Villa Maria Giuseppina; di proprietà Bertoloni. Il crepuscolo, e il suo fronte malinconioso e lontano, appariva striato, ad ora ad ora, da lunghe rughe orizzontali, di cenere e di sanguigno. La villa aveva due torri, e due parafulmini, alle due estremità d'un corpo centrale basso e lungo; tanto da far pensare a due giraffe sorelle-siamesi.

(C, 586)

I due inserti lirici sul crepuscolo, il secondo sviluppo del primo parentetico, fanno stridente contrasto con il contesto comico. L'urgenza della parentesi, così apparentemente inutile, crea straniamento e disturba, come le similitudini-lampo parentetiche viste al capitolo 5; uno straniamento lirico-ironico che sembra molto simile a quello proprio dei quadri della *Madonna dei Filosofi*.

Nel corso del romanzo, ci si accorge però che questi inserti lirici hanno un peso e una funzione più pregnanti del mero straniamento ironico.

La tempesta aveva raffreddato i campi, tenuti oramai dalla notte. Tacevano, distesi lungo le misure del buio, sotto zaffiri tetri.

(C, 704)

la finestra di tramontana, che difatti era spalancata sul buio e ne puntuavano il riquadro, come bugie, le fredde stelle nell'alto, sopra la macchia nera della montagna.

(C, 719-20)

sotto la padella stellata della notte.

(C, 721)

²³ Stellardi, *Gadda*, p. 97.

²⁴ Stellardi, *Gadda*, p. 105.

al di là di quel fogliame, del banzavóis lucido, sotto alte lontanissime stelle, si travedeva un tetto a pioventi dolci, la casa della madre e del figlio; silente e mite, e come abbandonata nella notte, ch'era silenzio puntuato di zaffiri perduti atrocemente lontani.

(C, 740)

La casa appariva tranquilla, come fosse la casa dei morti, sotto silenti stelle: che una mano aveva appeso altissime alla luminaria glaciale dell'eternità.

(C, 745)

Tornano da *La Madonna dei Filosofi* i danteschi 'zaffiri';²⁵ il verbo 'puntuare' riferito alle stelle, là 'trapuntare' (*MDF*, 73); l'immagine oggettivata della notte come 'padella', là nel sintagma ripetuto 'cava fonda del cielo' (*MDF*, 73, 81, 95). A parte l'immagine bassa della 'padella', si tratta di escursioni liriche verso l'alto, anche letteralmente, cui rispetto al precedente racconto è aggiunta un'aggettivazione connotata al negativo: le 'stelle' sono 'fredde' e 'lontanissime', 'luminaria glaciale'; gli 'zaffiri', anziché luminosi, sono 'tetri', 'perduti' e 'atrocemente lontani'. La lontananza fisica sembra identificarsi in una lontananza 'emotiva', la freddezza del colore, contrastante con il reale calore fisico degli astri, sembra portare lo stesso doppio significato, e l'aggettivo 'perduti' connota chiaramente tutta la descrizione in senso affettivo, sottolineando la relazione, mancata, con l'osservatore. Il 'silenzio', ovvio ma insistito, delle stelle è lo stesso della luna cui si rivolge il pastore errante leopardiano, per chiedere ragione della 'stanza | smisurata e superba':²⁶ se ne percepisce chiaramente un profondo senso esistenziale.

Anche questi quadri sono inseriti la cui brevità e altezza di tono contrasta evidentemente con il contesto, generalmente 'saturo' (nel senso di riconoscibile come *satura*). Il primo esempio sopra citato è incastrato, come il precedente crepuscolo parentetico, all'interno di una colorita descrizione del peone a servizio di casa Pirobutirro, condotta dal punto di vista dispregiativo di Gonzalo:

Intanto entrò, zoccolando, la miseria e il fetore d'un peone. Recava due legnuzzi per il caminetto, e un fastello di steli secchi di banzavóis. La tempesta aveva raffreddato i campi, tenuti oramai dalla notte. Tacevano, distesi lungo le misure del buio, sotto zaffiri tetri. Il peone annaspava con la testa dentro la bocca del camino, poi si levò: sembrò che da un momento all'altro gli dovessero cadere i pantaloni, tanto li aveva bassi alle anche in rapporto alla cintola. Si sprigionava dalla di

²⁵ 'Dolce color d'oriental zaffiro' (*Purg.*, I. 13); 'il bel zaffiro | del quale il ciel più chiaro s'inzaffira' (*Par.*, XXIII. 101-02).

²⁶ Giacomo Leopardi, 'Canto notturno del pastore errante dell'Asia', in *Opere* (Torino: Utet, 1977), p. 297, vv. 90-91.

lui persona e brache un odore bonario, (così voleva la tradizione), ma di certo odore era, tutt'affatto serruchonese, come di 'oh là, Giuseppe, come la va?', non abluito da anni. A ragione, del resto. Nessun Diocleziano aveva costruito terme nella campagna solitaria.

(C, 704-05)

Le parentesi non ci sono, ma è come se ci fossero e l'inserito parrebbe inutile all'interno della scena, se non per il riferimento al freddo esterno come motivo dell'accensione del camino: ma il motivo è comunque slegato dal resto e ad esso è giustapposto e si apparentemente inutile il secondo dei due segmenti lirici. Il contesto è caratterizzato da stile aulico, ma palesemente ironico, con tipici abbassamenti, quali il riferimento ai pantaloni instabili, chiamati poi espressivamente 'brache', e l'inserito di discorso diretto regionale. Si ritrova la modalità 'satura' del prolungamento rappresentativo, a forza di due punti espansivi, punti fermi-non fermi, il modalizzatore 'come' e lunghi e stranianti collegamenti associativi (le terme di Diocleziano). Di tutto ciò il tassello lirico pare, a contrasto, la pausa, letteralmente silenziosa, con al centro quel riferimento al 'tacere' dei campi.

Questo accade, in modalità diverse, in corrispondenza di tutti i quadretti sopraelencati, e di molti altri ancora, e l'impressione che se ne ricava è quella di 'salti' del testo con vita espressiva propria, irrelati e giustapposti al preponderante 'impasto' linguistico, ma che non ne paiono del tutto dissociati; sembrano incastonati nel testo come gli zaffiri nel cielo cui spesso si riferiscono e, come quelli, quasi 'scontati':

Con le mani alle tasche della giacca, levò il viso, quasi a rimirare alcune stelle. Ma non le vedeva neppure (come non si odono parole troppo ripetute) nella banalità superflua del cielo.

(C, 710)

Si noti il possibile valore metapoetico di questa breve similitudine in parentesi: le parole ripetute cui si riferisce il narratore potrebbero essere proprio quelle stesse che descrivono, a tratti, la 'banalità superflua del cielo', risultando a loro volta banali e superflue. Il cielo stellato è sempre lì, in alternanza con la campagna assoluta e sonora che si vedrà tra poco, e Gadda ogni tanto ce lo ricorda, come in un *refrain*. È come se, appena trovata una finestra (come la porta-finestra della villa Pirobutirro), si aprisse la consueta 'finestra' di testo: squarcio lirico e riavvio, oppure squarcio esteso verso il punto fermo e poi riavvio diegetico in nuovo paragrafo. Un ritornello che paradossalmente sembra al contempo inutile e urgente, inevitabile; distinto dalla *satura*, ma in qualche modo ad essa strettamente necessario.

Di improvvisa ovvietà rivelatrice, una ‘banalità’ di immagini necessarie, si era parlato anche per i canti XXIII, XXX e XXXIII del *Paradiso*, gli stessi da cui provengono, tra l’altro, molte delle metafore celesti gaddiane. E, come le ‘faville’ dantesche di quei canti, anche i brevi salti lirici della *Cognizione del dolore*, nella loro necessaria ripetitività ricombinante, indicano la verità, nella sua essenza, a cui tende la cognizione dell’autore. Qual è questa verità lo dice il titolo stesso del romanzo, sia interpretato il complemento come genitivo oggettivo o soggettivo:²⁷ la verità cui tende o da cui parte la cognizione di Gadda è il dolore. L’infinita complessità del reale che Dante e Gadda vogliono e devono abbracciare tutta è un nodo, una rete il cui capo e fine e insieme fibra di ogni filamento ed essenza di ogni intreccio è Dio, nel caso di Dante, il dolore, nel caso di Gadda (non solo nella *Cognizione*): queste sono le verità di fondo alla cui comprensione tende la loro *satura*. In quanto fibra della rete del reale, il dolore è dentro ogni circonvoluzione della *satura* gaddiana, così come Dio informa l’impalcatura narrativa e l’ispirazione poetica di tutta la *Commedia*, ma queste verità paiono rivelarsi in modo particolare nei ‘salti’ metaforico-astratti che qui si stanno osservando nei due autori, più che nella *satura* analizzata ai capitoli precedenti. Ovviamente non si tratta delle stesse forme per Dante e per Gadda, il paragone sarebbe arbitrario se non si limitasse a larghe strutture d’insieme e alle loro motivazioni profonde: sia Dante sia Gadda, nell’arduo tentativo di rappresentare la verità di una realtà complessa, sembrano affidare la rivelazione del suo nudo principio a epifanie-lampo emergenti da una struttura verbale al contrario molto estesa, eterogenea e complessa. Tali epifanie funzionano, però, e questo è il punto fondamentale su cui si vuole insistere in questo capitolo e che sostiene questa tesi, proprio in relazione a quel contesto saturo, incastonandovisi e ricevendo da esso forza rivelatrice: questi ‘salti’ retorico-stilistici si definiscono e assumono rilievo, infatti, per contrasto con il contesto. Come anticipato in introduzione di capitolo, siamo di fronte a una dialettica dalla direzione simile a quella tra concentrazioni retoriche ‘macchinose’ (ineffabilità fabulante) e dichiarazioni di ineffabilità (squadernata): questi elementi che abbiamo riconosciuto come tipici della *satura*, sempre in tensione verso il ‘preciso latin’ e la ‘parola vera’, entrano a loro volta, insieme, in dialettica con le *variationes* che vediamo qui. In Dante la semplice nitidezza di definizioni al contempo scontate e sorprendenti della Verità emerge dal contesto di sforzi comparativi, dichiarazioni di impotenza, esclamazioni di scacco. In Gadda, è lo straniamento che i quadretti lirici producono nel

²⁷ Cfr. Emilio Manzotti, ‘La cognizione del dolore di Carlo Emilio Gadda’, in *Letteratura italiana, Le opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, 5 voll. (Torino: Einaudi, 1996), *Il Novecento*, 2, *La ricerca letteraria*, IV, 201-337 (pp. 202-08).

tessuto verbale dominante a evidenziarli, come indicassero un sottofondo spazio-temporale ed esistenziale da tenere sempre presente, un ‘trascorrere universale’ del tempo, per citare Federica Pedriali,²⁸ spesso espresso, secondo la studiosa, mediante la sinestesia, per Gadda/Gonzalo ‘una vera maieutica’,²⁹ un mezzo gnoseologico.

A proposito di sinestesia, i ‘salti’ lirici della *Cognizione* non si riferiscono, infatti, solo al cielo notturno, ma anche e soprattutto alla campagna sottostante e ai suoi suoni, che alla cornice spaziale aggiungono quella ritmico-temporale. Si tratta dei suoni delle campane, del tarlo, dei grilli, delle ranocchie, delle cicale, che con lo spazio, diurno o notturno, si uniscono, a creare un fondo unitario.

Quando c’è solo i grilli, nella campagna tutta buia, a puntuare il tempo del mondo?

(C, 651)

nella casa abitata dal tarlo, nel fondo della campagna solitaria.

(C, 692)

Questa corre tutta quanta la valle costeggiando il Seegrün ch’è un laghetto lungo e solingo dove il tenero canneto in una estremità gracida, a sera, di ranocchie sotto le gelide costellazioni del Polo.

(C, 719)

Si noti nei quadri l’accostamento dei versi regolari di questi animali e le ‘gelide costellazioni’ di cui sopra, la ‘campagna solitaria’ identificata significativamente come ‘fondo’, e l’attribuzione del verbo ‘puntuare’ ai grilli (metonimicamente s’intende al loro verso), che altrove è riferito proprio alle stelle. Quest’ultimo scivolamento sinestetico ricorda il passaggio ne *La Madonna dei Filosofi* dagli ‘zaffiri [...] nella cava fonda del cielo’ (p. 81) a ‘raganelle’ e ‘grilli’ che ‘ingemmano le silenti rive’ (p. 103).³⁰ Quell’officina di lirismo rielaborante è evidentemente ancora all’opera.

Se grilli e stelle sono la stessa cosa, ancor di più si identificano nella *Cognizione* le cicale, vere e proprie protagoniste del romanzo, con la ‘campagna solitaria’.

²⁸ Federica G. Pedriali, ‘Il cielo scritto di Gonzalo’, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2 (2002), <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/pedricielo.php>>.

²⁹ Pedriali, ‘Il cielo scritto di Gonzalo’.

³⁰ Cfr. Vandi, ‘Dante in Gadda’, pp. 62-64.

La cicala, sull'olmo senz'ombre, friniva a tutto vapore verso il mezzogiorno, dilatava la immensità chiara dell'estate.

(C, 606)

Al passare della nuvola, il carpino tacque.

(C, 608)

con due finestre, di cui una chiara, aperta sulle robinie, sulle cicale.

(C, 620)

Queste sono solo alcune delle occorrenze della cicala nel romanzo: la concentrazione massima è nell'episodio centrale del dialogo tra Gonzalo e il medico (tratti III e IV), in cui Claudio Vela ne conta quindici.³¹ Per lo studioso, le cicale 'non sono altro che animali senza corpo (come il cuculo), ridotti a un solo livello di percepibilità, sonoro'³² e sono prestate specificamente a un processo sinestetico, particolarmente evidente nell'espressione 'il carpino tacque'. La cicala 'dilata' 'la immensità chiara dell'estate', è per metonimia la campagna estiva stessa ('sulle cicale'). Le cicale, come i grilli, sembrano segnare un tempo sempre uguale, diventano coordinata temporale del romanzo:

Le cicale franarono nella continuità eguale del tempo, dissero la persistenza: andavano ai confini dell'estate.

(C, 633)

Ancora più forti nel segnare un tempo eterno, di ritualità ancestrale, sono poi le campane della chiesa, odiatissime da Gonzalo perché frutto dei generosi oboli dei genitori, da lui accusati di essere al contrario avari di doni verso i figli. Ma odiate anche proprio perché segni di un tempo che passa, eterno.

Vincendo robinie e cicale, e carpini, e tutto, le matrici del suono si buttarono alla propaganda di sé, tutt'a un tratto: che dirompeva nella cecità infinita della luce. Lo stridere delle bestie di luce venne sommerso in una propagazione di onde di bronzo: irraggiarono la campagna del sole.

(C, 625)

Le campane per Gonzalo sono i veicoli della fonte stessa del tempo e dello spazio:

³¹ Claudio Vela, 'Le cicale (e altro bestiario) della *Cognizione*', in *Gadda e la Brianza. Nei luoghi della 'Cognizione del dolore'*, a cura di Mario Porro (Milano: Medusa, 2007), pp. 93-117 (p. 100).

³² Vela, 'Le cicale', p. 106.

‘[...] ignoriamo.... il soggetto di ogni proposizione possibile....’.

‘.... Quale sarebbe?....’.

‘.... È inutile ch’io lo nòmini invano.... Quello che ha appena finito di venir fuori di là....’, col volto significò la torre.

(C, 636)

Nella sua polemica contro i pronomi personali e la pretesa dell’uomo di conoscere sé e circoscriversi in confini definiti, Gonzalo attribuisce quest’ultima facoltà solo a Dio, simboleggiato dalle campane della chiesa. Qui, tuttavia, il centro non è Dio, ma quella polemica e quell’impotenza umana, unica realtà di cui possiamo avere esperienza: le campane, come le cicale, significano un ‘oltre’ eterno e costante che è tragicamente lontano dall’uomo e ne ricordano più quella stessa distanza, la distanza dal senso della propria esistenza che nell’uomo è dolore: secondo Stellardi Gadda chiama dolore ‘proprio l’assenza categorica e categoriale di senso’.³³ Non a caso, la verità centrale di questo romanzo, come si è visto, appare iscritta chiaramente e semplicemente in un endecasillabo (‘come la cognizione del dolore’) associato a uno dei rumori che si stanno osservando, un singhiozzo ‘metafisico’, che, nota Pedriali, in precedenti varianti era di un ‘cuculo’, poi smaterializzatosi nel suo senso astratto.³⁴

Per intervalli sospesi al di là di ogni clàusola, due note venivano dai silenzi, quasi dallo spazio e dal tempo astratti, ritenute e profonde, come la cognizione del dolore: immanenti alla terra, quandoché vi migravano luci ed ombre. E, somnesso, venutogli dalla remota scaturigine della campagna, si cancellava il disperato singhiozzo.

(C, 731-32)

Non solo, dunque, questi salti lirici significano la verità, che è il dolore, attraverso sinestesie di luce-suono, delle epifanie del dolore, ma il dolore come verità di fondo è in essi nominato direttamente, come la dantesca ‘lucente sustanza’ è chiamata direttamente ‘Cristo’ nello stesso canto XXIII. L’unica verità che Gonzalo percepisce, che è fonte e insieme oggetto della sua cognizione è il dolore, quale persistenza di un tempo eterno incomprensibile e distaccato dalle esistenze umane, ma che da queste si lascia però intuire, attraverso le cicale, le campane, le robinie, il tarlo, la campagna. Un *totum simul* doloroso rivelabile letterariamente per epifanie-lampo, come questa meravigliosa

³³ Stellardi, *Gadda*, p. 114.

³⁴ Pedriali, ‘Il cielo scritto di Gonzalo’.

parentesi, che può essere considerata esemplare dei salti epifanici che si stanno osservando:

Allegò vari impegni che lo avrebbero distolto per la dimane stessa alla pace della villa, (immersa in quella salamoia di cicale e di luce), e sottratto, con suo indicibile rammarico, a una tanto auspicata gita ‘con le sue signorine’.

(C, 624)

‘La narrazione ha sempre, in ogni momento, a che fare con il tutto’, osserva Carla Benedetti in un saggio sul rifiuto di Gadda all’‘astrazione narrativa’: nulla nella *Cognizione* (ma in generale in Gadda) è astratto, tutto è sempre collegato a tutto, ‘tutto accade in un intreccio di chimismi, di attività di cellule, di vita animale e vegetale, di fulmini e di altre forze inanimate della materia’. La studiosa interpreta questo ‘crepitio infinito della terra’ come un ‘tutto pieno’. Quando durante la nostra analisi abbiamo detto ‘astratto’, per comoda definizione dei ‘salti epifanici’, abbiamo inteso il termine nel senso di ‘assoluto’, non di ‘vuoto’/‘indefinito’: Dante e Gadda, anche quando danno rappresentazioni ‘impressionistiche’, infatti, non sono mai astratti nel senso di ‘vuoti’, il loro testo non è mai vuoto, anche i suoi ‘salti’ sono paradossalmente ‘pieni’, e concreti; essi lasciano travedere sul primo strato visibile della storia il fondo più ampio a cui questa è sempre collegata.³⁵ Potrebbero accostarsi questi minimi concentrati gaddiani, e nello specifico proprio la ‘salamoia’ dell’ultimo brano (che ritroveremo al prossimo capitolo) alle ‘metafore assolute’ della ‘luce fluente’ (del tipo ‘munta’ applicato alla ‘luce’), che Ariani studia nel *Paradiso* dantesco e che interpreta come ‘fulminanti sintesi fisico-metafisiche’,³⁶ in cui si combinano il concreto e l’astratto: ‘la “metafora assoluta” di matrice neoplatonica assume in Dante una funzione squisitamente poetica, e non tecnicamente filosofica, quale strumento supremo ed estremo di effabilità dell’ineffabile’.³⁷ Stellardi ci aiuta a capire come funzioni questo processo di rivelazione attraverso la ‘salamoia’ di luce in Gadda:

La verità di Gonzalo non si enuncia né qui né mai, non può essere detta, ‘dacché ignoriamo il soggetto di ogni proposizione possibile’, ma si trasla e si manifesta in tutta la sua buia e muta forza nella luce accecante in cui si dissolve lo spazio della ragione, nel suono martoriante in cui

³⁵ Carla Benedetti, ‘Gadda e l’astrazione narrativa’, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, suppl. 9, 7 (2011-2017), <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/benedettinarra09.php>>.

³⁶ Marco Ariani, ““Metafore assolute”: emanazionismo e sinestesi della luce fluente”, in *La metafora in Dante*, pp. 193-219 (p. 203).

³⁷ Ariani, ‘Metafore assolute’, p. 196.

si risolve e disperde il tempo della carità e della speranza. La cognizione del dolore non è dunque un atto intellettuale di vera comprensione, ma invece un fatto estetico, in senso strettamente kantiano: nel dare luogo e voce al dolore, Gadda lo offre alla nostra percezione attraverso l'esibizione delle categorie spazio-temporali in cui esso si incarna senza assumere una forma precisa; ma, evitando di definirlo più puntualmente, e indicandolo invece metaforicamente, non ci impone di subirlo o rifiutarlo, permettendoci così di contemplarlo e sentirlo con uno sguardo e un udito che sarebbero simili a quelli con cui Montale vede e sente il suo metafisico mezzogiorno, o De Chirico le sue piazze inquietanti, se non fossero tanto più doloranti.³⁸

Questa è esattamente l'interpretazione di ciò che in Gadda si sta cercando qui di accostare a Dante: la rivelazione della verità attraverso metafore di luce e suono 'offerte' alla percezione diretta del lettore, al di fuori e diversamente dall' 'atto intellettuale di vera comprensione' relazionale, caratteristico e dominante nella *satira*. Ci sembra particolarmente giusto il riferimento alla luce accecante meridiana di Montale e De Chirico. La scena del dialogo tra Gonzalo e il medico si svolge quasi per intero sul terrazzo della villa Pirobutirro, in corrispondenza del muro che lo delimita e che si affaccia sulla campagna:

Tanto il dottore che il figlio sostarono, si fecero al parapetto, chiamati da quella significazione di vita. Tutto doveva continuare a svolgersi, e adempiersi: tutte le opere. [...] Insaccato nelle spalle, intento a guardare, il figlio aveva le due mani alla balaustra di legno.

(C, 629)

Il pungere della barba [del medico], nel mento, pareva tener luogo dei cocci di piatto, dei triangoli di bottiglia che mancavano sul displuvio del muro. Era un muro pirobutirrico; senza schegge di bottiglia, né frantumi di piatto.

(C, 634)

Il 'muro pirobutirrico', per essere degno dell'ospitalità dei genitori di Gonzalo, così osteggiata dal figlio, non ha in sommo 'schegge di bottiglia'; proprio nel ricordare tale aspetto Gadda sta indicando quest'altra cognizione del dolore:

Merigiare pallido e assorto
 presso un rovente muro d'orto,
 ascoltare tra i pruni e gli sterpi
 schiocchi di merli, frusci di serpi.

[...]

³⁸ Stellardi, *Gadda*, p. 115.

E andando nel sole che abbaglia
 sentire con triste meraviglia
 com'è tutta la vita e il suo travaglio
 in questo seguitare una muraglia
 che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.³⁹

La scena è la medesima, con il *focus* speciale sull'ascolto dei suoni, che nella poesia di Montale informano i versi stessi (e nell'omessa terza strofa ci sono anche le 'cicale', v. 12). A quei suoni è anche qui fusa, come fossero la stessa 'salamoia', la luce abbagliante del meriggio, che invece di portare un valore positivo acquista un significato tragico: essa è talmente forte da sembrare irreali, metafisica come quella dei quadri di De Chirico, e da far sembrare irreali e senza senso ciò che illumina. La sensazione è quella di un eccesso che rivela e insieme oscura, un'eternità che si lascia intravedere, ma non comprendere, nel tempo umano. A sua volta, la campagna di luce e suono della *Cognizione* è un montaliano correlativo oggettivo del dolore. Romano Luperini, notando che 'l'immagine montaliana dei "cocci di bottiglia" sul muro ricorre ben tre volte nel romanzo', individua un'opposizione tra il contesto di partenza e quello di arrivo: 'per Montale il muro è un simbolo esistenziale e culturale, per Gadda è solo il segno concreto, anche se purtroppo precario, del confine di una proprietà. [...]. I cocci di bottiglia non dividono da alcun eventuale miracolo'.⁴⁰ Senza soffermarci sulla questione della possibilità del 'miracolo', qui si vuole tuttavia porre in rilievo quanto invece i due contesti siano simili nel rappresentare uno stesso *totum simul* di verità, non esprimibile, ma solo intuibile, un *totum simul* che in entrambi i casi 'appare'.

Sebbene le verità ultime di Dante e Gadda siano diverse, si tratta, in ambo i casi, di qualcosa di metafisico che informa l'esistenza umana. Non solo strutturalmente in entrambi la verità ultima emerge metaforicamente per brevi lampi che si incastrano in una affabulazione piena, ma il contenuto di queste metafore è nei due casi afferente alla stessa area semantica: quella della luce, combinata al suono.

Il paradiso di Dante è tutto composto di luce e musica combinate: un esempio è il visto 'trionfo' celeste al canto XXIII (v. 20), in cui Maria-'zaffiro' è coronata da una 'facella' (vv. 94-95), un fuoco luminoso angelico, che è anche al contempo una 'circolata melodia' (v. 109), una 'lira' (v. 100). La 'lucente sustanza' (v. 32) in cui si identifica Cristo potrebbe essere accostata alla 'lucente sustanza' della campagna gaddiana,

³⁹ Eugenio Montale, 'Merigiare pallido e assorto', in *Ossi di seppia*, p. 30.

⁴⁰ Luperini, 'La costruzione della cognizione'.

concretamente fatta di ‘banzavòis’ (neologismo gaddiano per ‘granoturco’), cicale, robinie e luce, come al montaliano ‘sole che abbaglia’. Ricordiamo che la luce paradisiaca è oggetto specifico di ineffabilità per la sua intensità abbagliante, che oscura la comprensione del pellegrino dalla vista ancora immatura. Inoltre, come nota Ledda, ‘ombra’ è tecnicismo del linguaggio delle visioni, usato da Dante per riferirsi al suo racconto, con il quale spera di riportare ‘l’ombra del beato regno’, termine che indica ciò che rimane di una visione spirituale, con la ‘differenza qualitativa, e anzi ontologica [...] nei confronti della realtà di cui è immagine’.⁴¹ Il metaforico ‘fiume’ di luce dantesco e i suoi metaforici luminosi ‘topazi’ del canto xxx (v. 76) rivelano la sede di Dio, ne sono ‘prefazi’, ma allo stesso tempo ‘umbriferi’ (v. 78), perché insufficienti alla comprensione piena del loro referente.

La verità essenziale dell’esistenza sembra acquistare a distanza di secoli sempre le forme di una luce che nell’abbagliare oscura la comprensione umana, e si fonde metafisicamente con suoni, ugualmente distaccati dal ritmo umano. Si è visto come questa figura sinestetica occupi in Dante e in Gadda il breve spazio di salti epifanici lirici, metaforici, assoluti, che contrastano con contesti di sforzo espressivo saturo, relazionale e macchinoso. La *satura* al centro di questa tesi è una modalità di rappresentazione letteraria caratterizzata da varietà linguistica, stilistica, contenutistica e dalla relazione tra le diverse componenti di questa varietà, processo di ricerca messo esplicitamente in evidenza dalle tecniche di enumerazione, similitudine e neologismo; i salti lirici osservati in questo capitolo, invece, si configurano come modi di rappresentazione brevi e irrelati con il resto del processo rappresentativo, collocati in pagine gaddiane ‘piene’ o nel mezzo delle più insistenti dichiarazioni di ineffabilità o più complesse similitudini dantesche. In questo gradiente di differenza, quei luoghi testuali si definiscono e risaltano per opposizione rispetto al resto. Tali epifanie-lampo di verità non sono però solo evidenziate dai contestuali tentativi ‘saturi’, come ne fossero le uniche punte di ‘precisione’ della verità definitiva; la dialettica tra i salti epifanici e il contesto risiede nel fatto che essi fungono da punte espressive provvisorie, destinate a cedere il posto di nuovo al tentativo di mettere in relazione i dati della realtà. Quei luoghi offrono una visione essenziale della verità in sé per evocazione, illudendoci che sia davvero verità in sé, mentre è in realtà metafora o correlativo oggettivo; sono momenti di non-*satura* che paradossalmente ne

⁴¹ Giuseppe Ledda, ‘*Tópoi* dell’indicibilità e metaforismi nella *Commedia*’, *Strumenti critici*, XII, 1 (1997), 117-40 (pp. 134-35).

fanno però pienamente parte, in quanto variazioni di quella stessa varietà, il levare dopo il battere che va a formare lo stesso unico ritmo.

8.2 – ‘Buchi’ saturi: puntini di sospensione e enjambement

L’abisso di verità tende dunque ad appuntarsi, nelle *saturae* dantesca e gaddiana, in brevi e densi ‘salti’ epifanici. Ma c’è una più estrema versione di ‘salto’ con la medesima funzione nei due autori: dei ‘buchi’ del testo. In questo paragrafo si osserveranno questi ‘buchi’ nei testi di Dante e Gadda, che compaiono spesso proprio in corrispondenza delle epifanie-lampo appena viste e che come quelle, pur fungendo da anti-*satura*, costituiscono parte integrante e fondamentale della *satura* stessa.

In Gadda questi ‘buchi’ sono i puntini di sospensione, che in particolare ‘traforano’ il dialogo tra Gonzalo e il medico, nei tratti III e IV della *Cognizione del dolore*. La loro presenza in quasi ogni battuta di quel dialogo non può essere semplicemente ascritta alla volontà di mimesi di pause e strascichi del parlato: quella dei puntini è una caratteristica peculiare della *Cognizione*, anche in altri dialoghi, in cui parla Gonzalo o si parla di lui, e non così tanti se ne trovano nel *Pasticciaccio* o in altre opere. In questo caso, anche i ‘buchi’, in Gadda, riescono a disturbare e farsi notare per abbondanza; abbondanza anche intrinseca, dato che i puntini di sospensione gaddiani sono sempre, significativamente, quattro invece di tre.

‘ma domattina devo esser di nuovo.... cioè.... potrei partire alle undici....’. La voce gli smori a metà cammino, tra la strozza e i labbri. Allegò vari impegni che lo avrebbero distolto per la dimane stessa alla pace della villa, (immersa in quella salamoia di cicale e di luce).

(C, 624)

Nel passaggio citato, come si nota contiguo all’epifania interruttrice della ‘salamoia di cicale e di luce’, i puntini significano esitazione di Gonzalo nel trovare una scusa per non uscire, ma anche sicuramente il ‘qualcheos’altro’ che in quel paziente il medico percepisce costantemente, come il ‘rinascere d’un pensiero doloroso’, ‘una opacità imperscrutabile’ (p. 622), fondo continuo e parallelo all’*hic et nunc* come la campagna di cui il narratore continuamente registra l’esistenza. Mentre i puntini nelle battute del medico, qui omessi, significano il tentativo esitante di portare il dialogo su binari

convenzionali e inserirsi in quell'opacità silenziosa, i puntini del protagonista sembrano indicare invece un non detto cruciale.

Nel caso del racconto del sogno di Gonzalo sulla madre (pp. 632-33), i puntini segnano l'atmosfera onirica, per definizione fatta di confini sfumati ed elementi irrelati; ma lì il non detto è sicuramente anche l'inconfessabile impulso matricida che sottende tutto il romanzo. Gonzalo sogna una figura riconoscibile come sua madre, morta, e il 'rimorso' e il 'chiedere perdono' indicano un abisso indicibile di colpa, abisso che i puntini concretizzano. Oltre all'omissione soggettiva/inconscia dell'orribile sentimento verso la madre, però, i puntini di sospensione sembrano indicare una più vasta area di silenzio, l'indicibile oggettivo del dolore in generale, il male percepito da Gonzalo in ogni cosa. Anche il singolo racconto del sogno, così continuamente 'bucato', è incorniciato da riferimenti alla campagna e alle cicale: puntini e cicale sono qui gradi diversi della stessa funzione epifanica.

I puntini articolano anche tutta l'invettiva di Gonzalo contro i pronomi personali, una satura 'grandinata rabbiosa' (p. 638) di enumerazioni, digressioni, eclettiche similitudini. Proprio la presenza del vuoto dei puntini nella più caratteristica e piena *satura* gaddiana è ciò che qui interessa.

.... Io, tu.... Quando l'immensità si coagula, quando la verità si aggrinza in una palandrana.... da deputato al Congresso,.... io, tu.... in una turchia e rattroppita persona, quando la giusta ira si appesantisce in una pancia,.... nella mia per esempio.... che ha per suo fine e destino unico, nell'universo, di insaccare tonnellate di bismuto, a cinque pesos il decagrammo.... giù, giù, nel duodeno.... bismuto a palate.... attendendo.... un giorno dopo l'altro, fino alla fine degli anni.... Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, i di cui confini sono più miserabili e più fessi di questo fesso muro pagatasse.... che lei me lo scavalca in un salto.... quando succede questo bel fatto.... allora.... È allora che l'io si determina, con la sua brava mònade in coppa, come il càppero sull'acciuga arrotolata sulla fetta di limone sulla costoletta alla viennese....
(C, 637-38)

Il brano è un'enumerazione cadenzata dall'anafora di 'quando' e caratterizzata da una varietà di contenuti e stili, che culmina con la già vista similitudine accumulativa della 'mònade in coppa' (capitolo 5). Anche i puntini sembrano cadenzare la lista, introducendo sempre nuovi elementi o aprendo vere e proprie digressioni, mediante i pronomi relativi (allo stesso modo dei due punti di cui si è già discusso): 'che ha per suo fine...', 'che lei me lo scavalca...'. Questi puntini di sospensione servono dunque non solo a rendere l'accesso di rabbia delirante di Gonzalo, ma anche a evidenziarne il caotico 'precipitare'

lasciando vuoti i passaggi da un pezzo all'altro, come a sottolineare l'enumerazione dilatandone la principale struttura, ovvero gli spazi di giustapposizione. Ma i puntini, qui, come in tutto il dialogo con il medico, sono anche il segnale pregnante di quel 'qualchecos'altro' (p. 622) che è nella cognizione di Gonzalo: il dolore invisibile.

Ciò che è interessante è la paradossale duplice funzione dei puntini di rompere e insieme collegare il discorso: è come se lì dietro la sospensione, lì sotto, ci fosse l'essenza della verità ineffabile, ma senza che questa possa neanche mai cristallizzarsi in un silenzio completo, in un vero spazio vuoto. I puntini di sospensione per definizione non rompono davvero il discorso, lo sospendono solo, e in questo particolare utilizzo gaddiano ipertrofico, in cui anche nel singolo caso non riescono neppure a rimanere tre ma sono quattro, essi funzionano come generatori di ulteriore discorso, invece che vere interruzioni. Anche i puntini di sospensione in Gadda sembrano essere saturi e produrre una pagina satura; del resto, come il trattino nei composti è il segno nudo della relazione, così i puntini di sospensione sono i segni sostitutivi non solo di una parola ma anche dello spazio bianco, del punto fermo con seguente spazio. I peculiari quattro puntini gaddiani possono affiancarsi ai suoi due punti in quanto cerniere di apertura del periodo, segni 'relazionali' dell'impossibilità e del cosciente rifiuto di 'coagulare' definitivamente, di sostare in un punto, anche solo di far intuire il silenzio di una verità raggiunta in modo definitivo. E su questa impossibilità a chiudere i confini della scrittura si rimanda il discorso al prossimo capitolo.

Nella *Commedia* non ci sono sospensioni del discorso paragonabili all'uso dei puntini di sospensione gaddiani; si ricordi che la punteggiatura è stata aggiunta al poema dagli editori moderni, dunque non è possibile istituire un confronto Dante-Gadda su fatti di punteggiatura. Tuttavia, si registrano due casi cui gli editori hanno fatto corrispondere dei puntini di sospensione: la 'parola tronca' di Virgilio all'inizio di *Inferno* IX ('se non... Tal ne s'offerse', vv. 8, 14),⁴² oppure il suo ricordo della natia Mantova troncato scenicamente da Sordello ("Mantüa..." [...] "O Mantoano, io son Sordello", *Purg.*, VI. 72-74). Ciò che qui si vuole accostare ai puntini di sospensione gaddiani non sono però quei rari luoghi, occasionali segnali di teatralizzazione del dialogo, bensì un fenomeno che riguarda nello specifico, ancora, il canto finale del *Paradiso*, significativamente in

⁴² A riprova del diverso senso che la punteggiatura introduce, si vedano le interpretazioni più 'positive' che sono state date al verso dai commentatori antichi, rispetto alla lettura moderna di 'se non' come introduzione a un'ipotesi negativa troncata: cfr., per esempio, Jacopo della Lana ('pur noi vinceremo la pugna, avegna che tal ne s'offerse; e non disse più oltre', dunque con sospensione dopo 's'offerse') o Benvenuto da Imola ('et si non poterimus vincere pugnam, tal ne s'offerse, idest talis obtulit se nobis ad succursum') (*ad locum*, DDP).

prossimità della verità ultima di cui finora si è parlato. Si tratta della tecnica che velocemente nota anche Barolini trattando dei ‘salti’ paradisiaci, consistente nell’accoppiare l’avversativo ‘ma’ con ‘già’.⁴³ Il ‘ma’ è un tipico mezzo dantesco di articolare la narrazione, crearne i *turning point*, passare da una sezione a un’altra, e questa funzione si intensifica proprio nel ‘saltante’ *Paradiso* XXXIII, in cui, come si diceva, da un’immagine si salta a un’apostrofe, a una dichiarazione di ineffabilità, a un’esclamazione, a un’altra visione. Oltre a questi salti da un ‘lacerto’ a un altro della visione ultima, sul finale vero e proprio si registrano due salti compiuti con due potenti ‘ma’. Prima di osservare questi, si noti questo primo ‘ma... già’, precedente i tre successivi stadi della visione divina:

Bernardo m’accennava, e sorridea,
 perch’io guardassi suso; ma io era
 già per me stesso tal qual ei volea:
 ché la mia vista, venendo sincera,
 e più e più intrava per lo raggio
 de l’alta luce che da sé è vera.
 (*Par.*, XXXIII. 49-54)

San Bernardo compie il suo ultimo gesto da guida paradisiaca, incoraggiando Dante a guardare verso Dio, ma Dante lo sta già facendo autonomamente, segno che le sue facoltà visive e cognitive sono già maturate al punto da poter indirizzarsi verso il sommo bene, e che quindi non ha più bisogno di guide. Questa estrema capacità, che completa il ‘trasumanar’ descritto a inizio cantica (*Par.*, I. 70), è raggiunta prima di essere descritta: strategicamente, quel ‘ma già’ permette al poeta di omettere la rappresentazione di un processo fisio-psicologico che sicuramente non riesce a ricordare ma che sarebbe anche ormai troppo transumano per poter essere descritto. Tuttavia, il poema non termina qui, e Dante tenta di dare al lettore un’idea di quel che poi vide.

Si noti che qui ‘ma’ e ‘già’ sono staccati da ‘io era’ e l’enjambement. Barolini pone la strategia retorica dell’enjambement a simbolo dei ‘salti’ paradisiaci di cui tratta e lo chiama ‘spezzatura che unifica’: questa felice definizione rende conto del fatto che in tale tecnica ‘la spezzatura della sintassi genera l’unificazione del verso’.⁴⁴ Qui ‘ma’ prepara a un salto di argomento, come spesso; poi ‘già’ indica retrospettivamente un vuoto, un’omissione, l’evento accaduto nel passato prossimo e sfuggito alla presente

⁴³ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 343.

⁴⁴ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 312.

diegesi, vuoto che è come sottolineato e ricreato da quell'enjambement: 'ma io era'... 'già'. L'enjambement stacca la sintassi per sottolineare ciò che la sintassi omette, mantenendo al contempo uniti i versi in uno svolgersi veloce, accelerando il racconto, coerentemente con la simultaneità degli eventi narrati. Questa duplice funzione di rottura/legante dell'enjambement potrebbe affiancarsi alla duplicità di 'buco saturo' e 'legante' dei quattro puntini di sospensione gaddiani: entrambe le tecniche indicano un vuoto e per indicarlo devono far proseguire il detto, fungendone da catalizzatori.

Barolini registra un enjambement massimo nella terza cantica, quello che stacca e insieme unisce addirittura due diversi canti, il XXXII e il XXXIII,⁴⁵ sottolineato dagli editori, per l'unica volta tra due canti, con i due punti, 'introduttivi, come l'alzata di un sipario, alla preghiera alla Vergine che apre l'ultimo canto del poema', come nota Emilio Pasquini.⁴⁶ Il canto XXXII si chiude infatti con una didascalia introduttiva dell'orazione che apre l'ultimo, così che in questo è potenziato l'effetto *in medias res* e, secondo Barolini, è escluso 'da un canto antinarrativo un inequivocabile segnale di narratività'.⁴⁷ Non ci interessa tanto la distinzione tra narratività e antinarratività, quanto l'idea che prima del canto finale della *Commedia*, prima della rivelazione della verità ultima, Dante crei il vuoto.

E cominciò questa santa orazione:

(*Par.*, XXXII. 151)

Oltre a essere un'abile e moderna strategia narrativa, questo enjambement indica un vuoto 'sacrale' che dà la cifra del prossimo canto: il XXXIII è caratterizzato da terzine spesso staccate, giustapposte, e soprattutto da incapacità fabulatorie; ineffabilità che, come si notava al capitolo precedente, nell'essere 'fabulante' e 'squadernata', copre il silenzio di necessarie omissioni.

La più grande omissione è però nel pre-finale:

tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l'imgo al cerchio e come vi s'indova;
ma non eran da ciò le proprie penne:

⁴⁵ Barolini, *La 'Commedia' senza Dio*, p. 341.

⁴⁶ Emilio Pasquini, *Dante e le figure del vero: la fabbrica della 'Commedia'* (Milano: Mondadori, 2001), p. 244.

⁴⁷ Barolini, *La 'Commedia' senza Dio*, p. 341.

se non che la mia mente fu percossa
 da un fulgore in che sua voglia venne.
 (*Par.*, XXXIII. 136-41)

Barolini nota in questo luogo la funzione delle congiunzioni disgiuntive ‘ma’ e ‘se non’ di ‘rovesciare la direzione del testo di verso in verso, riuscendo sia a comunicare un “evento” sia a fondere la narratività in un’approssimazione testuale dell’*igualmente* verso cui ci affrettiamo’.⁴⁸ Ci si sta avvicinando al *totum simul* divino, che tuttavia può essere solo descritto con il lineare e temporale linguaggio umano: la strategia dantesca è quella di ‘far girare’ il linguaggio stesso, dando un’idea di simultaneità, attraverso il ‘ma’ che procede e il ‘già’ che guarda indietro. Dante non ci dice come ha fatto a capire il mistero dell’incarnazione, ci indica solo che è successo. Si rimanda l’analisi dell’altro fondamentale ‘ma... già’ dell’ultimo canto al prossimo capitolo, dove si tratterà del vuoto assoluto della fine del testo.

I puntini di sospensione gaddiani e gli enjambement danteschi degli ultimi canti del *Paradiso* che abbiamo visto sono ‘buchi’ della *satura*, momenti di vuoto verbale dovuti a ineffabilità della verità più profonda (il dolore, Dio), i quali, tuttavia, come i ‘salti’ epifanici visti nella prima parte, indicano effettivamente quella verità e spingono ulteriormente a significarla. Tutto il resto, tutta la *satura* che precede e segue, dei quali infine essi costituiscono parte integrante e fondamentale, come i ‘salti’ epifanici, è necessario a evidenziarli, a sottolinearne la pregnanza e a dar loro forza rivelatrice.

Conclusioni

Si sono qui riconosciute due forme di anti-*satura* in Dante e Gadda e la dialettica che esse creano con la *satura* finora vista, in direzione della rivelazione della verità: quelli che abbiamo chiamato ‘salti epifanici’, cambi stilistico-retorici caratterizzati da un metaforismo sinestetico di luce-suono e definiti per opposizione rispetto alla ‘relazionalità’ della *satura*, in quanto parti di testo ‘assolute’ (nel senso etimologico di ‘slegate’), ed effettivi ‘buchi’ nel testo ‘pieno’ della *satura*, i puntini di sospensione gaddiani e alcuni enjambement danteschi di fine *Paradiso*.

⁴⁸ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 347.

Per la categoria dei ‘salti’, in Gadda si sono analizzati i quadretti lirici che intercalano il romanzo *La cognizione del dolore* (simili a quelli che puntuano il racconto *La Madonna dei Filosofi*); a questi si sono paragonate le brevi metafore e i termini astratti che nella sezione finale del *Paradiso* di Dante indicano la visione divina. Queste due tipologie di rappresentazione hanno in comune una caratteristica di essenzialità e assolutezza che emerge a contrasto in contesti retorici pieni, intrecciati e ‘macchinosi’. In entrambi i casi, in dialettica proprio con tale contesto, questi ‘salti’ assumono particolare forza epifanica, rivelatrice. Si tratta della rivelazione delle verità ultime secondo Dante e secondo Gadda, ‘fondo’ della loro realtà e della loro scrittura: rispettivamente, Dio e il dolore. I brevi salti epifanici intercalano tutto il romanzo gaddiano, mentre caratterizzano in particolare l’ultimo tratto dell’ultima cantica dantesca: l’infinita conoscenza ha infatti in Dante una direzione e un termine specifico, a differenza che in Gadda. Pur rappresentandone un ‘negativo’, questi ‘salti’ costituiscono parte integrante della *satura* e il loro potere rivelatore funziona proprio nella dialettica con essa.

In prossimità di questi salti epifanici si sono poi osservati momenti ancora più ‘assoluti’ del testo, che abbiamo chiamato ‘buchi’: i puntini di sospensione che ‘bucano’ gran parte dei dialoghi della *Cognizione* e alcuni notevoli passaggi finali tra *Paradiso* XXXII e XXXIII articolati sull’enjambement e il gruppo avversativo ‘ma già’. Ancora, una differenza tra le due forme di ‘buchi’ è la collocazione, diffusa in Gadda e terminale in Dante. Due importanti similarità sono invece i referenti che tali buchi permettono di omettere e al contempo indicare, ancora Dio e il dolore, e la duplice funzione, analoga ai salti visti sopra, di interrompere e insieme far procedere il testo, quindi di rompere la *satura* e nel frattempo costituire un’ulteriore produttiva variante.

Entrambe queste forme di vuoto acquistano forza espressiva proprio in relazione con il loro contesto saturo e, in quanto suoi ‘negativi’, ci aiutano, per opposizione, a definire meglio la *satura*, a riscontrarne l’essenza. I ‘salti’ e i ‘buchi’ analizzati qui sembrano i luoghi in cui paradossalmente più ci si avvicina alla verità, in assenza della varietà di relazioni mediante cui la *satura* normalmente vi tende: questa funge così da contesto preparatore e illuminante per ‘abissi’ a loro volta (sebbene diversamente da essa) ‘pieni’ e densi. Tutta la varietà di tentativi messa in campo per cercare di rivelare la verità sembra ‘precisarsi’ proprio quando il cammino di questo sforzo verbale è ‘reciso’, ‘preciso’. Ma nessuno di questi momenti corrisponde da solo a una rivelazione completa e definitiva; essi servono, insieme alla *satura* che li evidenzia, più che a rivelarla, a suggerire la complessità della verità.

Il prossimo capitolo sarà dedicato alla recisione effettiva, non più metaforica né provvisoria, del cammino di cognizione: i confini del testo, e in particolare il suo punto finale. Cercheremo di capire se quella recisione riesca ad essere ‘precisione’ finale, se la varietà testuale della *satura* possa mai terminare, chiudersi e infine rivelare la verità che costitutivamente ambisce a comprendere.

9 – Ansia onnicomprensiva. I confini della *satura*: *incipit* ed *explicit*

In questa terza e ultima sezione, come si è anticipato nella sua introduzione, si sta cercando di osservare la *satura* come insieme testuale, avendone esaminato alle sezioni precedenti le fondamenta teoriche e la microstruttura retorica, per capire in che modo la ‘varietà’ che la caratterizza si avvicini alla ‘verità’ verso cui essa è tesa. A questo scopo, si sta attuando uno ‘zoom’ all’indietro dell’analisi: dapprima l’osservazione ravvicinata ma complessiva delle tecniche retoriche ‘relazionali’ che caratterizzano la *satura*, come espressioni dell’ineffabilità della verità (capitolo 7); poi uno sguardo più generale e contrastivo alla dialettica tra *satura* e anti-*satura*, dialettica in cui i momenti ‘assoluti’ di anti-*satura* paradossalmente diventano i luoghi più vicini, anche se in modo provvisorio, al ‘fondo’ di verità per Dante e Gadda (capitolo 8); e ora una visione panoramica della *satura*, ancora più da lontano. Guarderemo infatti alla *satura* dantesca e gaddiana dalla prospettiva dei suoi confini più esterni, *incipit* ed *explicit* dei testi, per cercare così di completarne la definizione, focalizzandone il senso che vi si è individuato in tutta la tesi: la missione di verità che essa persegue mediante la varietà. Spostare il punto di vista in alto, come gli oggetti stessi della nostra analisi dimostreranno (infatti, il nostro zoom servirà ad osservare dei fenomeni testuali di zoom), ci consente di onnicomprendere: finora abbiamo visto la *satura* come rete di fili tesi in ogni direzione per comprendere l’infinita varietà del reale, ora guardiamo la rete ‘dall’alto’, tutta intera, perché è l’unico modo per capire se l’‘ansia onnicomprensiva’ di cui è espressione, e alla quale in sezione I abbiamo legato la missione di verità della *satura*, abbia una fine, e raggiunga in essa il suo fine.

Al capitolo 2 si è focalizzato l’aspetto gnoseologico e metafisico che caratterizza la *satura* come missione letteraria di rivelazione della verità del reale: il reale si configura sia per Dante che per Gadda come un infinito, chiuso o aperto, che gli autori sentono l’imperativo etico di considerare tutto. Tale infinità pone, però, come si diceva lì e al capitolo 7, un problema di comprensione e dicibilità. In questo capitolo riprenderemo quel discorso sull’onnicomprendimento dell’infinità che caratterizza la *satura*, assumendo la prospettiva dei suoi confini testuali: lì deve risiedere infatti il fondamentale problema dell’onnicomprendimento impossibile; comprendere significa racchiudere.

Nel primo paragrafo, si confronteranno particolari fenomeni di *incipit* ed *explicit* che appariranno comuni a Dante e Gadda, con le differenze fondamentali sottese a tutto il confronto condotto in questa tesi: si tratterà di *incipit* ed *explicit* ‘cosmici’, *sub specie*

aeternitatis, e in quanto tali specialmente legati all'ansia onnicomprensiva che si è riconosciuta alla *satura* dei due autori. Nel secondo paragrafo, si riconosceranno le opere di Dante e Gadda nella loro totalità come 'officine' tendenti al Libro unico e onnicomprensivo, che è per Dante un modello, mentre per Gadda solo un miraggio. Nel terzo e ultimo paragrafo, si analizzeranno a confronto i finali di *Commedia*, *Cognizione* e *Pasticciaccio*, in quanto confini speciali, 'recisioni' delle *saturae* maggiori dei due autori, per vedere se il 'cammin riciso' di cui si parlava al capitolo precedente sia lì anche 'preciso', se l'onnicomprendimento sia compiuto e se essa infine riveli l'essenza della verità del reale.

9.1 – La 'salamoia gravitazionale': *incipit* ed *explicit* cosmici in Dante e Gadda

In questo paragrafo si analizzeranno a confronto le funzioni di una forma di *incipit* ed *explicit* molto frequente sia in Dante sia in Gadda: le aperture e chiuse cosmiche, degli 'zoom' all'indietro, che si vedranno anche eccezionalmente in posizioni non liminali, in stretta connessione con i 'salti epifanici' visti al capitolo precedente. Si dimostrerà come queste forme di confine siano una specifica espressione dell'ansia onnicomprensiva che caratterizza la *satura*.

Gian Carlo Roscioni, nel capitolo 'Omnia circumspicere' della *Disarmonia prestabilita* (che, come si notava, segue il capitolo 'Singula enumerare'), nota come Gadda immerga continuamente personaggi e vicende in uno spazio-tempo cosmico, che lo studioso definisce felicemente con un'espressione gaddiana:

nei romanzi e nei racconti si assiste spesso a un'amplificazione dell'orizzonte, fisico e storico, a dimensioni cosmiche. [...] I personaggi vengono rappresentati immersi nella 'salamoia gravitazionale', le loro vicende collocate in un tempo che non è quello dei cronisti e degli storici, ma quello dei geologi e degli astronomi.¹

'Salamoia gravitazionale' è citazione dal *Libello* contro l'architettura milanese contenuto nelle *Meraviglie d'Italia*:

in un casamento grande e di molte luci, i poggiuoli son tetra e disgustosa ripetizione di un esempio che dovrebbe andare senza compagni. Ai piani alti, poi, noi li percepiamo come una

¹ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, p. 63.

improprietà statica: urtano col loro propendere il nostro sistema nervoso pieno di ragione e d'istinti, immerso nella salamoia gravitazionale come una sardella è nel mare.

(*Libello*, in *MI*, 95)

Il soggetto osservatore dei 'poggiuoli' è indicato come immerso in un sistema fluido cosmico, che potrebbe riconoscersi nel sistema di sistemi di cui Gadda tratta nella *Meditazione milanese*; una 'salamoia gravitazionale', che ci ricorda l'epifanica 'salamoia di cicale e di luce' della *Cognizione* (p. 624). Come esempio di quella sempre presente idea globale e complessa della realtà, Roscioni nota in particolare la tendenza gaddiana ad aprire e chiudere i propri scritti su riferimenti spazio-temporali, 'che vanno dalla semplice indicazione dell'ora del giorno o del tempo dell'anno alla grandiosa rappresentazione della comparsa o della scomparsa del sole'.² Non solo gli *incipit* e gli *explicit* assolvono a questa funzione di zoom all'indietro: gli intercalari lirici della *Cognizione* analizzati al capitolo precedente fanno lo stesso, in un romanzo in cui 'la tematica e la simbologia astrale svolgono un ruolo determinante'.³ Qui ci soffermeremo sulle aperture e sulle chiuse cosmiche, in quanto confini estremi del testo: l'infinita complessità che Gadda tiene sempre presente nella rappresentazione di qualsiasi dettaglio, in quanto la ritiene effettivamente legata a ogni dettaglio del reale, nel momento in cui è posta a cornice, sembra voler indicare i confini, sfumati, a cui il testo tende, l'idea complessiva in cui il testo si inserisce e verso cui sembra avere sempre ambizioni onnicomprensive. È come se Gadda volesse sempre far capire che ogni singolo 'taglio' sulla realtà cui la scrittura lo obbliga è comunque infinitamente legato a un infinito aperto che la scrittura non può rendere tutto, o che può rendere solo indicandolo come 'affondo' puntuale (i visti salti e buchi) o 'contorno' sfumato.

Questo tipo di confini testuali interessano qui soprattutto perché essi sono tipici anche della *Commedia* dantesca. Il poema si apre con un riferimento temporale, doppio, 'Nel mezzo del cammin di nostra vita' (*Inf.*, l. 1), che Chiavacci Leonardi commenta così:

Tale tempo storico è fin dall'inizio proiettato sullo sfondo dell'eternità dal preciso ricordo biblico presente in questo primo verso: 'Ego dixi: in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi' (*Is.* 38, 10). Le parole del profeta – che narra in quel capitolo l'intervento salvifico di Dio per strappare un uomo alla morte – stabiliscono la seconda dimensione del racconto: sono così già

² Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, p. 63.

³ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, p. 63.

posti i due piani, terrestre e celeste, sui quali si svolgerà tutto il poema *al quale ha posto mano*, come Dante stesso dirà, *e cielo e terra* (*Par.* XXV 2).⁴

Sin dall'inizio, il riferimento è alla 'nostra vita', come vicenda personale e storica e collettiva ed eterna. Questa duplicità di prospettiva del cammino dantesco è sottolineata anche all'inizio del canto II dell'*Inferno*, ancora con un riferimento temporale:

Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
 toglieva li animai che sono in terra
 da le fatiche loro; e io sol uno
 m'apparecchiava a sostener la guerra
 sì del cammino e sì de la pietate,
 che ritrarrà la mente che non erra.
 (*Inf.*, II. 1-6)

Dante è sia *everyman* sia 'sol uno'.

Il regno infernale è eterno, dunque non interessato dallo scorrere del tempo, ma Dante deve sempre tenere presente il tempo che passa fuori, in quanto egli è ancora vivo e dunque legato alle leggi temporali, come gli ricorda due volte Virgilio, con esortazioni quasi identiche:

Ma seguimi oramai, che 'l gir mi piace;
 ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta,
 e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace,
 e 'l balzo via là oltra si dismonta.
 (*Inf.*, XI. 112-15)

Ma vienne omai, ché già tiene 'l confine
 d'amendue li emisperi e tocca l'onda
 sotto Sobilia Caino e le spine;
 e già iernotte fu la luna tonda:
 ben ten de' ricordar, ché non ti nocque
 alcuna volta per la selva fonda'.
 Sì mi parlava, e andavamo introcque.
 (*Inf.*, XX. 124-30)

⁴ Chiavacci Leonardi, *ad locum* (DDP).

Come la guida scandisce il cammino ultraterreno servendosi del tempo terreno, in un regno in cui il cielo non si vede, così Dante poeta usa questi riferimenti esterni per scandire la narrazione, ponendoli in chiusura di canto. In questa posizione rilevata, tali larghe coordinate ‘incapsulano’ la storia: il raggio del poema va dalla terra al cielo, e l’idea di questa infinita capsula e soprattutto dei legami che la strutturano non può perdersi durante i cento canti.

Un altro confine astronomico è costituito dalla lunga similitudine di apertura di *Inferno* XXIV (vv. 1-21) analizzata al capitolo 5, ‘In quella parte del giovanetto anno...’, il cui veicolo è il cambio di umore del ‘villanello’ alla vista della brina scambiata prima per neve: quel quadro, funzionale alla similitudine, per la sua stessa lunghezza palesa però valori ulteriori (i sensi simbolici osservati nell’analisi), uno dei quali è anche quello di impostare una cifra del poema.

L’*incipit* astronomico è infatti cifra dell’intera *Commedia* e in particolare caratteristica del *Purgatorio*, rappresentazione dell’unico regno ultraterreno localizzato sulla superficie della terra e regolato dalle sue stesse leggi, specie il tempo. Si contano in tutto dieci ‘limiti’ astronomici nella seconda cantica, sette aperture di canto e tre chiusure,⁵ e sono questi in particolare gli zoom che si vogliono confrontare con la tendenza gaddiana riconosciuta da Roscioni. Leggiamo la prima di queste aperture, in *Purgatorio* II, con il commento di Chiavacci Leonardi:

Già era ’l sole a l’orizzonte giunto
 lo cui meridian cerchio coverchia
 Ierusalèm col suo più alto punto;
 e la notte, che opposita a lui cerchia,
 uscia di Gange fuor con le Balance,
 che le caggion di man quando soverchia;
 sì che le bianche e le vermiglie guance,
 là dov’i’ era, de la bella Aurora
 per troppa etate divenivan rance.
 (*Purg.*, II. 1-9)

L’ampia perifrasi che designa l’aurora non ha soltanto una funzione esornativa [...]. Queste perifrasi [...] sono in realtà un elemento essenziale del tessuto narrativo proprio del poema, dove il tempo, l’ora del giorno, non è mai un fatto privato e contingente [...], ma sempre un fatto

⁵ *Purg.*, II. 1-9; IV. 136-39; VIII. 1-9, 133-39; IX. 1-12; XIV. 148-51; XV. 1-6; XIX. 1-6; XXV. 1-9; XXVII. 1-6.

cosmico, che accade cioè nell'intero universo, e visto nella sua complementarità (se qui è sera, là è mattina...), cioè nel suo valore di perenne relatività.⁶

Lo spazio-tempo di Dante nella *Commedia* è cosmico e il concetto di 'perenne relatività' che lo sostiene è quello che qui si è ravvisato nelle tecniche relazionali dell'enumerazione, similitudine e neologismo: l'universo è saturo di realtà differenziate ma legate, è reso coeso da tali relazioni, che in Dante fanno tutte capo a Dio. Questa idea di onnicomprensione in un unico sistema puntella ogni luogo del poema. Nel *Purgatorio*, in particolare, Dante può e deve fare riferimento al passare del tempo, perché il monte si trova effettivamente sulla terra e perché quel regno è fondato teologicamente sul tempo, ma lo fa sempre riferendosi al tempo storico, quello dell'altro emisfero, rispetto a dove è collocato il monte, quello in cui egli sta scrivendo.

Quanto tra l'ultimar de l'ora terza
e 'l principio del dì par de la spera
che sempre a guisa di fanciullo scherza,
tanto pareva già inver' la sera
essere al sol del suo corso rimaso;
vespero là, e qui mezza notte era.
(*Purg.*, xv. 1-6)

Si era riflettuto su questa considerazione degli opposti emisferi al capitolo 4, a proposito della nota con cui nella *Cognizione* è spiegata l'espressione 'mondo capovolto'. Lì, trattando del concetto di 'mondo alla rovescia', espresso in enumerazione caotica, si notava come il delirio di Gonzalo nel tratto VI rappresenti una società capovolta nei ruoli e nell'etica, ma prima di tutto come la fittizia collocazione 'capovolta' del romanzo, nell'emisfero australe, consenta al narratore una prospettiva utile alla deformazione straniante. E, riguardo all'*Inferno* dantesco, si era osservato come allo stesso modo esso fosse la rappresentazione di un mondo concretamente capovolto rispetto alla 'diritta via' di purgatorio e paradiso; luogo di una società capovolta; e regno oltremondano, che quindi consente una prospettiva distanziata *sub specie aeternitatis* rispetto al mondo terreno. Anche il purgatorio è di converso, come il paradiso, dall'altra parte rispetto all'inferno e alla terra abitata, nell'emisfero che 'mai non vide navicar sue acque' (*Purg.*, I. 131), se non dalla sola 'follia' di Ulisse. Quel regno intermedio è sia il più umano, perché terrestre e già toccato dal primo uomo e dalla prima donna, sia il primo regno effettivamente

⁶ Chiavacci Leonardi, *ad locum* (DDP).

opposto rispetto alle terre abitate dall'uomo: lì, dunque, si ritrova il tempo, ma lo si misura con altre costellazioni, monitorando l'avvicinarsi giorno/notte tra i due emisferi ('l sole avea il cerchio di merigge | lasciato al Tauro e la notte a lo Scorpio', *Purg.*, xxv. 2-3). È necessario a Dante mostrare il rapporto tra l'uno e l'altro luogo, la loro unitarietà, perché questa significa la possibilità etica concreta per ogni uomo di scegliere quella 'diritta via' e, finalmente, salvarsi.

Con il *Paradiso* si torna alla dimensione eterna del primo regno, con la particolarità che la sua parte più esterna, l'empireo, a differenza dei provvisori cieli sottostanti, è l'eterno simultaneo vero, 'capsula' che comprende tutto lo spazio-tempo e lo trascende. Il paradiso è quella volta celeste su cui si misurava il tempo nei regni precedenti e dunque la prospettiva definitiva e globale su tutto l'universo, dal quale punto l'universo intero dipende, come è dichiarato subito in apertura di cantica:

La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra, e risplende
in una parte più e meno altrove.
(*Par.*, I. 1-3)

Dio 'innerva' tutto il differenziato creato, in modi differenti: in questo *incipit* di cantica si descrive il molteplice nell'unità che tornerà nell'ultimo canto del poema, nell'immagine del 'volume' (v. 86). Questa è la cornice del mondo dantesco, perché è il suo fondamento: Dio e il suo creato molteplice.

La seguente apertura cosmica, in cui il cielo terreno serve a paragone per una visione paradisiaca, segna il passaggio dal mondo terreno *tout court*, in cui vige lo spazio-tempo, all'unico cielo paradisiaco reale, in cui lo spazio e il tempo non esistono, il *totum simul* dell'empireo.

Forse semilia miglia di lontano
ci ferve l'ora sesta, e questo mondo
china già l'ombra quasi al letto piano,
quando 'l mezzo del cielo, a noi profondo,
comincia a farsi tal, ch'alcuna stella
perde il parere infino a questo fondo;
e come vien la chiarissima ancella
del sol più oltre, così 'l ciel si chiude
di vista in vista infino a la più bella.
(*Par.*, xxx. 1-9)

Lo svanire della visione del cielo precedente è paragonato al graduale ‘spegnimento’ delle stelle al momento dell’alba, ma questa alba ha anche un significato simbolico per l’intera sezione che si sta aprendo, poiché funge da addio definitivo al mondo terreno e ingresso nella simultanea eternità paradisiaca. Qui ‘*profondo*’ ha il senso latino di “alto” e si oppone al ‘fondo’, indicante la terra, in senso negativo, come nota Chiavacci Leonardi (‘fondo’ si può ricordare come tecnicismo infernale: cfr. *Inf.*, XXXI. 8); i due termini creano ‘un’infinita distanza’, ‘una verticale in due direzioni: dello sguardo verso l’alto, del *parere* verso il basso’.⁷ Dante, dall’alta prospettiva a cui è giunto, sembra abbracciare l’intero universo per salutarlo, prima di entrare nel suo involucro definitivo.

Queste due visioni d’insieme possono annoverarsi in una serie di ‘sguardi all’indietro’, che sono le visioni cosmiche caratterizzanti specificamente il *Paradiso*, per la speciale prospettiva che esso consente sulle tappe precedenti. Tali zoom all’indietro servono a fornire l’idea di tutto il percorso fatto, consentendo di dare ad esso un senso definitivo; essi si trovano anche in posizioni non incipitarie o conclusive, ma per il loro valore onnicomprensivo si accostano qui agli *incipit* ed *explicit* cosmici.

Dante rievoca tutto il suo viaggio a Cacciaguida, nel momento speciale in cui questi lo investe del compito di riportarlo ai posteri (*Par.*, XVII. 112-17). Poi, alla fine del canto XXII, che coincide con l’ingresso nel cielo delle stelle fisse, Beatrice ordina al pellegrino di guardare indietro, prima di salire ‘a l’ultima salute’ (v. 124), ‘applicazione paradigmatica della legge mitica secondo cui si deve scendere prima di poter salire’, precisa Barolini, ‘episodio comune nei racconti dei viaggi nell’aldilà’.⁸

Col viso ritornai per tutte quante
 le sette spere, e vidi questo globo
 tal, ch’io sorrisi del suo vil sembiante;
 [...].
 Vidi la figlia di Latona incensa
 [...].
 Quindi m’apparve il temperar di Giove
 [...]
 e tutti e sette mi si dimostraro
 quanto son grandi e quanto son veloci
 e come sono in distante riparo.

⁷ Chiavacci Leonardi, *ad locum* (DDP) (corsivi nel testo).

⁸ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, p. 305.

L''aiuola che ci fa tanto feroci,
 volgendom'io con li eterni Gemelli,
 tutta m'apparve da' colli a le foci;
 poscia rivolsi li occhi a li occhi belli.
 (*Par.*, XXII. 133-54)

Dante ripercorre i sette pianeti toccati nel viaggio paradisiaco fino a quel punto e, infine, la terra, l' 'aiuola' ora così distante e diversa dalla dimensione eterna in cui egli si trova. Questa dimensione gli dà la prospettiva di giudicare la terra stessa e gli uomini che la abitano, ridimensionando la loro posizione nel cosmo ed evidenziando la loro fallibilità rispetto alla verità ultima che egli sta per conoscere.

Altro cardinale sguardo all'indietro è infine l'ultimo, quello che precede l'ingresso al primo mobile, primo luogo dell' 'uguaglianza' divina, da cui si riguarda tutta la 'differenza', la molteplicità sottostante. Ancora, è Beatrice che invita Dante a guardare in giù definitivamente, prima di salire, e Dante qui fa anche riferimento al volgersi precedente:

Da l'ora ch'io avea guardato prima
 i' vidi mosso me per tutto l'arco
 che fa dal mezzo al fine il primo clima;
 sì ch'io vedea di là da Gade il varco
 folle d'Ulisse, e di qua presso il lito
 nel qual si fece Europa dolce carco.
 E più mi fora scoperto il sito
 di questa aiuola; ma 'l sol procedea
 sotto i mie' piedi un segno e più partito.
 (*Par.*, XXVII. 79-87)

Tali visioni complessive, possibili, all'interno della diegesi, per il progredire dell'ascesa del pellegrino, sono dal punto di vista poetico la dimostrazione di ciò che ha potuto fare questo poema: l'eccezionale possibilità per un uomo di assumere una prospettiva oltremondana ha permesso di 'congelare' l'universo intero per darne un'immagine globale e definitiva.

Anche Gadda, come si diceva, tiene sempre presente tutta la 'salamoia gravitazionale' e, nello specifico, sembra rimandarvi, come Dante, nelle aperture e

chiusure dei suoi scritti. Roscioni conta almeno quindici casi di *incipit* ed *explicit* cosmici in tutta l'opera gaddiana.⁹

Sembra un dantismo vero e proprio l'apertura di *Una mattinata ai macelli*, primo testo de *Le meraviglie d'Italia*, già citata da Roscioni:¹⁰

I segni si rincorrono lungo la pista dello Zodiaco: già lo Scorpione abbranca il piatto della fuggitiva Bilancia. La città, vorace acquirente, alletta al suo mercato indefettibile commissionarie negozianti di porci, mediatori, macellari ed augusti bovani. È la più popolosa del nord, una delle più ricche, attivissima. Chi non mangia, non lavora. Qualcosa, in pentola, deve bollire ad ogni costo: perché il martello abbia a cader pieno sul ferro o adempirsi a un cenno lo smistamento dei veicoli indemoniati, senza urti, senza risucchi.

(*Una mattinata ai macelli*, in *MI*, 19)

L'indicazione del tempo attraverso il riferimento alle costellazioni, ma soprattutto la drammatizzazione del loro avvicinarsi ricordano *incipit* purgatoriali come questo:

Ora era onde 'l salir non volea storpio;
ché 'l sole avèa il cerchio di merigge
lasciato al Tauro e la notte a lo Scorpio.

(*Purg.*, XXV. 1-3)

Il riferimento temporale gaddiano, sebbene voglia indicare il periodo dell'anno in cui si situa l'osservazione di una tipica mattinata in un macello, manca della precisione 'scientifica' che caratterizza i cronotopi danteschi, ne sembra come una parodia. Infatti, il testo che apre non è una narrazione finzionale, ma una specie di saggio su un processo di produzione, con cui contrasta fortemente l'immagine delle costellazioni, soprattutto così 'animata': siamo di fronte a un tipico processo di straniamento gaddiano, il cui effetto è quasi comico. Quello zoom progressivo dal cielo al macello, tuttavia, non sembra gratuito o propriamente comico. Si consideri che questa indicazione apre il primo scritto della raccolta, la quale prevalentemente fornisce quadri del lavoro e del paesaggio italiani. È come se, in termini cinematografici, Gadda aprisse un documentario sull'Italia con un piano sequenza dal cielo alla terra, in profondità verso singoli luoghi chiusi (macello, borsa di Milano, mercato) o aperti (campagna lombarda, Milano, l'Abruzzo).

⁹ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, p. 63: *MDF*, 81; *CDU*, 165; *A*, 443; *C*, 714, 755; *P*, 159, 187; *AG*, 813, 843, 848; *MI*, 19, 56, 100, 169, 185.

¹⁰ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, pp. 40, 63.

Cristina Savettieri ha contestualizzato *Le meraviglie d'Italia* nel 'libro virtuale' in cui avrebbero dovuto inizialmente comparire, tra il racconto *San Giorgio in casa Brocchi* (poi apparso negli *Accoppiamenti giudiziari*) e il primo nucleo de *La cognizione del dolore*.¹¹ La studiosa vede nella giustapposizione di questi pezzi eterogenei una manifestazione di tre modi di osservare la realtà, tre 'forme dell'esperienza': 'degradazione' satirica nel *San Giorgio*; 'stratificazione' nelle *Meraviglie*; 'negazione' nella *Cognizione* (la negazione delle false 'parvenze' da parte di Gonzalo). Si tratterebbe di tre tappe differenti di un 'pellegrinaggio umano' di cognizione, in cui infine verrebbe a prevalere la negazione della realtà da parte del soggetto osservatore. Gli elzeviri delle *Meraviglie* rappresenterebbero, secondo Savettieri, un'osservazione stratificata della realtà, come si diceva al capitolo 5, 'archeologica'.¹² Non a caso, il testo in cui compare l'espressione 'salamoia gravitazionale' fa parte proprio di questa raccolta: qui Gadda sembra continuamente immergere l'Italia, gli italiani, le loro attività in un vastissimo cronotopo, 'collocando personaggi e fatti entro più ampi, quasi illimitati contesti', come nota Roscioni,¹³ vedendo dunque ogni dettaglio nella prospettiva di tempi lunghi (passato e futuro o, come vedremo meglio, l'eternità) e spazi larghi.

A partire dall'*incipit* appena visto, tutta la raccolta è inoltre disseminata di più o meno palesi reminiscenze dalla *Commedia*, specie dalla seconda cantica (cui si potrebbe accostare il concetto di 'pellegrinaggio' proposto da Savettieri). Non c'è spazio qui per osservare gli echi puntualmente, ma, solo per fornire un'idea generale, si noti che nella stessa *Mattinata ai macelli* l'attività dei veterinari 'si esplica in un'attenzione continua, che vieti il male: constatandolo e distruggendolo davanti alle porte della città' (p. 28); nell'infernale 'vortice' della borsa di Milano gli 'avvisatori' sono 'mute squille dalle postazioni lontane' (p. 33); al mercato si vendono agrumi maturati 'col sole, qua, intirizzito in Acquario' (p. 41) e i funghi sono scelti da sanitari 'ai confini del bene e del male' (p. 48):¹⁴ come sempre in Gadda, più che di singoli richiami si tratta di un dantismo che emerge a sistema, come sapore generale del testo. Anche grazie a queste

¹¹ Savettieri, 'Le forme dell'esperienza'. Si tratta del volume annunciato da Gadda con la nota pubblicitaria del 'calderone' su *Letteratura*, 5 (1938) (cfr. p. 25).

¹² Savettieri, 'Le forme dell'esperienza', p. 98. Cfr. tutta la Parte terza della raccolta: *La funivia della neve, Apologo del Gran Sasso d'Italia, Fatti e miti della Marsica nelle fortune de' suoi antichi patroni, Un romanzo giallo nella geologia, Genti e terre d'Abruzzo, Le tre rose di Collemaggio* (SGFI, pp. 125-99).

¹³ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, p. 40.

¹⁴ Rispettivamente, sembrano riferimenti a: Minosse, che 'essamina le colpe ne l'intrata; | giudica e manda secondo ch'avvinghia' (*Inf.*, v. 5-6); 'la bufera infernal, che mai non resta, | mena li spirti con la sua rapina; | voltando e percotendo li molesta' (*Inf.*, v. 31-33) e 'squilla di lontano' (*Purg.*, VIII. 5); 'In quella parte del giovanetto anno | che 'l sole i crin sotto l'Acquario temprà' (*Inf.*, XXIV. 1-2); ancora un'immagine di 'giudice' d'ingresso.

reminiscenze, tutta la raccolta sembra alludere a qualcosa di ulteriore rispetto alle descrizioni in sé, pare osservare queste realtà con il filtro dell'eternità; e gli inizi e le chiuse, in particolare, sfumano verso questi tempi e spazi lunghi, inserendo l'osservazione in una prospettiva più globale, onnicomprensiva, e più profonda.

Alla borsa di Milano sfuma su toni escatologico-apocalittici:

Finché la sirena irruppe nella sala e nei timpani nostri, come la temibile tromba dell'angelo quando muggirà sopra i nuvoloni del finimondo. Bloccò, al quadro, ogni più mutevole cifra.

Poi, poco a poco, bene ordinati in colonne, un elenco di numeri rossi, finalmente fermi: e pacati binocoli sul panorama. I prezzi di chiusura.

(*Alla borsa di Milano*, in *MI*, 37)

Questo finale proietta il 'gioco' della finanza in un sistema etico eterno, dopo il 'blocco' di ogni atto e una 'sirena' che sembra la tromba del giudizio universale (del resto, la scena che chiude è trasfigurata da numerose spie dantesche in una descrizione da cerchio infernale).

L'esecuzione di un destino è il motivo dominante anche le seguenti chiuse (sempre dalle *Meraviglie*; come anche la precedente, queste non sono incluse nell'insieme di *explicit* segnalato da Roscioni):

Gli spazzini si sono dileguati nel primo chiarire, come ombre al subito canto del gallo. Si sono allontanati dalla strada ridivenuta manicomio: e mi paiono i saggi esecutori del destino, che col loro sdruscio accompagnano, quanto dura la notte, il corso altissimo delle stelle.

(*Nella notte*, in *MI*, 62)

Le macchine rimangono sole: le grandi macchine della pace e della guerra [...], sembrano attendere un destino più consentaneo alla loro struttura, di quanto la Fiera non suggerisca: un impiego rispondente ai cingoli, ai denti degli erpici; ai vomeri che spianeranno la campagna lavorata.

(*Casi ed uomini in un mondo che dura quindici giorni*, in *MI*, 73)

Gli spazzini sono 'ombre', i 'saggi esecutori del destino', il cui lavoro è collegato al 'corso altissimo delle stelle', essi sono simboli di un passare del tempo che volge all'eternità; le macchine in esposizione alla fiera sono già viste nel loro futuro funzionante nella 'campagna lavorata', al servizio di una 'necessità collettiva': da tutto partono fili causali che Gadda aggiunge in coda alle sue rappresentazioni, apponendo a ogni cosa il filtro dell'eternità, quasi a ricordare sempre la direzione di complessità profonda cui tende

la sua scrittura. Si noti che *Alla borsa di Milano* e *Nella notte* si chiudono su immagini di luce ('numeri rossi', 'stelle', 'luminose ore') e *Casi ed uomini* sulla 'campagna': queste due aree semantiche, come si è visto al capitolo precedente e si vedrà di nuovo più avanti, sono le preferite da Gadda per indicare momenti epifanici di verità.

Questo sguardo universale spicca particolarmente in testi ancora più tecnici rispetto a quelli fin qui citati, ad esempio i saggi raccolti postumi in *Pagine di divulgazione tecnica*. Una spiegazione sulla sintesi dei fertilizzanti, ad esempio, si apre con questa 'fotografia aerea':

Rimontando la valle del Nera così radicalmente manomessa dalle opere, dove il sereno cielo dell'Umbria è velato e fatto grave da bianchi vapori, pensavo quante valli d'Italia, quanti suoi fiumi conoscono la fatica dei minuscoli esseri, indaffarate formiche, che giorno per giorno ne cavano materia di vita, dopo aver contenuto e vinto la ignara pienezza dell'acque!

(*Azoto atmosferico tramutato in pane*, in *PDT*, 119)

La totalità degli umani al lavoro è vista dall'alto, tutta insieme, metaforicamente come molteplicità di formiche, nella durata eterna del 'giorno per giorno'.

Almeno quattro racconti gaddiani, da diverse raccolte, terminano letteralmente all'insegna dell' 'eternità':

Fuggenti sopra la gabbia non erano che nuvole perse, tetre, nere. Camminavo e camminavo, fagotto di cenci, sulla strada buia dell'eternità.

(*Compagni di prigionia*, in *CDU*, 165)

fino al vecchio molinone rococò tutto trapanato dai tarli, dove il pèncolo dell'orologio faceva inintermessamente la scocca, e tutta l'entrata ne rintoccava, *titicche, titòcche*, come quel grullo che in altro modo non sappia deludere il tempo, sdipanare il filo del dolore: dal balordo guindolo dell'eternità.

(*Socer generque*, in *AG*, 813)

La povera bimba piangeva. Né si capi di dove – se dalla querce, che nell'ora pacata si faceva ombra, o dai diruti vestigi del castello dov'è il club delle ombre – ma sul limitare della notte e del vaticinio di primavera il chiù diede voce: un mite, appassionato dittongo: una gocciola che l'eternità versasse nel cratere della notte: di cui era germinato il segno nel cielo, per un'ora. Il suo vano fiore, il suo vano smeraldo.

(*Il club delle ombre*, in *AG*, 848)

Il tarlo studiava il modo migliore per ingannare un'ora del tempo, quell'ora così noiosa che si chiama l'eternità.

(*Notte di luna*, in *RAI*, 1099)

Questi *explicit* sfumano i racconti aprendone lo sfondo all'infinito: le singole vite dei personaggi, il tempo della storia fanno parte di un più grande 'contenitore' che è l'eternità. E si noti come la parola 'eternità' sia associata ai soliti correlativi oggettivi gaddiani del tempo: le campane (con onomatopea ritmica, in *Socer generque*), il chiù (nome onomatopeico dell' 'assiolo', di memoria pascoliana, ne *Il club delle ombre*),¹⁵ il tarlo (in *Notte di luna*). Si noti nel terzo brano come il verso dell'assiolo sia poi sinesteticamente trasformato, passando per la metafora della 'gocciola', in stella, a sua volta indicata metaforicamente come 'fiore' e 'smeraldo': questo passo è una delle tappe del sistema lirico rielaborante (su gioielli-stelle-suoni-fiori) che al capitolo precedente si è riscontrato nella *Cognizione*; come in quei quadri, in questi l' 'eternità' significa il *totum simul*, la 'salamoia gravitazionale', la 'salamoia di cicale e di luce' (*C*, 624) in cui tutto è immerso.

La parola 'eternità' non solo compare in *explicit* di racconto, ma di solito in Gadda chiude le frasi o i capoversi.¹⁶ Spesso 'eternità' è sinonimo di 'morte', un buio perenne dopo la vita e il tempo, ma è anche segno di questo insieme più grande in cui l'autore colloca mentalmente tutto ciò che osserva e rappresenta, come se fosse sempre l'ultima cosa da ricordare prima di mettere il punto. E questo insieme comprensivo è spesso significato figurativamente attraverso il cielo stellato, nella *Cognizione* 'luminaria glaciale dell'eternità' (p. 745). Tale tendenza a chiudere sulle 'stelle', nel discorso che si sta conducendo, non può che essere accostata al *tópos* di chiusura dantesco: ogni cantica della *Commedia*, com'è noto, termina con la parola 'stelle'. In una *climax* che indica la direzione e l'obiettivo finale del suo viaggio, il pellegrino prima esce 'a riveder le stelle' (*Inf.*, xxxiv. 139), poi diventa 'puro e disposto a salire a le stelle' (*Purg.*, xxxiii. 145), infine entra a far parte dell'armonia dell' 'amor che move il sole e l'altre stelle' (*Par.*, xxxiii. 145). Le 'stelle' sembrano essere, con tutti i metaforismi luce-suono visti al capitolo 8, elementi simbolo della verità ultima sia in Dante sia in Gadda, e specialmente 'ultima', in quanto sono scelte da entrambi per chiudere, forse perché esse rappresentano, insieme, la 'luce' della rivelazione, della verità, e la molteplicità, la varietà infinita in cui si declina quella verità, nel cosmo e nel testo.

¹⁵ Cfr. Giovanni Pascoli, 'L'assiolo', in *Myricae* (Milano: BUR, 2001), pp. 264-65.

¹⁶ Cfr.: *MDF*, 18, 25; *CDU*, 173; *A*, 468; *C*, 599, 678, 716, 745; *P*, 24, 192, 197; *M*, 469; *AG*, 810; *RAI*, 1097; *VM*, 540; *SD*, 824; *EP*, 249; *RI*, 541, 569.

Un caso particolare di *incipit* cosmico è l'intero testo *Notte di luna* che apre la raccolta *L'Adalgisa*, contrastando con i racconti seguenti per temi e tono: Savettieri ha analizzato questo *incipit*, insieme a quello della *Meccanica*, come prologo ermeneutico funzionale a introdurre i temi fondamentali dell'opera che apre, i quali derivano dalle prove del *Racconto italiano* e che accomunano *L'Adalgisa* a *Le meraviglie d'Italia*: 'il tempo umano delle opere e del lavoro' ('species Italiae') e 'il tempo cosmico, eterno' ('species aeternitatis'). Agli *incipit* della *Meccanica* e della raccolta *L'Adalgisa* la studiosa riconosce dunque la funzione, macrotestuale, che qui si sta notando in *incipit* ed *explicit* microtestuali: lo 'sguardo dall'alto' 'sub specie aeternitatis',¹⁷ l'unico che consente una visione onnicomprensiva.

Gadda sembra continuamente avere la 'coscienza etica dell'eternità' che attribuisce ad Amleto nella già vista recensione dell'*'Amleto' al Teatro Valle*.¹⁸ la consapevolezza di un tutto da capire, necessitata moralmente, perché, come teorizzato nella *Meditazione milanese*, il 'bene' dipende dall' 'estensione integrante' della nostra mente (p. 688). La verità è costituita sia per Dante sia per Gadda da un infinito, che si può raggiungere solo con una 'coscienza etica dell'eternità', la 'coscienza della complessità' di cui si parlava al capitolo 2, intesa come un insieme spazio-temporale e metafisico che l'opera letteraria deve tendere ad abbracciare tutto. Notevoli segnali di questo obiettivo finale sono appunto i 'fini', i confini del testo, che concretamente ne delineano il contenitore, le coordinate: specialmente *incipit* ed *explicit*, oltre agli intermessi 'abissi' visti al capitolo precedente, indicano e in qualche modo 'mimano' quell'idea di *totum simul* avvolgente, un atemporale presente ('il solo bene di Gadda è il presente', per Contini).¹⁹ Come emergeva dalla citazione dal 'rampollo' di *Paradiso* IV nella *Meditazione*, e come osserva Luperini, 'la figura della linea o dello sviluppo progressivo è totalmente estranea a Gadda', il quale 'invece tenta e ritenta quella del cerchio, la circolarità di una spiegazione al presente che sia onnicomprensiva, chiusa, circoscritta (e che anche per questa ambizione finisce col risultare inconclusa, mostrando

¹⁷ Cristina Savettieri, 'Incipit sub specie aeternitatis', *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 1 (2001), <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/savettieriincipit.php>>.

¹⁸ 'In lui non si contorce il dubbio, chi mai ha inventato questa scemenza? Si palesa invece un dibattito: il ritardante, lacerante contrasto fra le promesse della vita consueta, del mondo com'è, degli usi civili, ossia regali, e diplomatici, della menzogna acquiescente, del patto ignominioso datore di salute fisica e di pace fisica, e il senso invece dell'incarico e del conseguente adempimento cui siamo astretti dalle ragioni profonde del "cuore", cioè dall'imperio etico d'una ragione sopraindividuale: la coscienza etica dell'eternità' (*'Amleto' al Teatro Valle*, in *VM*, 539-40).

¹⁹ Contini, *Quarant'anni d'amicizia*, p. 20.

la propria impotenza)²⁰. E il cerchio, come si è visto e si vedrà ancora alla fine, è struttura fondamentale anche del mondo e del poema dantesco.

Testi che hanno come obiettivo la saturazione massima possibile, accogliendo, e di fatto performandola, tutta la cognizione del reale attraverso la relazione tra le sue diverse componenti, potrebbero non finire mai. Tuttavia, essi devono avere, necessariamente, dei confini, una prima parola e un punto: si è visto che spesso le prime parole e le ultime prima del punto in Dante e Gadda sono come frecce che indicano l'estensione, attuale o auspicata, a cui tali testi mirano. Queste modalità di *incipit* ed *explicit* hanno presentato molti caratteri comuni ai due autori, insieme alla fondamentale differenza di un maggiore controllo dei 'confini' nel primo, e una tendenza allo 'sfumato' aperto nel secondo, riconducibile alla differenza tra apertura e chiusura dei rispettivi sistemi infiniti reali più volte ribadita in questa tesi. Si rimanda all'ultima parte di questo capitolo l'analisi degli *explicit* 'maggiori' di Dante e Gadda: quello della *Commedia* e quelli di *Cognizione* e *Pasticciaccio*. Nel prossimo paragrafo si osserverà lo speciale rapporto tra i confini interni ed esterni delle opere dei due autori, intese nella loro totalità, confini labili che rimandano sempre, all'infinito, a quelli onnicomprensivi di una *satura* unica.

9.2 – Il Libro, modello o miraggio: 'fine' dell'ansia onnicomprensiva

In questo paragrafo si ragionerà sull'ansia onnicomprensiva che contraddistingue e produce la *satura* di Dante e Gadda e che in entrambi si traduce in tensione verso il 'Libro' unico, che comprenda il sistema infinito del reale con cui essi si misurano, ma con due diverse possibilità di chiusura. La figura dantesca del 'rampollo' (*Par.*, IV. 130-32) e quella gaddiana delle 'direttrici del sistema' 'cristallografico' (*P.*, 231-32), già applicate metaletterariamente alle similitudini nel capitolo 5, possono applicarsi anche ai sistemi interi delle opere di Dante e Gadda, in cui le opere singole o le loro parti tendono a fungere da 'rampolli' che concregono l'uno sull'altro, in un'unica infinita opera-'chioma', il Libro. Se, tuttavia, per Dante il Libro è un reale modello, quello del cosmo-libro, per Gadda il Libro rimane un miraggio. Come si diceva al capitolo 2, le missioni etico-gnoseologiche di Dante e Gadda si applicano a sistemi infiniti diversi, chiuso per Dante e aperto per Gadda, e da qui discendono tutte le fondamentali differenze tra le due

²⁰ Luperini, 'La costruzione della cognizione'.

saturae. Estenderemo quel discorso teorico sulle possibilità di chiusura del sistema e del movimento di conoscenza alle possibilità di chiusura delle opere dei due autori prese nel loro complesso, e per fare ciò ci soffermeremo sul concetto di ‘morte’, in relazione all’opera d’arte, relazione già adombrata nella duplicità del termine ‘fine’ nel proemio gaddiano *Tendo al mio fine* (‘morte’ e ‘finalità’, *CDU*, 122).

Caterina Verbaro individua uno schema ricorrente nei testi gaddiani, composto di un ‘incipit defocalizzato’, un ‘corpus narrativo che reinventa ermeneuticamente l’ordine del reale’ (secondo un processo di scomposizione e ricomposizione) e una chiusura ‘su immagini di dissoluzione’.²¹ Le code sull’‘eternità’ viste al paragrafo precedente rientrano in questa tendenza alla dissoluzione finale del testo, che secondo la studiosa ha un valore metaletterario:

L’ultima tappa di questo schema narrativo e euristico sembra suggerirci che la conoscenza in Gadda non è una trionfale e definitiva acquisizione, bensì una provvisoria, parziale e continuamente revocabile ipotesi. La realtà, che la narrazione ha ingabbiato e rimodulato per svelarne i segreti, via via che il testo procede verso la conclusione viene a essere riconsegnata alla sua propria anarchia.

I due topoi più tipici degli explicit gaddiani sono non a caso quello della natura e quello della morte, spesso associati tra loro a duplicare l’effetto di vanificazione della parola, della conoscenza e del testo stesso.²²

Negli *explicit* gaddiani osservati, infatti, si sono registrati ‘stelle’ e ‘campagna’ (*tópos* della natura) ed ‘eternità’ (*tópos* della morte), in una generale tendenza alla coda sfumata. Se la realtà è un sistema ‘apertissimo e indeterminato’ (*MM*, 741), di necessità l’atto di conoscenza e quindi il testo non possono mai davvero chiudersi. Giuseppe Stellardi parla in proposito per Gadda di ‘miraggio del libro’, connettendo l’esigenza e la paradossale combinata impossibilità di dire tutta la verità con l’esigenza e impossibilità di comporre un ‘Libro totale’.

La compiutezza e la perfezione dell’opera coinciderebbero profondamente con il tradimento della verità; l’impossibilità dell’opera finita in Gadda, la sua incapacità di raggiungere la perfezione formale, è quindi inestricabilmente connessa alla sua tragica fedeltà a un divorante obbligo di verità, davanti al quale perfino l’ideale della compiutezza letteraria risulta impotente.

²¹ Verbaro, *La cognizione della pluralità. Letteratura e conoscenza in Carlo Emilio Gadda* (Firenze: Le Lettere, 2005), p. 93.

²² Verbaro, *La cognizione della pluralità*, p. 93.

Quell'ideale non muore, ma si trasforma nel silenzioso e inespresso miraggio dell'opera unica, del Libro totale.²³

Al capitolo 2 si notava come questa esigenza di totalità caratterizzi anche Dante, investito del compito divino di 'far manifesta' 'tutta sua vision' (*Par.*, XVII. 128), con una differenza di possibilità di 'chiusura' del suo infinito totale rispetto a quello gaddiano, figurata nell'immagine dell'unico 'volume' (*Par.*, XXXIII. 86). Philippe Sollers, John Ahern e David A. Orsbon²⁴ riflettono su questa immagine del cosmo come libro, topica nel Medioevo, quale specifica corrispondenza tra il cosmo-libro e il libro di Dante, la *Commedia*. Orsbon legge la figura sulla scorta del Neoplatonismo e vede in essa 'the perfect, macrocosmic model of which the *Commedia* is an image or imprint':²⁵ il poema sarebbe dunque segno ontologicamente legato al suo modello e concretamente partecipante della verità di quello. La *Commedia* mira a legare in un solo volume la varietà differenziata della realtà che è completamente compresa solo nella mente-volume di Dio. A questo punto finale del viaggio e del suo racconto si palesa l'entità dell'impresa conoscitiva dantesca, che è composta di due dimensioni, rappresentate, secondo Piero Boitani, dai due 'opposti movimenti' dominanti nel canto finale del *Paradiso*: 'implosione e esplosione', 'penetrazione' e 'spiegarsi'.²⁶ Il volume del cosmo e il volume che lo deve rappresentare sono al contempo unità, un solo 'nodo', un solo 'punto', ma anche estensione massima possibile, 'infinito'. Questa doppia dimensione di penetrazione ed estensione, entrambe infinite, del processo di conoscenza, questi due modi di zoom massimo in avanti e indietro, sono le dimensioni del poema di Dante e della sua ansia onnicomprensiva. Se Dio è punto e insieme cerchio (che è uno dei due significati di 'volume'), e se è cerchio divino ma anche quadrato, 'imago' umana ('veder voleva come si convenne | l'imago al cerchio', *Par.*, XXXIII. 137-38), conoscere la sua verità significa muoversi su queste direzioni opposte e, dal punto di vista della scrittura, inseguire l'estensione, la varietà, mentre si persegue un'unità formale, cercando dunque di ridurre quell'estensione a un solo volume.

²³ Verbaro, *La cognizione della pluralità*, p. 52.

²⁴ Philippe Sollers, 'Dante et la traversée de l'écriture', *Tel Quel*, 23 (1965), 12-33, poi in *L'écriture et l'expérience des limites* (Parigi: Seuil, 1968), pp. 14-47; John Ahern, 'Binding the Book: Hermeneutics and Manuscript Production in *Paradiso* 33', *PMLA*, 97, n. 5 (1982), 800-09; David Allison Orsbon, 'The Universe as Book: Dante's *Commedia* as an Image of the Divine Mind', *Dante Studies*, CXXXII (2014), 87-111.

²⁵ Orsbon, 'The Universe as Book', p. 98.

²⁶ Piero Boitani, 'Le foglie di sibilla: leggendo il xxxiii canto del *Paradiso*', in *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale* (Bologna: Il Mulino, 1992), pp. 340-41 (p. 345).

Anche Gadda, come si notava con Stellardi, mira al ‘volume’, al Libro unico. Gadda insegue un ordine, una forma, vede e cerca ovunque un ‘sistema’, è un ‘archiviòmane’ (*GGP*, 586) della vita e delle proprie opere, ha una scrittura continuamente progettuale, quindi continuamente preoccupata della propria macrostruttura. Stellardi individua, in particolare, nell’opera dell’autore una tendenza ‘verso forme specifiche e codificate di compiutezza, verso generi letterari canonici e consacrati dalla tradizione: e cioè in prima istanza verso il racconto e poi [...] verso il romanzo’.²⁷ Dei due romanzi maggiori uno, poi, è specificamente un giallo, uno dei generi più strutturati e codificati: e proprio quel giallo, come vedremo, mostrerà più di tutti gli scritti gaddiani il paradosso di cui si sta parlando. Se si deve dire tutta la verità della realtà e la realtà è infinita, se si chiude non si dice tutto; ma dire l’infinito è altrettanto impossibile: ciò che vi si approssima è la concrenza della *satura* su sé stessa, traccia costante di un’ansia onnicomprensiva disperata. Stellardi, per definire il rapporto di Gadda con la scrittura, usa le categorie derridiane di ‘forza’ (‘la riserva infinita delle possibilità di senso insite nel rapporto con l’esperienza’), ‘forma’ (‘momentanea stabilizzazione del senso e [...] anche perdita di senso’) e ‘*angustia*’: quest’ultima è il ‘momento di transizione’ tra i due momenti precedenti, tra la percezione delle possibilità di senso infinite e una loro stabilizzazione in forma chiusa, è ‘l’angoscia del limite’.²⁸ A questo concetto associamo qui quello di ‘ansia onnicomprensiva’: la necessità di dire tutto, insieme alle difficoltà o impossibilità di farlo.

Dante prova ansia per tutta la durata del suo viaggio e per tutta la durata del suo racconto, per l’eccezionalità e dimensione dell’impresa e per le sue necessità di onnicomprensione e verità. Nel testo si palesano entrambe le dimensioni dell’ansia, quella del viaggio e quella del racconto, specie nel *tópos* dell’ineffabilità. Tuttavia, Dante riesce a chiudere un poema in cento canti e lo può fare perché il suo modello è un solo volume. Se Dante e Gadda sono entrambi affetti da un’ansia onnicomprensiva di natura etico-gnoseologica e da modalità espressive specifiche da questa generate, il ‘contorno’ formale della loro espressione, la struttura che la incapsula è nei due casi diversa perché diversi sono i contorni dei rispettivi campi di indagine. In Dante, come si diceva al capitolo 2, c’è un ‘contorno’ estremo (sebbene in sé ‘infinito’), ed è Dio, e l’altro limite, inferiore, che definisce tutto il suo pensiero e il suo poema è il ‘contorno’ dell’uomo, ciò che lo separa da Dio: la morte.

²⁷ Stellardi, *Gadda*, p. 49.

²⁸ Stellardi, *Gadda*, p. 53. Cfr. Jacques Derrida, ‘Forza e significazione’, in *La scrittura e la differenza* (Torino: Einaudi, 1971), pp. 3-38.

Si torni alle osservazioni di Stellardi sul gaddiano ‘miraggio del libro’:

Contro l’ideale pacificatore dell’opera, prevale il miraggio inafferrabile del Libro: contro la verità formale dell’arte, la verità vera della vita, che non si lascia dire, e che però bisogna comunque insistere a voler esprimere veridicamente, senza cioè invenzioni, razionalizzazioni, semplificazioni, sintesi, conclusioni. La vita vera ammette la morte, non ammette la conclusione.²⁹

In realtà neanche la morte come limite è ammessa da Gadda:

Essa non avviene in un attimo: e ciò è stato largamente avvertito, e ripetutamente cantato fino dai più insulsi menestrelli. La perenne deformazione che si chiama essere vita, giunge talora ad apparenze così difformi dalle consuete che noi ne facciamo nome speciale e diciamo morte.
(*MM*, 650)

La morte è una ‘decombinazione estrema dei possibili’ (*P*, 70), parte della perpetua deformazione in atto nel reale: tali immagini non evocano l’idea di un limite, di una netta chiusura. Spesso, come si è visto, Gadda usa il termine ‘eternità’ per dire ‘morte’, e per chiudere frasi e racconti, conferendo ad essi così un effetto sfumato: l’‘eternità’ è la massima e infinita estensione del tempo, non un momento puntuale di svolta, l’istante liminale che si indica di solito con il termine ‘morte’.

La morte come *turning point* è invece il fondamento della *Commedia* dantesca. Dante ambienta il suo poema nel mondo dopo la morte e l’eccezionalità del suo viaggio, e del suo racconto, sta nel fatto che egli è un vivo in quel regno riservato ai morti. La morte per il cristianesimo è limite definito tra la realtà degli uomini e la realtà di Dio, l’una sottoinsieme dell’altra: proprio il fatto di trovarsi eccezionalmente al di là di quel limite permette a Dante di avere uno sguardo completo e definitivo su tutto il regno di Dio, ultraterreno e terreno, la prospettiva che si notava negli ‘sguardi all’indietro’ paradisiaci. Questa idea di definitività di visione del poema è centrale nella seguente capitale analisi di Erich Auerbach:

Nell’aldilà l’uomo non è più irretito nelle azioni e nei traffici terreni, come in ogni semplice imitazione delle vicende umane; è chiuso invece in una condizione eterna che è la somma e la risultante di tutte le sue azioni, e che a lui nello stesso tempo palesa quello che fu decisivo per la sua vita e per il suo carattere. [...] è cessata l’ansietà per il futuro ancora celato, che è propria

²⁹ Stellardi, *Gadda*, p. 44.

d'ogni condizione terrena e d'ogni sua imitazione artistica [...]. Solo Dante può sentire quell'ansietà nella *Commedia*. [...] Ansietà e svolgimento, le due note fondamentali dell'accadere terreno, hanno cessato di essere, e tuttavia le onde della storia battono fino nell'aldilà, [...] come, in senso figurale, temporalità contenuta nell'eternità senza tempo. Ogni trapassato sente la propria condizione nell'aldilà come l'ultimo atto in corso ancora e per sempre del suo dramma terreno.³⁰

La prospettiva *post mortem* del poema dantesco consente una 'cristallizzazione' della vita, con annesso conferimento ad essa di un senso definitivo. Come nota Gadda in uno degli esempi della *Meditazione milanese*, Brunetto Latini (*Inf.*, XV) va all'inferno 'per un solo motivo' (*MM*, 690), ovvero il momento ritenuto decisivo nella sua vita dal giudizio divino *post mortem*; così come i destini dei due Montefeltro, Guido e Buonconte (cfr. *Inf.*, XXVII e *Purg.*, V), a loro volta citati nella *Meditazione* a proposito del concetto di 'materia' comune, differiscono per il significativo atto finale di pentimento del secondo, e l'opposto falso pentimento del primo (*MM*, 889). La cantica centrale del poema è in modo specifico imperniata sulla morte, proprio perché il purgatorio, come si diceva, è l'unico regno oltremondano a trovarsi materialmente sulla terra e a partecipare della sua dimensione spazio-temporale, lì funzionale teologicamente: pene temporali e salita sono le condizioni necessarie e sufficienti perché i penitenti possano salvarsi e sono concesse ai soli peccatori che prima di morire si sono pentiti. La morte, nel mondo di Dante, è la 'data di scadenza' che decide i destini eterni.

L'esempio di Brunetto serve a Gadda, d'altro canto, solo a spiegare il fatto che per ogni relazione del reale, su un raggio di una immaginaria 'stella', c'è all'opposto la mancanza di quella relazione, ovvero il male rispetto a quella sola relazione (*MM*, 689-90), secondo la compresenza di bene e male di cui si trattava al capitolo 2: bene e male confluiscono l'uno nell'altro, sono l'occorrere o il non occorrere di una relazione. Anche in Dante il pentimento può essere letto, in termini gaddiani, come l'occorrere di una relazione che nella vita dei dannati, rispetto ai penitenti, non è occorsa; tuttavia, mentre in Dante questa occorrenza è spartiacque, Gadda vede l'insieme di bene e male come un unico fluido avvicinarsi di relazioni. Le varie relazioni che reggono l'universo dantesco sono essenzialmente riducibili a una, quella tra creature e creatore, 'infinita', per la distanza ontologica che copre, ma una. Le varie relazioni che compongono la realtà gaddiana sono invece infinitamente centrifughe e più se ne conoscono, meglio è, ma non

³⁰ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll. (Torino: Einaudi, [1956] 2000), I, 215-16.

si potranno mai conoscere tutte. E l'individuo in Gadda è un sistema tra gli infiniti sistemi, che si deforma continuamente fino a non essere più un sistema: Gadda non ammette un giudizio definitorio e definitivo per un 'grumo' deformantesi (*MM*, 676), sulla base di una privilegiata relazione, non c'è un limite entro cui incapsulare sicuramente quella deformazione continua che viene chiamata 'individuo'.

L'idea auerbachiana della morte che permette a Dante un racconto compiuto della vita è richiamata da Pier Paolo Pasolini in alcuni saggi sul cinema. In *Osservazioni sul piano-sequenza* l'autore, utilizzando l'esempio di una supposta 'soggettiva' che riprenda il momento della morte di Kennedy, riflette sulle possibilità di narrazione del cinema.³¹ Al piano-sequenza, inquadratura unica per una stessa azione (di cui la soggettiva è un esempio), è attribuito da Pasolini il tempo presente, mentre il montaggio di diversi piani-sequenza rappresenterebbe già la confezione di un racconto passato. Secondo lo scrittore, '*Kennedy, morendo, si è espresso con l'estrema sua azione*', la quale è 'ricerca di relazioni con tutti gli altri linguaggi dell'azione con cui gli altri [...] si esprimono': solo una 'coordinazione', dunque un montaggio, di quelle possibili relazioni può rendere comprensibile tale atto espressivo, tale morte.³² Così conclude Pasolini:

È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita (con cui ci esprimiamo, e a cui dunque attribuiamo la massima importanza) è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi (e non più ormai modificabili da altri possibili momenti contrari o incoerenti), e li mette in successione, facendo del nostro presente, infinito, instabile, incerto, e dunque linguisticamente non descrivibile, un passato chiaro, stabile, certo, e dunque linguisticamente ben descrivibile.³³

La 'ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità' è il tema della *Meditazione* gaddiana, con la differenza che in quel sistema non è contemplata la possibilità 'coordinatrice' finale della morte, che è, come si è visto, solo una fase di quella continua deformazione. Ma il 'presente, infinito, instabile, incerto' è comprensibile e linguisticamente descrivibile veramente, per Pasolini, solo se ne chiude e blocca la deformazione, *sub specie aeternitatis*. Pasolini che assimila Auerbach che interpreta

³¹ Pier Paolo Pasolini, 'Osservazioni sul piano-sequenza' [1967], in *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, [1972] 2000), pp. 237-41. Sull'argomento cfr. Marco Antonio Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema* (Milano: Mondadori, 2007), in particolare il capitolo 'Dante nel cinema', pp. 37-56.

³² Pasolini, *Empirismo eretico*, pp. 239-40.

³³ Pasolini, *Empirismo eretico*, p. 241.

Dante ci consente di guardare a quell'idea di chiusura dantesca dalla prospettiva di un narratore del Novecento, che con Gadda condivide una certa 'coscienza della complessità' (*MM*, 668), e ci fornisce un anello di congiunzione critico utile a notare insieme ciò che riesce a Dante e ciò che rifiuta di fare Gadda.

In questa stessa differenza è da cogliersi però la similitudine che guida il presente studio comparativo: la necessità e possibilità dell'opera unica producono in Dante la *satura* del poema; in Gadda la *satura* è generata da una stessa necessità onnicomprensiva, ma insieme a una contraria impossibilità di chiudere un'unica opera onnicomprensiva. La varietà prodotta nella ricerca del 'Verbo' di verità,³⁴ della parola 'giusta', è la stessa, sia per chi chi deve, e può, dire tutto il regno di Dio, in una 'farcitura' endogena, dentro i confini del poema, sia, paradossalmente, per chi deve, ma non può, dire tutta la realtà infinitamente deformantesi, in una 'farcitura' concrescente su sé stessa *ad infinitum*.

A proposito di movimento *in fieri*, ora si vuole osservare globalmente il modo di lavorare di Dante e Gadda, in particolare nell'iniziare e licenziare le singole opere e nel metterle in relazione tra loro e con l'idea di 'Libro' totale. Partiamo notando che in entrambi il 'non finito' è un *tópos*: quasi tutte le opere dantesche, a parte il caso notevole del poema, sono aperte o incompiute (e anche sulla chiusura del poema si discuterà); Gadda sembra lasciare incompiuti soprattutto i due romanzi maggiori (ma anche della problematicità critica di questa presunta incompiutezza si ragionerà nel prossimo paragrafo).

Emilio Pasquini, trattando della tendenza dantesca alla palinodia, ovvero a una 'perpetua revisione del già detto', da un'opera all'altra, riconosce in questo '*work in progress*' la struttura del 'figuralismo',³⁵ che veniva applicata nel Medioevo al rapporto tra Vecchio e Nuovo Testamento e che è riconosciuta da Auerbach nella *Commedia*:³⁶ gli eventi terreni (nel poema: le vite terrene degli abitanti dell'oltremondo) sono prefigurazioni degli eventi divini, che ne sarebbero i 'compimenti' (nel poema: i destini oltremondani degli stessi abitanti). Pasquini conia l'espressione 'figuralismo infratestuale' per definire il processo di questa 'officina' dantesca a tappe: dalla poesia d'amore, al trattato filosofico, al trattato linguistico, al trattato politico, al poema che ingloba, e insieme in qualche modo rifiuta e supera, le esperienze precedenti.³⁷ Si pensi, ad esempio, come ogni luogo riguardante la poesia d'amore nel poema faccia i conti con

³⁴ Cfr. Stellardi, *Gadda*, p. 42.

³⁵ Pasquini, *Dante e le figure del vero*, p. 18.

³⁶ Erich Auerbach, 'Figura', in *Studi su Dante*, pp. 176-226.

³⁷ Pasquini, *Dante e le figure del vero*, p. 18.

la *Vita nova* e come il modello onnicomprensivo e sincretico della *Commedia* non sia più inquadrabile in alcuna delle categorie poetiche che l'autore stesso aveva teorizzato nel *De vulgari eloquentia*.

Oltre allo 'sguardo indietro' della palinodia, assimilabile allo sguardo indietro che i 'compimenti' oltremontani consentono sulle vite umane e alla prospettiva degli 'sguardi all'indietro' paradisiaci, questo *work in progress* ha le caratteristiche, se visto dalla parte opposta, di un continuo 'proiettarsi in avanti', che Marco Santagata riconosce come 'aspetto tipico della personalità di Dante'.³⁸ Una 'proiezione in avanti' è ad esempio il finale del libello giovanile, preannunciante una 'mirabile visione' che permetterà di 'più degnamente' trattare della stessa Beatrice (*VN*, XLII. 1). E così mentre Dante pensa a come proseguire la propria espressione letteraria, egli ulteriormente 'invita all'iperinterpretazione', come nota Santagata: 'È come se egli trasferisse a critici e studiosi la sua ansia di organicità e sistematicità'.³⁹ Il suo 'arcipersonaggio',⁴⁰ che è 'arciautore' e 'arcicritico', indirizza, modernamente, la lettura della propria opera, segnala, collega, e getta un ponte ai lettori, affinché comprendano il suo progressivo progetto onnicomprensivo.⁴¹ Si può guardare dunque all'opera di Dante come a un'incessante 'officina', impegnata verso il prodotto finito perfetto e sempre 'aperta' alla decodificazione.

Dante Isella parla dell'opera gaddiana come di un 'sistema a vasi comunicanti'. Gadda riutilizza testi già editi, modifica e travasa, per motivi contingenti (scadenze e impegni presso editori diversi), ma anche per un motivo intrinseco alla sua scrittura:

Il fatto, tanto singolare, non si spiega se non in minima parte dalle solite esigenze esterne (come se si trattasse di piatti riservati da un'indaffarata cucina a corto di vivande); depone invece, meno semplicisticamente, a conferma della sostanziale atemporalità dell'universo di Gadda, già rilevato dalla critica, che fa di tutta la sua opera, oltre che una continua variazione su alcuni temi fondamentali, un complesso sistema a vasi comunicanti.⁴²

Anche Roscioni osserva in Gadda il riproporsi continuo, con varianti, non solo di alcuni 'temi e motivi di fondo', ma anche di 'minori anche se importanti ingredienti della composizione', 'tic dell'immaginazione',⁴³ di cui i quadri lirici ricombinanti da un testo

³⁸ Santagata, *L'io e il mondo*, p. 60.

³⁹ Santagata, *L'io e il mondo*, p. 94.

⁴⁰ Santagata, *L'io e il mondo*, p. 12.

⁴¹ Cfr. anche Barański, 'L'(anti)-retorica di Dante'.

⁴² Dante Isella, 'Presentazione', in *RRI*, pp. xix-xxv, a p. xxii.

⁴³ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, p. 43.

all'altro, che vedevamo al capitolo 8, sono solo un esempio. Sicuramente, come sottolinea Savettieri nella sua analisi della forma romanzo in Gadda,⁴⁴ la considerazione della diacronia delle opere è criticamente imprescindibile, tuttavia questo rimpasto continuo di uno stesso grande impasto filamentoso sembra produrre un'opera unica, un unico 'gnommero'. Anche quella di Gadda pare un'unica incessante 'officina' verso il miraggio del 'Libro', ma con una importante differenza rispetto a Dante, che è sancita proprio da Gadda nel passo già citato della *Meditazione* (p. 708) sulla teoria della conoscenza 'di collo in collo' (*Par.*, IV. 132). Dante passa, già prima e fuori dal poema, da un 'vero stabile' a un altro più ampio; osserva Barański che 'ognuna delle sue opere maggiori offre una prospettiva di stampo globale', fino a quella definitivamente onnicomprensiva del poema:

La *Vita nova* esamina i diversi gradi dell'amore e passa in rassegna la letteratura erotica in volgare; il *Convivio* abbraccia la 'scienza' e, in particolare, i legami tra filosofia e teologia; il *De vulgari eloquentia* indaga il linguaggio umano e il complesso delle sue creazioni; la *Monarchia* fa il punto su questioni politiche; mentre la *Commedia* tenta di legare 'in un volume, | ciò che per l'universo si squaderna'.⁴⁵

L'officina gaddiana, al contrario, non ha segmentazione e direzione lineare, bensì una forma rielaborante in ogni direzione di componenti mai 'compiuti', mai onnicomprensivi in sé stessi. La sua opera si espande centrifugamente come una massa unica, non una linea; per Manuela Bertone:

L'ansia di perfezionamento di Gadda si destina [...] agli svolgimenti dell'opera anziché applicarsi alle fasi finali della stessa. [...] ogni opera, se anche fosse munita di apposito suggello, non sarebbe considerata da Gadda davvero compiuta, poiché lo svisceramento *completo* delle singole parti [...] è continuamente perseguito, permanendo per ciò stesso irrealizzato.⁴⁶

Qui interessa tuttavia evidenziare come risultato comune dell'ansia onnicomprensiva dei due autori sia l' 'apertura' della singola opera, a prescindere dalla maggiore o minore definizione del suo confine. Sia Dante sia Gadda operano in un laboratorio perenne a una stessa ambizione enciclopedica dall'inizio alla fine. In questa tesi si è scelto di confrontare tutto il principale *corpus* gaddiano con la sola *Commedia*

⁴⁴ Savettieri, *La trama continua*.

⁴⁵ Barański, 'La vocazione enciclopedica', p. 82.

⁴⁶ Manuela Bertone, 'Non-conclusioni', in *Il romanzo come sistema*, pp. 148-49.

dantesca proprio per la suddetta differenza di direzione del moto di onnicomprensione, l'uno centrifugo, l'altro verso la *summa*; ma l'ambizione al 'Libro' unico, replicabile modello o miraggio, è la stessa nei due autori e la chiamiamo *satura*.

9.3 – I finali di *Commedia*, *Cognizione* e *Pasticciaccio*

In quest'ultimo paragrafo si osserverà come finisce, e se finisca, un progetto onnicomprensivo come la *satura*, una forma testuale che, per la definizione che se ne è data fino qui, è destinata a 'proliferare' verso il Libro totale, volta a rivelare la verità profonda di una realtà complessa, passando per l'esplorazione della sua totalità varia. Vediamo se la fine delle opere-Libri di Dante e Gadda coincida con una definitiva comprensione della totalità e quindi della verità: Dio e il dolore (per la coincidenza totalità-verità si veda il capitolo 2). Per fare ciò, si analizzeranno a confronto il finale della *Commedia* e i finali delle maggiori opere gaddiane (per dimensioni e ambizione), *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

L'evento in cui culmina *La cognizione del dolore* è l'aggressione alla madre del protagonista, o più precisamente il ritrovamento della madre già gravemente ferita e quasi morente nel suo letto. Il romanzo termina senza rivelare l'autore dell'aggressione.

Il *Pasticciaccio* inizia con il ritrovamento di due aggredite (e il tema del doppio struttura tutta l'opera): la contessa Menegazzi, derubata ma non ferita, e Liliana Balducci, uccisa. Tutto il romanzo è volto alla ricerca dei due colpevoli e termina senza che quello principale, l'assassino, venga scoperto. O, da quanto dichiara lo stesso Gadda in un'intervista del 1968 a Dacia Maraini, senza che il nome dell'assassino venga rivelato al lettore, sebbene sia scoperto dal detective:

Il pasticciaccio l'ho troncato apposta a metà perché il 'giallo' non deve essere trascinato come certi gialli artificiali che vengono portati avanti fino alla nausea e finiscono per stancare la mente del lettore. Ma io lo considero finito. [...] letterariamente concluso. Il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta.⁴⁷

Anche ad Alberto Moravia, un anno prima, Gadda motiva l'incompiutezza del suo giallo:

⁴⁷ Gadda, *Per favore, mi lasci nell'ombra*, pp. 171-72.

Il rifiuto del finito, nel caso del giallo, *trainant* per riprovevoli divagazioni e per alcuni eccessi verbali, è dovuto al consapevole desiderio di chiudere in apocope drammatica il racconto che tendeva a deformarsi.⁴⁸

Quelle che possono sembrare giustificazioni risoltrici pongono come normale ciò che non lo è: che un giallo, per non ‘strascinarsi’ troppo, possa tagliare la rivelazione dell’assassino. Ma quello di Gadda non è un giallo qualsiasi: quel giallo vale come *quête* filosofica, i pensieri del detective affondano le radici nella *Meditazione milanese*, la similitudine digressiva o intercalante diventa figura dei meccanismi della realtà stessa, oggetto della rappresentazione.

C’è però da dire, come mira a illustrare Cesare Garboli ripercorrendo il carteggio dell’autore con Livio Garzanti,⁴⁹ che Gadda non conclude i suoi romanzi anche, e forse soprattutto, per più contingenti motivi di inadempienza delle scadenze editoriali (come notava Isella). Il caso del *Pasticciaccio* per Garzanti, dopo estenuanti richieste e ritardi, termina con un piano di due volumi non compiuto: alla fine, ‘dopo qualche tentativo’, ricostruisce Garboli, ‘Gadda si convinse che il *Pasticciaccio* era tutto lì’, in quel primo volume pubblicato nel 1957.⁵⁰

La vicenda editoriale della *Cognizione* è, se possibile, ancora più complessa. La *princeps* del 1963 per Einaudi è dichiaratamente incompiuta, riportando solo i sette tratti già comparsi nella rivista *Letteratura* (1938-1941), dove si era promesso un ‘continua’. Gli attuali tratti finali VIII e IX sono aggiunti solo dall’edizione del 1970, che propone in appendice la poesia *Autunno* e lo pseudodialogo (d’autore) *L’editore chiede venia del recupero chiamando in causa l’autore*, nel 1963 presentati invece come parte integrante del testo allora mutilo. ‘Fisionomia sorprendentemente *mutevole*’, per un’edizione di romanzo, come notano i curatori della nuova edizione Adelphi 2017.⁵¹ A quei volumi Einaudi hanno contribuito molto le scelte e le pressioni di Contini, che firma l’introduzione, e dell’editore. I due tratti che nel 1970 sono andati a completare il testo oggi vulgato, però, non concludono davvero la trama del romanzo: non si scopre l’identità dell’aggressore, non compare più il figlio, non si sa se sia stato lui a mettere in pratica le minacce alla madre.

⁴⁸ Gadda, ‘Per favore, mi lasci nell’ombra’, p. 149.

⁴⁹ Cesare Garboli, ‘Due furti uguali e distinti. Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957’, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, Pier Vincenzo Mengaldo, E. Franco, 5 voll. (Torino: Einaudi, 2003), v, 539-70.

⁵⁰ Garboli, ‘Due furti uguali e distinti’, p. 568.

⁵¹ Paola Italia, Giorgio Pinotti, Claudio Vela, ‘Nota al testo’, in Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore* (Milano: Adelphi, 2017), pp. 265-345 (p. 323).

Le carte gaddiane rivelano abbozzi di finale che indicano la guardia notturna Pedro Manganones/Gaetano Palumbo come colpevole. Questi ‘appunti e frammenti’ non entrano in nessuna edizione, ma sono svelati da Roscioni, con il ‘cortese consenso’ di Gadda, nel 1969, prima ancora che uscisse il volume con i tratti aggiuntivi (ma quando questi erano già comparsi nella traduzione inglese del romanzo).⁵² Questa è parte di una delle ‘note costruttive’:

In una scena terribile la signora è assalita dal Manganones [...].

In una terza scena si ha l’agonia e la morte della Signora – che crede nel delirio di essere stata uccisa dal figlio. Il dolore eterno.⁵³

Si programmava quindi la morte finale della signora, dopo la rivelazione del colpevole, e il sospetto delirante della madre che l’aggressore sia il figlio, che rimane assassino ‘col pensiero’: ‘la cosa o l’atto pensato è più vero dell’accaduta o dell’eseguito’, specifica Gadda in un’altra nota.⁵⁴ Si osservi quella clausola, ‘il dolore eterno’, su cui si tornerà a breve.

Non interessa a questa tesi ripercorrere nel dettaglio le travagliate vicende editoriali che sottendono alle pubblicazioni di *Cognizione e Pasticciaccio*, per stabilire quanto queste abbiano influito sui finali. Né vale fare affidamento solo sulle dichiarazioni *ex post* dello stesso Gadda, appendici e parti integranti di quelle stesse travagliate vicende. I difficili rapporti di Gadda con le scadenze editoriali sono un fatto, come è anche un fatto che l’autore abbia licenziato e giustificato i due volumi così. Qui interessa solo analizzare quello che è stato effettivamente licenziato.

Partiamo dalla *Cognizione del dolore*.

Terribile fu e permaneva a tutti l’aspetto di quel volto ingiuriato, ch’essi conoscevano così nobile e buono pur nel disfacimento della vecchiezza.

Ora tumefatto, ferito. Inturpito da una cagione malvagia operante nella assurdità della notte; e complice la fiducia o la bontà stessa della signora. Questa catena di cause riconduceva il sistema dolce e alto della vita all’orrore dei sistemi subordinati, natura, sangue, materia: solitudine di visceri e di volti senza pensiero. Abbadono.

‘Lasciamola tranquilla’, disse il dottore, ‘andate, uscite’.

⁵² Roscioni, ‘La conclusione della *Cognizione del dolore*’, *Paragone*, 238 (1969), 86-99.

⁵³ Roscioni, ‘La conclusione della *Cognizione del dolore*’, p. 88.

⁵⁴ Roscioni, ‘La conclusione della *Cognizione del dolore*’, p. 90.

Nella stanchezza senza soccorso in cui il povero volto si dovette raccogliere tumefatto, come in un estremo ricupero della sua dignità, parve a tutti di leggere la parola terribile della morte e la sovrana coscienza della impossibilità di dire: Io.

L'ausilio dell'arte medica, lenimento, pezzuole, dissimulò in parte l'orrore. Si udiva il residuo d'acqua e alcool dalle pezzuole strizzate ricadere gocciolando in una bacinella. E alle stecche delle persiane già l'alba. Il gallo, improvvisamente, la suscitò dai monti lontani, perentorio ed ignaro, come ogni volta. La invitava ad accedere e ad elencare i gelsi, nella solitudine della campagna apparita.

(C, 754-55)

La descrizione del corpo 'ingiuriato' (più estesa rispetto al passo citato) viene comunemente accostata alla descrizione del corpo morto di Liliana nel *Pasticciaccio* (P, 58-60).⁵⁵ La rappresentazione iperconcreta della morte e del corpo è un *tópos* gaddiano e secondo Verbaro è il luogo del silenzio in cui si rivela la verità del tragico:

Se, ben prima che il Male si manifesti icasticamente nel corpo straziato di Liliana, don Ciccio ne ha intuito la presenza, è però narrativamente e gnoseologicamente necessario che esso si mostri nell'evidenza tragica del delitto perché la sua natura possa essere indagata e conosciuta. [...] Il delitto attualizza narrativamente quel Male anteriore che lo precede, e che esula dalla stessa pagina letteraria.⁵⁶

Il corpo morto o inerme è in questo senso, per valore rivelatorio, da accostarsi ai salti epifanici di luce-suono visti al capitolo 8. Ricordando le definizioni gaddiane di morte riportate più sopra, si nota in questa scena l'osservazione analitica del processo di 'decombinazione estrema dei possibili' (P, 70). Culmine dell'osservazione è la pausa 'ora tumefatto, ferito', 'coppia aggettivale scandita da virgola-pausa', che, nota Manzotti, si trova in un 'altro culmine emotivo' ('Con occhi lucidissimi, aperti. Aperti, fermi', C, 729);⁵⁷ da qui il corpo diventa per l'osservatore-narratore il punto di confluenza e di partenza di 'cause', in forma di 'catena': esso è nodo della deformazione del reale, è guardato con zoom all'indietro dall'alto di un punto di vista cosmico. Il 'sistema dolce e alto della vita' è visto nel suo confluire verso i suoi 'sistemi subordinati': come in *Meditazione*, cioè 'non avviene in un attimo' (MM, 650), è un processo osservato *in fieri* in un corpo che appunto non è ancora morto, ma già assume le 'apparenze difformi' che 'diciamo morte', già 'si decombina', 'si abbandona', non riesce più a dire 'Io', è 'stanco'.

⁵⁵ Cfr. Federico Bertoni, 'Il corpo violato', in *La verità sospetta*, pp. 5-38.

⁵⁶ Verbaro, *La cognizione della pluralità*, p. 108.

⁵⁷ Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di Emilio Manzotti, p. 471.

‘Stanchezza’ in Gadda ha valore semantico forte, è coda estrema, come l’‘eternità’ delle viste chiuse, che indica il processo sfumato della morte (cfr. *Tendo al mio fine*, CDU, 123: ‘Lassitudine: è un’interpretazione biologica della morte’). Ancora si osserva, qui, la capacità gaddiana di immergere tutto nella ‘salamoia gravitazionale’, di cogliere, nella stupefazione di fronte al processo di morte, il suo valore gnoseologico, di rivelazione della verità universale: l’impossibilità di un ordine, il dolore.⁵⁸

Se il corpo della madre di Gonzalo assume questo valore epifanico, interviene subito un’altra, già qui nota, forma di epifania: il quadro lirico finale. Tornano la ‘campagna’-*refrain* e un suono ciclico, quello del gallo, ed è nello specifico l’alba: evidente il significato evangelico del gallo mattutino, per Manzotti ‘suggello’ delle colpe o dissipazione delle ‘apparizioni notturne del male’.⁵⁹ Più ancora che la statica ed eterna campagna al merigiare, la ‘salamoia di cicale e di luce’ vista al capitolo 8, l’alba significa, insieme al gallo (come altrove il tarlo o l’assiolo), un ritorno ciclico, una ‘macchina’ che procede da sola, ‘ignara, come ogni volta’: il dolore leopardiano dell’indifferenza della natura al dolore. L’immagine dell’‘elencazione’ dei gelsi da parte dell’alba, che personifica il movimento del sole, sottolinea l’inutile macchinosità di quel movimento. Dopo la presa di coscienza della morte umana, la presa di coscienza del sistema globale del cosmo, come verità dolorose collegate: il ‘dolore eterno’ che si evidenziava nella clausola della nota costruttiva sopra citata. L’epifania è, del resto, nella stessa lettera del testo: la ‘campagna’ è ‘apparita’, si mostra, si rivela. La *Cognizione* si chiude con due apparizioni, due epifanie legate, una corporea e una luminoso-sonora, del dolore universale. Al di là della trama, della rivelazione dell’aggressore, questo finale è una potente e inesorabile chiusa. Roscioni, dopo avere individuato nell’apparizione in sogno della madre morta a Gonzalo (C, 632-33) la *climax* del romanzo, riflette:

Quale funzione poteva avere, in un dialogo già chiuso, in una tragedia già consumata, il dichiarato intervento di una figura come il commerciante di stoffe, o anche come il Manganones? La designazione del *diabolus ex machina* avrebbe potuto solo diminuire, con l’introduzione di motivi casuali o meschini, la tensione del racconto, smorzarne l’incandescente eloquenza.⁶⁰

Se il dolore di Gonzalo, in ogni caso colpevole col pensiero, si è infine concretizzato e manifestato, la cognizione del dolore può dirsi conclusa, il romanzo è finito.

Passiamo al finale del *Pasticciaccio*:

⁵⁸ Sul valore epifanico della morte in Gadda, cfr. Bertoni, *La verità sospetta*.

⁵⁹ Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di Emilio Manzotti, p. 473.

⁶⁰ Roscioni, ‘La conclusione della *Cognizione del dolore*’, p. 97.

‘Fuori il nome!’ urlò don Ciccio. ‘La polizzia lo conosce già chesto nome. Se lo dite subito,’ la voce divenne grave, suasiva: ‘è tanto di guadagnato anche pe vvoi.’

‘Sor dottó,’ ripeté la Tina a prender tempo, esitante, ‘come j’ ’o posso di, che nun so gnente?’

‘Anche troppo lo sai, bugiarda,’ urlò Ingravallo di nuovo, grugno a grugno. Di Pietrantonio allibi.

‘Sputa ’o nome, chillo ca tieni cà: o t’ ’o farà sputare ’o brigadiere, in caserma, a Marino: ’o brigadiere Pestalozzi.’

‘No, sor dottó, no, no, nun so’ stata io!’ implorò allora la ragazza, simulando, forse, e in parte godendo, una paura di dovere: quella che nu poco sbianca il visetto, e tuttavia resiste a minacce. Una vitalità splendida, in lei, a lato il moribondo autore de’ suoi giorni, che avrebbero ad essere splendidi: una fede imperterrita negli enunciati di sue carni, ch’ella pareva scagliare audacemente all’offesa, in un subito corrucio, in un cipiglio: ‘No, nun so’ stata io!’ Il grido incredibile bloccò il furore dell’ossesso. Egli non intese, là pe llà, ciò che la sua anima era in procinto d’intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell’ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi.

(P, 276)

Il commissario Ingravallo è a casa di Assunta (Tina), ex domestica dei Balducci, ora impegnata ad assistere il padre morente. Anche in questo finale, prima del testo citato, c’è la descrizione di un corpo moribondo (‘non si capiva s’era un vivo o s’era un morto’, p. 273), proiettato nel quadro dell’‘eternità, medichessa infallante’ (p. 274), con contraltare di un’istanza statica, come la ‘campagna solitaria’ della *Cognizione*, a rappresentare i tempi lunghi del cosmo: la ‘vecchia’ seduta a fianco del letto, ‘impietrata in una rimemorazione degli evi che s’erano viceversa dissolti nella non-memoria’, ‘come la immemore memoria della terra, da lontananze paleontologiche’ (p. 274). Ancora, la morte osservata dalla prospettiva della ‘salamoia gravitazionale’.

Il *focus* del giallo, tuttavia, non è questa quasi-morte, bensì l’assassinio di Liliana Balducci. Ingravallo chiede ad Assunta, fingendo di saperlo già per ottenere una confessione, il nome dell’assassino, e lei non solo nega di saperlo, ma giunge a rivendicare di non essere la colpevole: questa ‘*excusatio non petita*’, come la definisce Terzoli,⁶¹ contribuisce a suggerire, al contrario, un attivo coinvolgimento della donna nel delitto. Terzoli sostiene la tesi di una doppia colpevolezza: di Assunta e Virginia, nipote adottiva, la colpevole suggerita dal capitolo comparso su *Letteratura* e poi espunto dal volume e colpevole dichiarata nell’adattamento cinematografico d’autore *Il palazzo degli*

⁶¹ Terzoli, *Commento a ‘Quer pasticciaccio’,* p. 931.

ori.⁶² Qui, però, come per la *Cognizione*, non ci interessa l'identificazione della colpevole o delle colpevoli, non dichiarate dal testo, ma ancora un'epifania.

Come osserva Terzoli, in queste righe finali è in gioco l'atto di conoscenza del detective, nella sua connotazione specificamente emotiva: 'è notevole che tale agnizione sia tutta a carico delle facoltà intuitive e pre-razionali (l'"anima") e non di quelle logico-deduttive'.⁶³ La 'vitalità splendida' di Assunta interferisce con il ragionamento logico-razionale di Ingravallo, come in tutto il romanzo l'istanza femminile, *in primis* la vittima stessa, agisce eroticamente e interferisce con lo svolgimento del 'pasticcio'. Qui quell'azione si spinge fino a far 'ripentire' il commissario della sua improvvisa intuizione sulla possibile colpevolezza di Assunta. Ancora il corpo, ma al contrario che nella *Cognizione*, eccessivamente vivo, si fa portatore di una rivelazione e di una rivelazione sulla rivelazione: l'istintiva *excusatio non petita* porta a un certo 'intendimento', ma subito quella figura concreta dell'istinto, nella forma umorale della 'piega nera tra i due sopraccigli dell'ira', spinge l'osservatore al 'quasi-pentimento'. Anche il *Pasticciaccio* termina così con un'epifania, doppia, forse nulla: una 'quasi' epifania. Termina infatti con uno sconvolgente 'quasi' (si ricordi la definizione di Ceccaroni: 'gnoseologia del come e del quasi').⁶⁴ 'Virgola-"quasi"-punto' è allo stesso tempo la clausola più provvisoria e più definitiva.

Proprio il 'quasi', l'epifania, l'esclusione del lettore da quella stessa epifania, e la natura 'dinamica' di questa ci portano al XXXIII del *Paradiso*.

Come nota Ariani, nel canto occorrono 'quasi', 'un poco' e 'solo' due volte ciascuno, significativamente 'contro l'uso dantesco di una ferrea economia lessicale'.⁶⁵ Tutte queste attenuazioni sono per il critico 'spia stilistica' della 'drammatica e sublime dialettica tra il nulla e il verbo, tra il vuoto abisso dell'insondabilità divina e la paradossale pienezza della parola umana',⁶⁶ introducono alle 'faville' di visione di quel finale, al contempo testimoni di impotenza e potenza. Due 'un poco' e 'una favilla sol' sono concentrati nella seguente invocazione a Dio:

O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi

⁶² Terzoli, *Commento a 'Quer pasticciaccio'*, pp. 931-33.

⁶³ Terzoli, *Commento a 'Quer pasticciaccio'*, p. 931.

⁶⁴ Ceccaroni, 'Per una lettura del *Pasticciaccio*', p. 77.

⁶⁵ Ariani, 'La forma universal', p. 156.

⁶⁶ Ariani, 'La forma universal', p. 177.

e fa la lingua mia tanto possente,
 ch'una favilla sol de la tua gloria
 possa lasciare a la futura gente.
 (*Par.*, XXXIII. 67-72)

Ma si notino in particolare i 'quasi':

cotal son io, ché quasi tutta cessa
 mia visione, e ancor mi distilla
 nel core il dolce che nacque da essa.
 (*Par.*, XXXIII. 61-63)

sustanze e accidenti e lor costume
 quasi conflati insieme, per tal modo
 che ciò ch'ì' dico è un semplice lume.
 (*Par.*, XXXIII. 88-90)

Per il primo 'quasi' passa la possibilità della poesia, poiché esso va ad attenuare una negazione della memoria: la visione non è tutta 'cessata', se ne rimane la *dulcedo*, dunque qualcosa resta da riportare. Per quanto riguarda il secondo 'quasi', Boitani osserva che esso 'denota sia lo sforzo di Dante nel cercare la giusta parola sia la sua consapevolezza che il fenomeno che sta descrivendo rimane in ogni caso un mistero':⁶⁷ ancora, un segno duplice di potenza e impotenza, specie in quanto seguito da un preziosissimo latinismo come 'conflati', assimilabile alla tensione espressiva dei neologismi. Questi 'quasi' riducono il valore della verità riportata da Dante e allo stesso tempo sottolineano l'altezza del suo tentativo di riportarla; in ogni caso, escludono il lettore dalla possibilità di fruire della stessa visione del pellegrino: esattamente come i salti dei 'ma già' che si osservavano al capitolo precedente, i 'quasi' evocano un'esperienza da cui il lettore è in parte escluso, ne definiscono i limiti di condivisione.

Tale esperienza estrema ha le forme di un'epifania, un'epifania dinamica:

se non che la mia mente fu percossa
 da un fulgore in che sua voglia venne.
 A l'alta fantasia qui mancò possa:
 ma già volgeva il mio disio e 'l *velle*,

⁶⁷ Boitani, 'Le foglie di Sibilla', p. 339.

sì come rota ch'igualmente è mossa,
 l'amor che move il sole e l'altre stelle.
 (Par., XXXIII. 140-45)

Esattamente quando la 'mente' di Dante è colpita dal 'fulgore' divino, che le permette di soddisfare la voglia di 'quadrare il cerchio', di capire come 's'indovi' l'essenza umana in quella divina (vv. 133-41), l' 'alta fantasia', la facoltà di figurarsi e quindi figurare quella rivelazione, cede. E con l'ultimo 'ma già' siamo esclusi definitivamente dal dividerla, perché è già avvenuta l'integrazione del pellegrino nel *totum simul* di cui è venuto a conoscenza: Dante è diventato parte del suo oggetto di cognizione prima ancora di rivelarlo completamente.

E un *totum simul* rivelato sono anche l' 'abbandono' della signora e la 'campagna apparita' nella *Cognizione* e la 'vitalità splendida' e la 'piega nera' sulla fronte di Assunta nel *Pasticciaccio*. Inoltre, in tutti e tre i finali, si noti, l'epifania è affidata alla luce e al corpo (il 'disio' del vivo Dante, soddisfatto e unito alla trascendente luce divina). In tutti e tre i finali visti c'è qualcosa che 'appare': la morte, la campagna, una colpa, un relativo dubbio, Dio. In tutti e tre i finali ciò che appare è il centro tematico delle opere a cui appartengono: il dolore, per Gadda; il 'sommo bene' per Dante. Si potrebbe dire, dunque, che queste chiuse siano effettivamente tali, che chiudano le rispettive opere, soddisfacendone l'ansia onnicomprensiva e rivelatoria. Ma si è visto che in tutti e tre i casi manca qualcosa alla rivelazione: per il fatto stesso che si tratti di epifanie, forme di conoscenza istintuali, non logiche, apparizioni 'assolute' e 'irrelate' come i 'buchi' visti al capitolo 8, esse non sono completamente trasferibili al lettore, la verità è rivelata a un solo soggetto e rimane implicita. Al lettore è piuttosto indicata, suggerita la profondità di quella verità.

Si è detto della differenza tra le possibilità di chiusura delle onnicomprensioni dantesca e gaddiana: la *satura* sembrerebbe poter trovare un confine testuale solo per Dante. Poste queste differenze, qui si vuole notare, però, come anche la *satura* dantesca in realtà non possa mai davvero concludersi, se non nella scelta soggettiva dell'autore. Boitani osserva:

Il nostro 'senso della fine' è pienamente soddisfatto. Eppure anche qui, in questa pace finale, Dante non abbandona la sua 'poetica della lotta'. Poiché il poema non si ferma; finisce con il movimento, come se non volesse finire. Girando come una ruota, la *Commedia* sembra ritornare

all'inizio, al primo canto dell'*Inferno*. Non si può compiere la quadratura del cerchio, e il suo moto non può essere fermato.⁶⁸

Dopo l'ultima visione, il pellegrino diventa poeta, finisce il viaggio, ma inizia la storia, in un circolo. Il cerchio, come si diceva al capitolo 2, è segno dantesco per Dio, sia in quanto figura dell'infinito, sia in quanto figura chiusa: esso implica un dinamismo chiuso, ma appunto un dinamismo. Questo moto, che parte col 'ma già', impedisce alla poesia di fissarsi in quell'immagine definitiva, in una definitiva rivelazione del suo oggetto: noi non capiamo l'essenza del Dio-uomo cristiano, Dante personaggio sì, 'e questo basta', direbbe Gadda.⁶⁹ E circolare è anche la chiusura della *Cognizione*, con l'alba come simbolo di ritorno ciclico: come nota Luperini, 'il romanzo *aperto* è il romanzo del cerchio chiuso che si ripete'.⁷⁰

D'altra parte, i 'fulgori' degli aperti finali gaddiani, se letti a paragone col finale 'fulgore' dantesco, assumono uno *status* di sigillo: si tratta di epifanie in forma di solenni clausole, dal ritmo cadenzato, con potente effetto delle virgole e dei tipici due punti.

Questo confronto delle 'chiusure aperte' delle opere maggiori di Dante e Gadda ci serve per capire l'essenza della *satura* dall'estremo punto di vista della sua fine e l'eventuale coincidenza di questa con il suo fine (si ricordi il 'disprezzo della forma chiusa e del "senso della fine"' tra gli aspetti tipici della satira in senso stretto).⁷¹ Per due autori impegnati nella cognizione della verità e profondamente coscienti della sua complessità, un dispiegamento totale e definitivo del linguaggio allo scopo di rivelare la totalità della verità non è ontologicamente possibile, ma è anche l'unico modo disponibile per perseguire quella necessità. Per questo, la verità non può mai essere davvero detta completamente, ma deve essere continuamente cercata nella sua totalità, e così in qualche modo evocata:

non la verità che la scienza può (e deve) attivamente perseguire, ma l'altra verità, quella che nessuna lingua può finalmente enunciare, ma che solo la scrittura letteraria può (sempre imperfettamente) evocare.⁷²

Finché non si decide che 'basti'. E che però non basti mai lo dimostra chi continua a leggere e interpretare Dante e Gadda.

⁶⁸ Boitani, 'Le foglie di Sibilla', p. 350.

⁶⁹ Gadda, 'Per favore, mi lasci nell'ombra', p. 172.

⁷⁰ Luperini, 'La costruzione della cognizione'.

⁷¹ Brillì, 'Introduzione', p. 11.

⁷² Stellardi, *Gadda*, p. 35.

Il testo diventa, di diritto, ‘infinito’, quando si propone come compito di avvicinarsi a un luogo che resterà, di fatto, sempre inaccessibile; così come infinita si preannuncia l’interpretazione di quel testo, onde forse l’immortalità (tutta relativa, s’intende) di certi autori, grandi di una loro speciale grandezza, che non deriva tanto dalla quantità di informazione, bellezza e passione che sono riusciti a schiacciare e comprimere in un’opera (lasciando ai posteri lettori il piacere di districarnele), ma piuttosto dalle zone di non-detto, di non-dicibile, che, connaturate al testo, ne costituiscono la riserva e la forza, rendendolo essenzialmente inesauribile, e perennemente sondabile.⁷³

La varietà della *satura* è tale perché comprende anche il vuoto, che la definisce e che le permette di non far cessare mai la ricerca della verità, di indicare lo spazio per altra *satura*.

Conclusioni

In questo capitolo finale si è cercato di definire la *satura* ‘dall’alto’, come un insieme unico, dal punto di vista dei suoi confini esterni (e interni).

Si sono confrontati Dante e Gadda sulla tendenza ad aprire e chiudere i loro testi con riferimenti cosmici, a immergere tutto nella gaddiana ‘salamoia gravitazionale’, e si è osservata questa modalità come segno della loro ‘coscienza della complessità’, della perenne relazione tra microcosmo e macrocosmo che informa la loro cognizione del reale. La differenza fondamentale tra i due casi è risultata la stessa che continuamente è emersa in questa tesi, ovvero una chiusa circoscrizione dei confini di un pur infinito macrocosmo in Dante, manifesta in riferimenti spazio-temporali ‘scientifici’, e una ‘sfumatura’ dei confini in Gadda, soprattutto in *explicit* aperti su un’indistinta ‘eternità’.

Si sono poi osservate le opere complessive dei due autori come ‘officine’ verso un onnicomprensivo ‘Libro’ unico, produzioni dinamiche a espansione cui si può applicare la stessa immagine dantesca del ‘rampollo’ usata al capitolo 5 per descrivere le similitudini. Se una stessa missione di copertura della totalità del reale (di cui si trattava nella sezione I) dà alle opere di Dante e Gadda una simile forma organica di unico laboratorio, ciò che li differenzia, come differenzia i loro sistemi di riferimento (infinito chiuso e aperto), è la direzione di produzione e le possibilità di chiusura dell’opera d’arte: in Dante, percorso conoscitivo a espansione in *climax*, composto da tappe a loro volta

⁷³ Stellardi, *Gadda*, p. 57.

onnicomprendive in singoli settori, anche quando incompiute; in Gadda, un unico 'impasto' a espansione centrifuga, con componenti sempre provvisori. La *Commedia* dantesca può considerarsi il Libro unico modellato sul 'volume' dell'universo; per Gadda il Libro unico rimane un miraggio. Per entrambi, tuttavia, il moto della produzione è una medesima 'ansia onnicomprensiva', a prescindere dalle possibilità di suo soddisfacimento.

Per osservare in che modo e se termini l'ansia onnicomprensiva della *satura* dantesca e gaddiana, si sono confrontati i finali delle opere maggiori dei due autori: la *Commedia*, *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. In tutti e tre si è rilevata una duplicità di compiuto-incompiuto: tutte e tre le opere terminano su epifanie della verità ultima, Dio o il dolore, espresse mediante immagini di luce e corpo; tutte e tre le chiuse, pur presentandosi inequivocabilmente come clausole rivelatrici, non esplicitano completamente il contenuto di tali rivelazioni e ne lasciano escluso il lettore. È proprio in questa duplicità, come nella duplicità di ordine e disordine, potenza e impotenza di enumerazione, similitudine e neologismo, che riconosciamo l'essenza della *satura*.

La *satura* sembra definirsi in senso dinamico come la dialettica tra un'ansia onnicomprensiva di portata universale e l'umana impossibilità di soddisfarla: di questa tensione si nutrono le scritture infinite di Dante e Gadda.

Conclusioni

The best actors in the world, either for tragedy,
 comedy, history, pastoral, pastoral-comical,
 historical-pastoral, tragical-historical, tragical-
 comical-historical-pastoral, scene individable, or
 poem unlimited: Seneca cannot be too heavy, nor
 Plautus too light. For the law of writ and the
 liberty, these are the only men.
 (*Hamlet*, II. 2. 393-99)¹

La domanda cui si è cercato di rispondere con questa tesi è: si può riconoscere nelle opere di Dante Alighieri e Carlo Emilio Gadda una simile fondamentale relazione, indicabile come *satura*, tra varietà (linguistica, retorica, stilistica, contenutistica) e necessità di rivelazione della verità più profonda del reale?

La risposta che a questo punto si ritiene di poter dare è: sì, Dante Alighieri e Carlo Emilio Gadda possono essere collegati specificamente alla luce di un comune nesso che fonda le loro opere letterarie, ovvero quello tra varietà (linguistica, retorica, stilistica, contenutistica) e una missione etico-gnoseologica di rivelazione della verità ultima della realtà, Dio per Dante e il dolore per Gadda. Si è indicato questo rapporto tra varietà e verità in Dante e Gadda con il termine '*satura*'.

Si è voluto così proporre una nuova categoria interpretativa per collegare e illuminare reciprocamente le opere dei due autori, sviluppando e in qualche modo andando oltre l'intuizione di Gianfranco Contini che li individuava come due 'gran nodi' di una stessa linea 'plurilinguistica' all'interno della letteratura italiana:² Dante e Gadda non hanno in comune solo il 'plurilinguismo', ma un aspetto di varietà più esteso, cui è legata più profondamente una missione etico-gnoseologica di verità. Non si è inteso dare semplicemente una nuova etichetta, tra le tante (e forse troppe), allo stile di Dante e allo stile di Gadda, ma si è cercata una struttura interpretativa che potesse essere utile a evidenziare nei due autori certi elementi fondamentali comuni, teorici e stilistici, e soprattutto il rapporto tra questi. Con '*satura*' si è provato a estendere alcuni tratti caratteristici della 'satira', di cui è il nome originario, a macro e microstrutture generali

¹ Shakespeare, *Amleto*, pp. 246-49.

² Contini, 'Introduzione alla *Cognizione del dolore*', p. 29.

dei testi di Dante e Gadda: l'individuazione di questi tratti, di capitolo in capitolo (varietà e verità, *in primis*, e poi funzione militante, struttura enumerativa, esposizione retorica, ecc.), ha guidato la nostra ricerca, non volgendola però all'inquadramento dei due autori nello specifico genere satirico, ma fornendoci appunto uno schema interpretativo di portata generale. Lo scopo di questa operazione, come si è annunciato in introduzione seguendo il concetto di 'diffrazione' usato da Gragnolati,³ è stato quello non solo di stabilire un rapporto, oltre l'influenza e il riferimento intertestuale esplicito, tra Dante e Gadda, ma anche quello di fornire una nuova prospettiva di lettura per i due singoli autori, sfruttando le possibilità di 'incrocio' della comparazione, ovvero di interpretare Dante attraverso Gadda e Gadda attraverso Dante. Lo studio comparativo ha proceduto per analisi affiancate e alternate, talvolta avvalendosi di diretti riferimenti gaddiani a Dante, ma soprattutto tracciando linee tra elementi simili e dissimili ed estendendo categorie e interpretazioni già utilizzate dalla critica per un solo autore all'altro autore oppure sperimentandone di nuove da applicare a entrambi. Oltre a ciò, scopo più largo di questa ricerca ha inteso essere l'individuazione, in Dante e Gadda quali casi di studio, di motivi e modi di base della letteratura *tout court*.

Si è dimostrato che Dante e Gadda si caratterizzano per delle idee teoriche fondamentali comuni sulla letteratura e in particolare per il loro intreccio, che ne motiva e informa le opere: la letteratura è per i due autori una missione etica di cognizione e rivelazione della verità, intesa genericamente come il contrario di 'frode', ma più profondamente come il senso ultimo della realtà (capitolo 1); per entrambi gli autori tale verità è perseguibile tramite l'onnicomprendimento scritto della realtà, che è concepita da essi come un sistema infinito, pieno, vario e interrelato internamente (capitolo 2); l'onnicomprendimento di questa totalità varia, con la quale si identificano le loro missioni letterarie, è resa possibile dalla variabilità che contraddistingue il linguaggio, sulla quale entrambi insistono e che scelgono di sfruttare (capitolo 3). Queste idee su letteratura, realtà e lingua sono fortemente interdipendenti in Dante e Gadda, costituiscono un unico 'nodo' di etica, gnoseologia, metafisica e poetica che è fondamento della loro scrittura e che li accomuna nel profondo, al di là delle differenti declinazioni nei due casi, riconducibili alle ingenti differenze ideologiche che intercorrono tra i due contesti storico-letterari. Abbiamo indicato questo intreccio teorico che si è riconosciuto comparativamente in Dante e in Gadda con il nome di *satura* e lo abbiamo sintetizzato come un rapporto tra due poli fondamentali: varietà e verità. Dante Alighieri e Carlo

³ Gragnolati, *Amor che move*, pp. 10-11.

Emilio Gadda si contraddistinguono e sono accostabili per il conferimento alla parola letteraria del potere etico-gnoseologico di comprendere e rivelare la verità profonda della realtà per mezzo della realizzazione, relazione e onnicomprensione testuale della sua totalità varia.

Si è dimostrato, infatti, che la condivisione di questo intreccio di idee teoriche fondamentali si traduce in Dante e in Gadda in specifiche strategie retoriche, che sono cifre in entrambi gli autori: enumerazione, similitudine e neologismo. Queste tre tecniche hanno in comune l'elemento della varietà e, nello specifico, mettono tutte in relazione elementi eterogenei, raggruppandoli (enumerazione; capitolo 4), collegandoli (similitudine; capitolo 5), condensandoli (neologismo composto; capitolo 6): questa operazione di relazione della varietà è la realizzazione testuale della missione etico-gnoseologica di onnicomprensione della varietà del reale, volta alla rivelazione del suo senso, che motiva e informa la scrittura di Dante e Gadda.

Si è infine dimostrato che la combinazione di queste tecniche retoriche di relazione della varietà rivela nei due autori approcci simili alla verità ultima della realtà, che abbiamo identificato con Dio, per Dante, e il dolore, per Gadda. Tale combinazione risulta in un'esposizione marcata della 'macchina' retorica e del suo sforzo rappresentativo, in associazione, in entrambi gli autori, con dirette dichiarazioni di ineffabilità: nello sforzo di onnicomprensione la varietà del reale per rivelarne la verità ultima, la *satura* ne palesa la complessità, caratterizzandosi per una natura ancipite di potenza/debolezza (capitolo 7). Sia in Dante sia in Gadda, la verità sembra piuttosto paradossalmente addensarsi in forme testuali che si sono riconosciute come 'intercalari' della *satura*, suoi 'negativi' stilistici, caratterizzati, invece che da varietà e relazionalità, da essenzialità e absolutezza: dei 'salti' stilistici metaforici e sinestetici o dei 'buchi', dei vuoti, del testo, cui si è riconosciuto un valore rivelatorio; è esattamente nella dialettica tra *satura* e queste forme di apparente anti-*satura*, che ne costituiscono in realtà parte integrante, che sia in Dante sia in Gadda si è vista possibile l'epifania della verità, sebbene in forma di suggestione provvisoria (capitolo 8). Si è poi cercata la possibile definitività della rivelazione osservando a confronto le opere di Dante e Gadda nella loro totalità, dal punto di vista dei loro confini esterni (*incipit* ed *explicit*), per capire se l'onniconcomprensione cui ambiscono e cui associano la rivelazione della verità si compia lì al confine, in quanto 'chiusura' dell'infinita varietà del reale: si è visto che sia Dante sia Gadda mirano a un onnicomprensivo 'Libro' unico che, tuttavia, dovendo contenere una

realtà infinita, non potrà mai chiudersi; e infatti entrambi gli autori mostrano una tendenza alla chiusura ‘aperta’ dell’opera (capitolo 9).

Questo tracciamento di un tessuto connettivo comune alle opere di Dante e Gadda ha evidenziato fondamentali differenze tra i due autori, che come si anticipava in introduzione sono finalmente riconducibili alle differenze sostanziali nel ruolo della letteratura tra Medioevo e Novecento. Le *saturnae* di Dante e Gadda differiscono in modo abissale nel grado di fiducia e certezza di rivelazione della verità, pur ricercandola in una simile ambizione di onnicomprensione della ‘varietà’. Noi ci siamo interessati alla comune spinta alla verità attraverso la varietà e al modo in cui tale spinta si declina nel testo, al di là e anzi in forza di opposte possibilità di rivelazione.

In questo percorso di ricerca, come si diceva, Dante è servito a interpretare Gadda e Gadda è servito a interpretare Dante: il confronto con il ruolo profetico di Dante ha evidenziato la responsabilità etica che sostanzia il cosiddetto ‘barocco’ gaddiano, quale ricerca delle ‘parole vere’; mentre, di converso, le ‘chiare parole’ e il ‘preciso latin’ di Dante sono stati letti nell’ottica di quel ‘barocco’; Gadda ci ha indicato a sua volta il potere pragmatico di smascheramento della frode e di rivelazione della verità che caratterizza la parola dantesca; il concetto gaddiano di ‘coscienza della complessità’ (*MM*, 668) è stato esteso alla gnoseologia di Dante; un comune riferimento a Orazio (*Ars Poetica*, 46-72) ha permesso di far emergere una simile opzione di sfruttamento della malleabilità del linguaggio nei due autori; l’enumerazione caotica tipicamente gaddiana ci ha spinto a rintracciare i modi dell’enumerazione dantesca e a riconoscerne il ruolo strutturale nella *Commedia*; d’altro canto, la categorizzazione di Lansing delle tipologie di similitudini dantesche è stata utile per studiare quelle gaddiane;⁴ i neologismi di Dante sono stati letti metaletterariamente per interpretare anche quelli gaddiani; il *tópos* paradisiaco dantesco dell’ineffabilità ci ha spinto a riflettere sull’ineffabilità in Gadda; i concetti di ‘salto’ e ‘alternanza di modi’ applicati da Barolini al *Paradiso* sono stati estesi alla *Cognizione del dolore*;⁵ sono stati incrociati i concetti di ‘figuralismo infratestuale’, coniato da Pasquini per Dante,⁶ e opera ‘a vasi comunicanti’, applicato da Isella a Gadda;⁷ infine, si sono mescolati e illuminati a vicenda i caratteri di chiusura/apertura degli *explicit* di *Commedia*, *Cognizione* e *Pasticciaccio*.

⁴ Lansing, *From Image to Idea*.

⁵ Barolini, *La ‘Commedia’ senza Dio*, pp. 232-350.

⁶ Pasquini, *Dante e le figure del vero*, p. 18.

⁷ Isella, ‘Presentazione’, in *RRI*, p. xxii.

Questo modello di comparazione ‘intraculturale’, ovvero tra autori appartenenti alla stessa tradizione letteraria ma a epoche completamente diverse, talvolta supportata dal riferimento anche a opere di altri autori, classici, italiani e internazionali (Orazio, Montale, Shakespeare, Rimbaud, Pasolini), crediamo si sia dimostrato particolarmente fruttuoso, nella sua arbitrarietà, non solo per far risaltare a confronto i suddetti singoli aspetti delle opere di Dante e Gadda, e per stabilire che esse siano simili per quei certi elementi fondamentali, obiettivi che crediamo già di per sé utili alla critica, ma soprattutto per capire la struttura e il funzionamento del testo letterario in generale quando ad esso è affidato un compito etico-gnoseologico di rivelazione della verità di un reale concepito come infinitamente complesso, per mezzo di un linguaggio infinitamente malleabile. Come si diceva in introduzione, con Contini e Stellardi,⁸ Dante e Gadda possono, singolarmente, dirci molto sull’essenza e sulla funzione della letteratura; con questa tesi si è cercato di raddoppiare questa possibilità, rinvenendo nei due autori degli stessi motivi e modi della scrittura, generali e specifici, a distanza di sei secoli, e dunque suggerendo, nella loro persistenza, il valore strutturale di questi motivi e modi. La *satura* di Dante e Gadda, questa specifica modalità comune, ci dice qualcosa della letteratura in generale proprio in quanto suo ‘eccesso’, sua particolare ‘sfida’, difficilmente rinvenibile in altri autori e inquadrabile solo in una categoria sua specifica.

All’inizio di questa tesi abbiamo riconosciuto Shakespeare dietro i passi di Gadda per noi più importanti, l’uno manifesto della sua motivata ‘varietà’, l’altro manifesto del suo impegno letterario di ‘verità’: la presentazione del suo ‘calderone’, combinazione del ‘cauldron’ del *Macbeth* e della ‘caldaia’ dantesca dei barattieri e ispirazione per la nostra *satura* (si veda l’introduzione),⁹ e la recensione all’*Amleto* *al Teatro Valle*, in cui Gadda solennemente afferma che l’opera d’arte ‘deve essere l’indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità’ (*VM*, 541) (si veda il capitolo 1). Quest’ultima dichiarazione, come dicevamo, è ispirata dal ruolo decisivo che nell’*Amleto* assume la ‘play within the play’ organizzata dal protagonista per smascherare lo zio assassino; il passo citato in apertura a queste conclusioni è la presentazione da parte del cortigiano Polonio della compagnia di attori che reciteranno quell’opera per il re. Il passo è metaletterario: Keir Elam lo interpreta come una presa in giro della ‘pretesa erudizione’ di Polonio e, insieme, delle ‘teorie del dramma [...] dell’epoca’, che cominciavano ad accogliere la mescolanza dei generi, in realtà già di fatto praticata nel teatro inglese.¹⁰

⁸ Contini, ‘Primo approccio al *Castello di Udine*’, p. 3; Stellardi, *Gadda*, p. 80.

⁹ Nota pubblicitaria, in *SGFI*, p. 1238.

¹⁰ Shakespeare, *Amleto*, pp. 246-47, n. 81.

Gabriele Baldini traduce ‘scene indivisible’ come ‘drammi che son conformi alle unità’ e ‘poem unlimited’ come gli ‘altri che sono illimitati nello spazio e nel tempo’, ovvero opere che non rispettano le unità di genere, ‘come *Amleto*’.¹¹ Questo passo non ha nulla a che fare con Dante né con Gadda, ma dopo avere aperto con Shakespeare ci piace utilizzarlo in chiusura, perché ci colpisce che contenga quasi tutti gli elementi di cui si è trattato in questa tesi e soprattutto in quanto è premessa della dimostrazione shakespeariana dell’essenza del teatro, nella quale Gadda vede il senso dell’opera d’arte in generale. La presentazione di Polonio è un’enumerazione potenzialmente infinita di generi teatrali eterogenei, originalmente combinati e trasformati mediante composti con trattino, che culmina con il riferimento a un possibile ‘poem unlimited’ che li contenga tutti e non sia riconducibile a nessuno; seguono poi i debiti a rappresentanti specifici di quei generi, Seneca e Plauto, e alle loro caratteristiche opposte di ‘pesantezza’ e ‘leggerezza’. Per la lunghezza, la forma enumerativa, la varietà, specificamente di generi letterari, e la combinazione di quella varietà, i riferimenti intertestuali e la metaletterarietà, il riferimento all’onnicomprendente ‘poem unlimited’, ci piace leggere questo passo come un piccolo manifesto di *satura*, metaletterariamente e arbitrariamente riferibile a Dante e Gadda: ‘the only men’, forse proprio insieme a Shakespeare, da cui una tale libera ‘varietà’ creativa sia associata all’ordine di un tale impegno di ‘verità’, dentro la parola letteraria.

¹¹ Shakespeare, *Amleto*, pp. 246-49, nn. 82-83.

*Bibliografia*Opere di Dante

Vita nuova, a cura di Domenico De Robertis, in Dante Alighieri, *Opere minori*, i/1, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini (Milano-Napoli: Ricciardi, 1984), pp. 1-247

Convivio, in Dante Alighieri, *Opere minori*, i/2, a cura di Cesare Vasoli e Domenico De Robertis (Milano-Napoli: Ricciardi, 1988)

De vulgari eloquentia, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in Dante Alighieri, *Opere minori*, II, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bruno Nardi, Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini, Francesco Mazzoni (Milano-Napoli: Ricciardi, 1979), pp. 3-237

La Commedia secondo l'antica vulgata, a cura di Giorgio Petrocchi (Milano: Mondadori, 1967)

Il commento alla *Commedia* su cui si è fatto prevalente riferimento è il seguente:

La Divina Commedia, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll. (Milano: Mondadori, 1991-97)

Altri commenti citati, raccolti (incluso quello di Chiavacci Leonardi) nel *Dartmouth Dante Project*, <<https://dante.dartmouth.edu>>:

L'Ottimo Commento (1333), Benvenuto da Imola (1375-80), Cristoforo Landino (1481), Bernardino Daniello (1547-68), Baldassare Lombardi (1791-92), G.A. Scartazzini (1872-82), Giuseppe Campi (1888-93), G.A. Scartazzini-G. Vandelli (1929), Natalino Sapegno (1955-57), Umberto Bosco-Giovanni Reggio (1979), Emilio Pasquini-Antonio Quaglio (1982), Robert Hollander (2000-07)

Opere di Gadda

I testi sono citati dall'edizione in cinque volumi diretta da Dante Isella per Garzanti (1988-93):

Romanzi e racconti I, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti (Milano: Garzanti, 1988)

Romanzi e racconti II, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi (Milano: Garzanti, 1989)

Saggi Giornali Favole e altri scritti I, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella (Milano: Garzanti, 1991)

Saggi Giornali Favole e altri scritti II, a cura di Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli (Milano: Garzanti, 1992)

Scritti vari e postumi, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti (Milano: Garzanti, 1993)

Altre opere ed edizioni:

Meditazione milanese, a cura di Gian Carlo Roscioni (Torino: Einaudi, 1974)

La cognizione del dolore, edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di Emilio Manzotti (Torino: Einaudi, 1987)

'Per favore, mi lasci nell'ombra'. Interviste 1950-1972, a cura di Claudio Vela (Milano: Adelphi, 1993)

Contini, Gianfranco, Gadda, Carlo Emilio, *Carteggio, 1934-1963*, a cura di Dante Isella, Gianfranco Contini, Giulio Ungarelli (Milano: Garzanti, 2009)

Un gomito di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969), a cura di Giorgio Pinotti (Milano: Adelphi, 2013)

Eros e Priapo. Versione originale, a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti (Milano: Adelphi, 2016)

La cognizione del dolore, a cura di Paola Italia, Giorgio Pinotti, Claudio Vela (Milano: Adelphi, 2017)

Opere di altri autori

Bo, Carlo, a cura di, *Narratori spagnoli: raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni* (Milano: Bompiani, 1941)

Buffon (conte di), Leclerc, Georges-Louis, *Discorso sullo stile e altri scritti* (Pordenone: Studio Tesi, 1994)

Cicerone, *La retorica a Gaio Erennio*, a cura di Filippo Cancelli (Milano: Mondadori, 1992)

Diomede, *Artis Grammaticae Libri III*, III, in *Grammatici Latini ex recensione Henrici Keili* (Lipsia: Teubner, 1857), I, 297-529

Foscolo, Ugo, *Lezioni e articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, edizione critica a cura di Emilio Santini (Firenze: Le Monnier, 1933)

Leopardi, Giacomo, *Opere* (Torino: Utet, 1977)

Montale, Eugenio, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa (Milano: Mondadori, 1996)

---, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa (Milano: Mondadori, 1984)

Orazio, *Epistole e 'Ars Poetica'*, a cura di Ugo Dotti (Milano: Feltrinelli, 2008)

Pascoli, Giovanni, *Myrica* (Milano: BUR, 2001)

Pasolini, Pier Paolo, *Empirismo eretico* (Milano: Garzanti, [1972] 2000)

Pseudo-Dionigi Areopagita, *De Caelesti Hierarchia*, II. 1, in *Corpus Dionysiacum*, II, a cura di Günter Heil e Adolf Martin Ritter (Berlino, New York: Walter De Gruyter, 1991)

Shakespeare, William, *Amleto*, a cura di Keir Elam (Milano: BUR, 2006)

---, *The Tempest*, in *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, a cura di John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor e Stanley Wells (Oxford: Oxford University Press, [1986] 2005), pp. 1221-43

---, *Macbeth*, in *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, a cura di John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor e Stanley Wells (Oxford: Oxford University Press, [1986] 2005), pp. 969-93

Bibliografia critica

Ahern, John, 'Binding the Book: Hermeneutics and Manuscript Production in *Paradiso* 33', *PMLA*, 97, 5 (1982), 800-09

Alvino, Giuseppe, "Note di regia interna" nella similitudine dantesca', *Rivista di studi danteschi*, XVI (2016), 44-60

Antonelli, Roberto, Landolfi, Annalisa, Punzi, Arianna, a cura di, *Dante, oggi/3. Nel mondo*, volume monografico di *Critica del testo*, XIV/3 (2011)

Ariani, Marco, 'I "metaphorismi" di Dante', in *La metafora in Dante*, a cura di Marco Ariani (Firenze: Olschki, 2009), pp. 1-57

---, “La forma universal di questo nodo”: *Paradiso*, xxxiii 58-105’, in *Lectura Dantis Scaligeri 2005-2007*, a cura di Ennio Sandal (Roma: Salerno, 2008), pp. 137-81

---, “Metafore assolute”: emanazionismo e sinestesie della luce fluente’, in *La metafora in Dante*, a cura di Marco Ariani (Firenze: Olschki, 2009), pp. 193-219

Arnaudo, Marco, *Dante barocco. L’influenza della ‘Divina commedia’ su letteratura e cultura del Seicento italiano* (Ravenna: Longo, 2013)

Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (Torino: Einaudi, [1956] 2000)

---, *Studi su Dante* (Milano: Feltrinelli, 1963)

Bachtin, Michail, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (Torino: Einaudi, 1979)

Baldi, Guido, “Pasticcio” e ordine nella *Cognizione del dolore*’, in *Carlo Emilio Gadda. La coscienza infelice*, a cura di Alba Andreini e Marziano Guglielminetti (Milano: Guerini, 1996), pp. 97-126

Barański, Zygmunt G., ‘Dante and Montale: The Threads of Influence’, in *Dante Comparisons. Comparative Studies of Dante and: Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*, a cura di Eric Haywood e Barry Jones (Dublino: Irish Academic Press, 1985), pp. 11-48

---, *Dante e i segni: saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri* (Napoli: Liguori, 2000)

---, ‘Sole nuovo, luce nuova’. *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante* (Torino: Scriptorium, 1996)

Barolini, Teodolinda, *La ‘Commedia’ senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale* (Milano: Feltrinelli, 2003)

Battistini, Andrea, *La retorica della salvezza. Studi danteschi* (Bologna: Il Mulino, 2016)

Bazzocchi, Marco Antonio, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema* (Milano: Mondadori, 2007)

Bemrose, Stephen, “Una favilla sol della tua gloria”: Dante expresses the inexpressible’, *Forum for Modern Language Studies*, xxvii, 2 (1991), 126-37

Benedetti, Carla, ‘Carlo Emilio Gadda e la gioia del narrare’, in *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, a cura di Paolo Amalfitano (Roma: Bulzoni, 2004), pp. 191-207

---, ‘Gadda e il pensiero della complessità’, in *Gadda: Meditazione e racconto*, a cura di Cristina Savettieri, Carla Benedetti, Lucio Lugnani (Pisa: ETS, 2004), pp. 11-30

---, ‘Gadda e l’astrazione narrativa’, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, suppl. 9, 7 (2011-2017),

<<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/benedettinarra09.php>>

---, *Una trappola di parole. Lettura del 'Pasticciccio'* (Pisa: ETS, 1980)

Bertinetto, Pier Marco, “‘Come vi pare’. Le ambiguità di “come” e i rapporti tra paragone e metafora’, in *Retorica e scienze del linguaggio: atti del X Congresso internazionale di studi (Pisa, 31 maggio-2 giugno 1976, a cura di Federico Albano Leoni e Maria Rosaria Pigliasco (Roma: Bulzoni, 1979), pp. 131-70*

Bertini Malgarini, Patrizia, Merola, Nicola, Verbaro, Caterina, a cura di, *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD, Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014* (Pisa: ETS, 2015)

Bertolini, Lidia, ‘Presenza di Dante in Gadda e Pizzuto’, *Letteratura italiana contemporanea*, 5, 13 (1984), 53-76

Bertone, Manuela, *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda* (Roma: Editori Riuniti, 1993)

---, “‘Nel magazzino, nel retrobottega del cervello / Within the book and volume of my brain’: per l’*Amleto* di Carlo Emilio Gadda’, in *Gadda. Meditazione e racconto*, a cura di Cristina Savettieri, Carla Benedetti, Lucio Lugnani (Pisa: ETS, 2004), pp. 105-36

Bertoni, Federico, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà* (Torino: Einaudi, 2001)

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (London: Oxford University Press, 1975)

Boitani, Piero, *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale* (Bologna: Il Mulino, 1992)

Bonifacino, Giuseppe, ‘Verso il “mondo capovolto”. Gadda “migrante”, dall’Argentina al Maradagàl’, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 5 (2007), <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue5/articles/bonifacinoargentina05.php>>

Botterill, Steven, “‘Quae non Licet Homini Loqui’: The Ineffability of Mystical Experience in *Paradiso* 1 and the “Epistle to Can Grande””, *The Modern Language Review*, 83, 2 (1988), 332-41

Brilli, Attilio, a cura di, *La satira. Storia, tecniche e ideologie* (Bari: Dedalo, 1979)

Cacho Casal, Rodrigo, ‘El neologismo parasintético en Quevedo y Dante’, *La Perinola*, 4 (2000), 417-45

Camozzi Pistoja, Ambrogio, ‘Il quarto trattato del *Convivio*. O della satira’, *Le Tre Corone*, 1 (2014), 27-53

---, ‘Profeta e satiro. A proposito di *Inferno* XIX’, *Dante Studies*, 133 (2015), 27-45

- Camporesi, Piero, *Il paese della fame* (Bologna: Il Mulino, 1978)
- , *La casa dell'eternità* (Milano: Garzanti, 1987)
- Casadei, Alberto, 'Dante nel ventesimo secolo (e oggi)', *L'Alighieri*, 35 (2010), 45-74
- Ceccaroni, Arnaldo, 'Per una lettura del *Pasticciaccio* di C. E. Gadda', *Lingua e stile*, 5 (1970), 57-85
- Contini, Gianfranco, 'Espressionismo letterario', in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)* (Torino: Einaudi, 1988), pp. 41-105
- , *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)* (Torino: Einaudi, 1989)
- , *Un'idea di Dante. Saggi danteschi* (Torino: Einaudi, 1970)
- , *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1969)* (Torino: Einaudi, 1970)
- Corrado, Massimiliano, *Dante e la questione della lingua di Adamo ('De vulgari eloquentia', I 4-7; 'Paradiso', XXVI 124-38)* (Roma: Salerno, 2010)
- Derrida, Jacques, *La scrittura e la differenza* (Torino: Einaudi, 1971)
- Di Pretoro, P.A., 'Innovazioni lessicali nella *Commedia*', *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, s. 8, CCCLXVII (1970), 263-97
- Dombroski, Robert S., *Creative Entanglements. Gadda and the Baroque* (Toronto: University of Toronto Press, 1999)
- Donnarumma, Raffaele, *Gadda modernista* (Pisa: ETS, 2006)
- , *Gadda. Romanzo e 'pastiche'* (Palermo: Palumbo, 2001)
- , 'Satira', *A Pocket Gadda Encyclopedia*, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/satiradonnaru.php>>
- Duyck, Mathijs, 'Dante in the Hands of a Modernist Glutton. Notes on C.E. Gadda's Narrative Deformations of the "Comedy"', *Romance Notes*, 56, 2 (2016), 353-66
- , "'Peregrino del mondo di cognizione". Recupero danteschi nell'opera di Carlo Emilio Gadda', *L'Alighieri*, 48 (2016), 65-92
- Eco, Umberto, *La ricerca della lingua perfetta* (Roma-Bari: Laterza, 1993)
- Ferrante, Joan M., 'Words and Images in the *Paradiso*: Reflections of the Divine', in *Dante, Petrarch, Boccaccio. Studies in the Italian Trecento. In honor of Charles S. Singleton*, a cura di Aldo S. Bernardo e Anthony L. Pellegrini (Binghamton, NY: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York at Binghamton, 1983), pp. 115-32

Fortuna, Sara, Gragnolati, Manuele, Trabant, Jürgen, a cura di, *Dante's Plurilingualism: Authority, Knowledge, Subjectivity* (Oxford: Legenda, 2010)

Frye, Northrop, *Anatomia della critica: quattro saggi* (Torino: Einaudi, 1969)

Garboli, Cesare, 'Due furti uguali e distinti: Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957', in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, Pier Vincenzo Mengaldo, E. Franco, 5 voll. (Torino: Einaudi, 2003), v, 539-70

Ghinassi, Ghino, 'Neologismi', in *Enciclopedia Dantesca*, a cura di Umberto Bosco (Roma: Istituto della enciclopedia italiana, 1973), IV, 37-38

Gibbons, David, *Metaphor in Dante* (Oxford: Legenda, 2002)

Godioli, Alberto, 'La scemenza del mondo'. *Riso e romanzo nel primo Gadda* (Pisa: ETS, 2011)

---, *Laughter from Realism to Modernism* (Oxford: Legenda, 2015)

---, 'The World as a Continuum: Kantian (and Dantean) Echoes in Gadda's *Pasticciaccio*', *The Modern Language Review*, 110, 3 (2015), 694-703

Gragnolati, Manuele, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante* (Milano: Il Saggiatore, 2013)

Gragnolati, Manuele, Camilletti, Fabio, Lampart, Fabian, a cura di, *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries* (Vienna: Turia+Kant, 2011)

Guglielminetti, Marziano, 'Dante e il Novecento italiano', in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, a cura di Ennio Sandal (Roma: Antenore, 2008), pp. 3-18

Hendrickson, G.L., 'Satura tota nostra est', in *La satira. Storia, tecniche e ideologie*, a cura di Attilio Brilli (Bari: Dedalo, 1979), pp. 105-26

Hodgart, Matthew, *La satira* (Milano: Il Saggiatore, 1969)

Honess, Claire E., 'Expressing the Inexpressible: The theme of communication in the Heaven of Mars', *Lectura Dantis [virginiana]*, 14-15 (1994), 42-60

---, *From Florence to the Heavenly City: The Poetry of Citizenship in Dante* (Oxford: Legenda, 2006)

---, 'Salus, venus', *virtus*. Poetica, politica ed etica tra il *De vulgari eloquentia* e la *Commedia*', in *Dante The Lyric and Ethical Poet. Dante Lirico e Etico*, a cura di Zygmunt G. Barański e Martin McLaughlin (Oxford: Legenda, 2010), pp. 2-23

---, 'The Language(s) of Civic Invective in Dante: Rhetoric, Satire, and Politics', *Italian Studies*, 68, 2 (2013), 157-74

Isella, Dante, 'Racconto italiano di ignoto del novecento', in 'Note ai testi', in *SVP*, pp. 1255-96

Italia, Paola, *Glossario di Carlo Emilio Gadda 'milanese'. Da 'La meccanica' a 'L'Adalgisa'* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998)

---, 'Meditazione milanese', in 'Note ai testi', in *SVP*, pp. 1297-365

Jacomuzzi, Angelo, *L'immagine al cerchio e altri studi sulla 'Divina Commedia'* (Milano: Franco Angeli, 2005)

Kleinhans, Martha, 'Satura' und 'Pasticcio'. *Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas* (Tubinga: Max Niemeyer Verlag, 2005)

Kristeva, Julia, 'Le figure del discorso carnevalesco', in *La satira. Storia, tecniche e ideologie*, a cura di Attilio Brilli (Bari: Dedalo, 1979), pp. 233-52

Lansing, Richard H., *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's 'Commedia'* (Ravenna: Longo, 1976)

Ledda, Giuseppe, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella 'Commedia' di Dante* (Ravenna: Longo, 2002)

---, 'Tópoi dell'indicibilità e metaforismi nella *Commedia*', *Strumenti critici*, XII, 1 (1997), 117-40

---, 'Un bestiario metaletterario nell'*Inferno* dantesco', *Studi danteschi*, LXXVIII (2013), 119-53

Lombardi, Elena, *The Syntax of Desire. Language and Love in Augustine, The Modistae, Dante* (Toronto Buffalo Londra: University of Toronto Press, 2007)

Luperini, Romano, 'La costruzione della cognizione in Gadda', in *L'Allegoria del moderno* (Roma: Editori Riuniti, 1990), pp. 259-78, poi *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 0 (2000), <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/luperinicostruzione.php>>

Luzzi, Joseph, "'As a Leaf on a Branch...': Dante's Neologisms", *PMLA*, 125.2 (2010), 322-36

Maldina, Nicolò, 'Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de *Le similitudini dantesche* di Luigi Venturi', *L'Alighieri*, 32 (2008), 139-54

---, *In pro del mondo: Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale* (Roma: Salerno, 2017)

---, 'Le similitudini dantesche tra letteratura e predicazione. Il ruolo delle *artes*', in *Dante e la retorica*, a cura di Luca Marozzi (Ravenna: Longo, 2017), pp. 247-59

---, 'Le similitudini nel tessuto narrativo della *Commedia* di Dante. Note per un'analisi strutturale', *Studi e problemi di critica testuale*, LXXXIV (2012), 85-109

---, 'Osservazioni sulla struttura delle similitudini e sulle modalità di descrizione nella *Commedia*', *L'Alighieri*, 34 (2009), 65-92

Manni, Paola, *La lingua di Dante* (Bologna: Il Mulino, 2013)

Manzotti, Emilio, 'La cognizione del dolore di Carlo Emilio Gadda', in *Letteratura italiana, Le opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, 5 voll. (Torino: Einaudi, 1996), *Il Novecento*, 2, *La ricerca letteraria*, IV, 201-337

Marchesini, Manuela, 'Finding the cure: Dante in Gadda e Schaub', *Nuovi Argomenti*, 32 (2006), 242-51

---, 'From Giorgio Agamben's Italian category of 'comedy' to 'profanation' as the political task of modernity. Ingravallo's Soaring Descent, or Dante according to Carlo Emilio Gadda', in *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, a cura di Manuele Gragnolati, Fabio Camilletti, Fabian Lampart (Vienna: Turia+Kant, 2011), pp. 285-303

Matt, Luigi, *Gadda. Storia linguistica italiana* (Roma: Carocci, 2006)

---, 'Invenzioni lessicali gaddiane. Glossarietto di *Eros e Priapo*', *I quaderni dell'ingegnere*, 2 (2004), 97-182

---, 'Italiano antico', *A Pocket Gadda Encyclopedia*, a cura di Federica G. Pedriani, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/italianomatt.php>>

Mazzotta, Giuseppe, *Dante, Poet of the Desert: History and Allegory in The Divine Comedy* (Princeton: Princeton University Press, 1979)

Mazzucchi, Andrea, 'Dante, "principe satirico dell'Arno"', in *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, a cura di Giancarlo Alfano (Roma: Carocci, 2015), pp. 85-99

Migliorini, Bruno, 'Lingua letteraria e lingua dell'uso', *La Ruota*, 10-12 (1941), 223-28

Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica* (Milano: Bompiani, 2003)

Nardi, Bruno, *Dante e la cultura medievale* (Roma-Bari: Laterza, 1985)

Orlando, Liliana, 'Le meraviglie d'Italia', in 'Note ai testi', in *SGFI*, pp. 1229-50

Orsbon, David Allison, 'The Universe as Book: Dante's *Commedia* as an Image of the Divine Mind', *Dante Studies*, CXXXII (2014), 87-111

Papponetti, Giuseppe, 'La solitudine del satiro: Carlo Emilio Gadda', *Otto/Novecento*, 2 (2002), 187-99

Pasquini, Emilio, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della 'Commedia'* (Milano: Mondadori, 2001)

- Pecoraro, Aldo, *Gadda* (Roma-Bari: Laterza, 1998)
- Pedriali, Federica G., *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani* (Ravenna: Longo, 2007)
- , 'Il cielo scritto di Gonzalo', *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2 (2002), <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/pedricielo.php>>
- Raimondi, Ezio, 'Ontologia della metafora dantesca', *Lecture classensi*, xv (1986), 99-109
- Reynolds, Suzanne, 'Orazio satiro (*Inferno* IV, 89): Dante, the Roman satirists, and the medieval theory of satire', in *Libri Poetarum in Quattuor Species Dividuntur. Essays on Dante and 'genre'*, a cura di Zygmunt G. Barański, Supplement (2) to *The Italianist*, 15 (1995), pp. 128-41
- Roscioni, Gian Carlo, 'Introduzione', in Gadda, Carlo Emilio, *Meditazione milanese*, a cura di Gian Carlo Roscioni (Torino: Einaudi, 1974), pp. v-xl
- , 'La conclusione della *Cognizione del dolore*', *Paragone*, 238 (1969), 86-99
- , *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda* (Torino: Einaudi, [1969] 1995)
- Rushing, Robert A., 'Il cristallo e il mare: L'"enumeración caótica" e l'epistemologia in Calvino e Gadda', *Forum Italicum*, 31, 2 (1997), 407-22
- Santagata, Marco, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante* (Bologna: Il Mulino, 2011)
- Santovetti, Olivia, 'Ramified Plots: Carlo Emilio Gadda's *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*', in *Digression: a Narrative Strategy in the Italian Novel* (Oxford, New York: Peter Lang, 2007), pp. 133-85
- Savettieri, Cristina, 'Il Ventennio di Gadda', in *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*, a cura di Romano Luperini e Pietro Cataldi (Pisa: Pacini, 2009), pp. 1-33, poi in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/savettierifasc.php>>
- , 'Incipit sub specie aeternitatis', *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 1 (2001), <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/savettieriincipit.php>>
- , *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda* (Pisa: ETS, 2008)
- , 'Le forme dell'esperienza. Alcune note su un libro virtuale di Gadda', in *Gadda. Meditazione e racconto*, a cura di Cristina Savettieri, Carla Benedetti, Lucio Lugnani (Pisa: ETS, 2004), pp. 85-104
- Savettieri, Cristina, Benedetti, Carla, e Lugnani Lucio, a cura di, *Gadda. Meditazione e racconto* (Pisa: ETS, 2004)
- Sbragia, Albert, 'Satura tota nostra est: *Eros e Priapo*', in *Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaronic* (Gainesville, FL: University Press of Florida, 1996), pp. 159-82

Schildgen, Brenda D., 'Dante's Neologisms in the *Paradiso* and the Latin Rhetorical Tradition', *Dante Studies*, CVII (1989), 101-19

Scorrano, Luigi, *Modi ed esempi di dantismo novecentesco* (Lecce: Adriatica Editrice Salentina, 1976)

---, *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento* (Ravenna: Longo, 1994)

Serianni, Luca, 'Echi danteschi nell'italiano letterario e non letterario', *Italica*, 90, 2 (2013), 290-98

---, 'Sulle similitudini della *Commedia*', *L'Alighieri*, 35 (2010), 25-43

Sollers, Philippe, 'Dante et la traversée de l'écriture', *Tel Quel*, 23 (1965), 12-33, poi in *L'écriture et l'expérience des limites* (Parigi: Seuil, 1968), pp. 14-47

Spitzer, Leo, 'L'enumerazione caotica nella poesia moderna' [1955], trad. it. in *L'asino d'oro*, 3 (1991), pp. 92-130

Stellardi, Giuseppe, 'Amleto', *A Pocket Gadda Encyclopedia*, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/amletostellardi.php>>

---, 'Fragments of (Urban) Space and (Human) Time: Gadda's Poetics (with Baudelaire and Benjamin)' in *Cultural Reception, Translation and Transformation from Medieval to Modern Italy. Essays in Honour of Martin McLaughlin*, a cura di Guido Bonsaver, Brian Richardson e Giuseppe Stellardi (Oxford: Legenda, 2017), pp. 410-23

---, *Gadda: miseria e grandezza della letteratura* (Firenze: Franco Cesati, 2006)

Stracuzzi, Riccardo, 'Retorica del racconto nel *Pasticciaccio*', *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 1 (2001), <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/stracuzziretorica.php>>

Terzoli, Maria Antonietta, *Commento a 'Quer pasticciaccio brutto de via Merulana' di Carlo Emilio Gadda*, con la collaborazione di Vincenzo Vitale, 2 voll. (Roma: Carocci, 2015)

Tomazzoli, Gaia, 'La metafora in Dante: temi e tendenze della critica', *L'Alighieri*, 46 (2015), 41-60

Turco, Jeffrey, 'Dante's *fronde*: Making the World Safe for Encyclopedism in *Paradiso* 26', *Dante Studies*, CXXXII (2014), 145-57

Ureni, Paola, 'Parasinteti verbali con prefisso "-in" e conoscenza intellettuale nel *Paradiso*', *Tenzone*, 16 (2015), 143-64

Usher, Jonathan, "'Più di mille": Crowd Control in the *Commedia*', in *Word and Drama in Dante: Essays on the 'Divina Commedia'*, a cura di John C. Barnes e Jennifer Petrie (Dublino: Irish Academic Press, 1993), pp. 56-71

- Valesio, Paolo, *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria* (Bologna: Il Mulino, 1986)
- Van Rooy, C.A., *Studies in classical satire and related literary theory* (Leida: Brill, 1965)
- Vandi, Serena, 'Dante in Gadda: lirismo "ricombinante" ne *La Madonna dei Filosofi*', *L'Alighieri*, 45 (2015), 35-70
- , 'Faville dantesche nei fuochi gaddiani: tre 'sistemi' di dantismi in Carlo Emilio Gadda', Tesi di Laurea Magistrale in Italianistica, Università di Bologna, A.A. 2012-2013
- , 'Neologismi e Ineffabilità nel *Paradiso* di Dante', Tesi di Laurea in Lettere Moderne, Università di Bologna, A.A. 2010-2011
- Varela-Portas de Orduña, Juan, 'Le similitudini della *Commedia*: bilancio e prospettive', in *Per correr miglior acque...: bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio: Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999*, 2 voll. (Roma: Salerno, 2001), II, 1111-27
- Vela, Claudio, 'Le cicale (e altro bestiario) della *Cognizione*', in *Gadda e la Brianza. Nei luoghi della 'Cognizione del dolore'*, a cura di Mario Porro (Milano: Medusa, 2007), pp. 93-117
- Venturi, Luigi, *Le similitudini dantesche. Ordinate Illustrate e Confrontate* (Firenze: Sansoni, 1889)
- Verbaro, Caterina, *La cognizione della pluralità. Letteratura e conoscenza in Carlo Emilio Gadda* (Firenze: Le Lettere, 2005)
- Zampa, Giorgio, 'Introduzione', in Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa (Milano: Mondadori, 1984), pp. ix-liv

Risorse

- A Pocket Gadda Encyclopedia*, a cura di Federica G. Pedriali, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pgeindex.php>>
- A Gadda Glossary*, a cura di Paola Italia, <<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/glossaryindx.php>>
- Archivio elettronico delle Opere di Carlo Emilio Gadda (ILC-CNR)*, <<http://www.ilc.cnr.it/CEG/>>
- Bibliografia Dantesca Internazionale*, <<http://dantesca.ntc.it/dnt-fo-catalog/pages/material-search.jsf>>
- Dartmouth Dante Project*, a cura di Robert Hollander, Stephen Campbell e Simone Marchesi, <<https://dante.dartmouth.edu>>

Enciclopedia Dantesca, a cura di Umberto Bosco, 5 voll. + Appendice (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78)

Enciclopedia Treccani, <<http://www.treccani.it/enciclopedia/>>

Grande Dizionario della Lingua Italiana, a cura di Salvatore Battaglia (Torino: Utet, [1973] 2007)

The Edinburgh Journal of Gadda Studies, <<https://www.gadda.ed.ac.uk>>

Vocabolario Treccani, <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>